



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Doctorado en Historia del Arte

El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90

TESIS

Para optar al grado de Doctorado en Historia del Arte

Presenta

Daniel Enrique Montero Fayad

ASESORA:

Dra. Elia Espinosa Lòpez

México, D.F. 2012





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.

El Cubo de Rubik:

Arte mexicano en los años 90



Me dicen que todo ha cambiado, que allá afuera suceden cosas horribles

Galerista anónima de una de las galerías tradicionales de la Zona Rosa de México D.F., 2005

A Fadia Elena

Índice	
Agradecimientos	5
Introducción	
El cubo de Rubik o la imposibilidad de las figuras retóricas.....	7
Capítulo 1	
Obelisco Roto para mercados Ambulantes	23
Capítulo 2	
Capitales culturales-capitales económicos	39
2.1 Una Mega exposición en Nueva York como promoción de lo mexicano: <i>México, Treinta siglos de Esplendor</i>	45
2.2 El TLCAN: liberando los capitales a la cultura.....	54
2.3 El FONCA: inyectando capitales a la cultura.....	74
2.4 Abriendo mercados: Entre la OMR y la Kurimanzutto.....	82
2.5 La colección y la fundación: formas culturales, formas fiscales.....	94
Capítulo 3	
Reformulando la pregunta por la alternatividad	102
3.1 Interconexiones y redes: 1988-1994 un parasistema.....	110
3.2 La pregunta por la apertura y la cerrazón de la alternatividad.....	114
3.3 La educación como falacia.....	125
3.4 Un debate por un lugar en el museo.....	130
3.5 Funerales: El final de la alternatividad o la imposibilidad de ser diferentes.....	136
Capítulo 4	
De directores, críticos y curadores	141
4.1 El museo como <i>institución</i> -El museo como <i>alternativo</i> : El MAM, el MACG y el X'Teresa.....	142
4.2 La crítica de arte en vías de extinción o del nacimiento de la curaduría.....	146
4.2.1 Dos debates: Ortega – Medina-----Medina - Del Conde.....	149
4.2.2 El malestar de la curaduría.....	166
4.3 Debates críticos en curso: entre la posmodernidad y la globalización.....	182
Capítulo 5	
La globalización como problema	194
5.1 La Ciudad de México es un caos insalvable: una exposición en el P.S.1 de Nueva York.....	198
5.2 Gabriel no es una novedad: Orozco en el Tamayo.....	215
5.3 Arco 2005: la feria, el debate, o cómo podemos vender el país.....	225
5.4 Las discrepancias.....	235
Consideraciones finales	248
Bibliografía	259
Glosario	301

Agradecimientos

En primer lugar me gustaría agradecer a todas las personas que me brindaron su tiempo, conocimiento y opinión a través de entrevistas y que me proporcionaron información perteneciente a sus archivos personales: Ana Elena Mallet, Taiyana Pimentel, Felipe Ehrenberg, Pamela Echeverría, Karen Cordero, Álvaro Villalobos, Maris Bustamante, Osvaldo Sánchez, Carlos Jaurena, Carmen Cebreros, Melanie Smith, Laura González, Sofía Taboas, Eloy Tarcisio, Enrique Jezik, Teresa del Conde, Pilar García, Yishai Jusidman, Rita Eder, Abraham Cruzvillegas, Minerva Cuevas, Rubén Gutierrez, Patricia Martin, Yoshua Okón, Eduardo Abaroa, Patrick Charpenel, Boris Viskin, Carlos Aranda, Francisco Reyes Palma, Rita Alazraki, Edward Sullivan, Carla Stellweg, Laura Anderson, Paulina Pobocha, Ana Inych-Lopez, Rubén Gallo, Elizabeth Ferrer, Johanna Hecht, Eduardo Ramírez, Enrique Ruiz, Luis Felipe Ortega, José Miguel González-Casanova, Sol Henaro, Pilar Villela, Eduardo Maldonado, Adriana Raggi, Nestor Quiñones, Hector Quiñones, Marcela Torres Ibarra, Magali Arriola, Carlos Blas Galindo, Haydeé Roviroso, Mariana Botey, Jimena Acosta, Silvia Pandolfi, Luis Argudín, Álvaro Vazquez Mantecón, Alma Rosa Jiménez, Mónica Mayer, Rocío Cárdenas.

Agradezco también a la UNAM y al CONACYT, instituciones que respaldaron y que hicieron posible esta investigación.

Por supuesto, me gustaría agradecer especialmente a mis tutoras Elia Espinosa, Ileana Diéguez, Deborah Dorotinsky y las lectoras de esta tesis Helena Chávez, Blanca Gutiérrez por todos sus comentarios y aportes, así como por la paciencia, apoyo y amistad que me brindaron en todo momento.

Por otro lado, me gustaría dar las gracias particularmente a algunas personas con las que he trabajado o que he conocido circunstancialmente y que han sido fundamentales para poder discutir ideas y problemas, más allá de la circunscripción de este texto como Cuauhtémoc Medina, Eduardo Abaroa, Osvaldo Sánchez, Edward Sullivan, Luis Felipe Ortega, Francis Allys, Teresa Margolles, José Luis Barrios, Renato González Mello y Fernando Ortega.

A toda mi familia por su apoyo incondicional, especialmente a mi madre, Fadia Elena Fayad, a mis tíos Teresa Fayad, Ramón Fayad, Isabel Mayorga, mi hermana Verónica Montero, y mi primos David Castro, Fadia Isabel Fayad y Salym Fayad.

A mis amigos, porque sin su ayuda no hubiera podido desarrollar este trabajo: Adriana Raggi, Cristina Vaccaro, Gabriela Piñero, Carla “Asecas”, Ruth Estévez, Alejandra Saavedra, Amauta García, Eduardo Maldonado, Mónica Noriega, María Iovino, Nadia Moreno, Fernando Escobar, Gonzalo García, Sebastián Camacho, David Ramírez, Ana Carulla, Jessica Berlanga, Sanja Savkic, Francis Flores, Diego Piñeros, Mateo Cohen, Sylvia Jaimes, Jaime Gamboa, Sonia Rodríguez, Sanjay Fernandes, Felipe Gordillo, Catalina Dávila.

Quisiera también hacer una consideración especial para el grupo Pinto mi Raya por el trabajo de archivo que han realizado durante los últimos 20 años y sobre el que se apoya gran parte de esta tesis; y por supuesto a la persona a cargo del archivo del Museo de Arte Moderno, Marta Nualart, a Pilar García encargada del Centro de Documentación Arkheia del MUAC, Maribel Escobar del Museo X'Teresa, y a las encargadas del centro de documentación del Museo de Arte Carrillo Gil.

Y por hacerme la vida más fácil a Brigida Pliego, Teresita Rojas y Hector Ferrer de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte.

Introducción

El cubo de Rubik o la imposibilidad de las figuras retóricas

1.

En el año 2003, el Museo del Banco de la República de Bogotá, inauguró sus nuevas salas de exposición de arte contemporáneo con una muestra inédita en el campo del arte local: *Edén*, una de las primeras curadurías que se hacían de la Colección Júmex, llevaba por primera vez a Colombia obras de artistas contemporáneos del todo el mundo pertenecientes a una colección mexicana. Allí, mientras miraba obras de las que solo tenía conocimiento a través de libros y revistas como las de Bas Jan Ader o Ugo Rondinone¹, me preguntaba, en primer lugar, por qué existe una colección de estas características en México y en segundo lugar, qué había hecho posible su constitución. Me decía en ese momento que La Colección Júmex es una de las más importantes del mundo (o al menos así se había descrito) y eso, sin lugar a dudas me decía algo, no solo de la colección como tal, sino de la corporación a la que le pertenece y de la constitución del campo del arte del país de donde viene en relación a una temporalidad específica. Tal vez esta es la primera preocupación que llevó a ejecutar este trabajo.

2.

La pregunta inicial que generó esta investigación era un cuestionamiento ingenuo: ¿qué

¹La exposición Edén fue curada por Patricia Martín y Patrick Charpenel y presentaba a Bas Jan Ader, Doug Aitken, Darren Almond, Francis Alÿs, François- Xavier Courrèges, Tacita Dean, Alejandra De la Puente, Thomas Demand, Rineke Dijkstra, Sam Durant, Olafur Eliasson, Felix González Torres, Dan Graham, Rodney Graham, Jonathan Hernández, Juan Fernando Herrán, Jim Hodges, Robert Smithson, Thomas Struth, Yoshihiro Suda, Hiroshi Sugimoto, Cerith Wyn Evans, Ugo Rondinone. El *press release* anunciaba: Esta exposición presenta veintitrés obras de artistas de Europa, Asia y América, que abordan el tema del paisaje y la naturaleza desde medios tan diversos como la fotografía, el video, las instalaciones y la escultura. Las obras pertenecen a la Colección Jumex de México, la colección de arte contemporáneo internacional más importante de América Latina. Edén muestra la relación del hombre con su entorno y su capacidad de renovarse permanentemente, de crear mundos capaces, de mostrar sueños y utopías. En una palabra, de buscar un paraíso lo suficientemente humano que lo acoja y lo redima. La exposición está dividida en tres secciones: la primera presenta la naturaleza sin la presencia humana en un ambiente sombrío y poético. La segunda muestra la relación conflictiva que mantiene el hombre con su entorno bajo una atmósfera oscura y la tercera aborda la reconciliación del hombre con su medio en un espacio pleno de luz. Consultado en <http://www.bogota.gov.co/vis/recomendado23.htm> el 24 de enero de 2012.

ocurrió en la década de los 90 en México para que hubiera una transformación en la producción artística que llevó de una manera de hacer arte (neomexicanismo) a otra (arte-objeto-conceptual)? Luego de elucubrar una serie de soluciones, consideré que esa pregunta tiene sentido solo si se enmarca en un problema mucho más amplio que tiene que ver con el contexto de producción y sus agentes: saber por qué se produce un fenómeno implica poder entender sus circunstancias y son precisamente esas circunstancias las que he intentado desarrollar en este trabajo. Comprender esos objetos implicaba entender su contexto de producción, no porque las obras no puedan ser *leídas*, sino que para poder leerlas hay que tener acceso a otras cosas y a otros problemas que van más allá de las consideraciones estéticas pero también más allá de la hermenéutica e incluso de la historia.

Este trabajo es una investigación sobre el arte hecho en México durante el periodo de 1988 al 2007. Ese corte histórico no es caprichoso; tiene que ver con lo que yo pude identificar con un momento de cambio sustancial y su posterior estabilización: la fundación del CONACULTA por parte de Carlos Salinas de Gortari y la exposición *La era de la discrepancia* curada por Olivier Debrouse, Cuauhtémoc Medina, Álvaro Vázquez y Pilar García, o sea, por un lado, el momento de la liberación (completa) de los capitales económicos y las crisis política y económica del PRI, y por otro lado, la exposición que intentó reunir todas las *discrepancias*, desde 1968 hasta 1997, en una sola muestra que comenzaría la colección del MUAC de la UNAM, es decir, una especie de patrimonialización de la diferencia.

Ahora bien, la hipótesis general de este trabajo es que la liberación de capitales de todo tipo en un contexto neoliberal de globalización, hace difícil pensar en una posible diferencia radical en términos de disidencia militante porque el mismo sistema incorpora y produce su propia diferencia. En ese sentido, el cambio que se produjo en el campo de arte Mexicano de la década de los 90 tiene que ver precisamente con esa liberación de capitales económicos y simbólicos porque en esas fechas el país pasó de tener una de las economías más cerradas, a una de las más abiertas del mundo. Las consecuencias de ese complejo proceso son múltiples y van desde cuestionamientos profundos a la idea de identidad nacional, hasta los usos que puede tener el arte contemporáneo en un mundo globalizado.

En ese sentido, este trabajo sostiene que para poder entender el contexto del arte mexicano finisecular hay que considerar primero cómo circulan los capitales para ver una transformación relativa del campo local. Lo que se demostrará es que, de muchas maneras y sobre todo en ese contexto, el arte mexicano contemporáneo se inaugura en una relación estrecha con las políticas y las economías; pero para poder dar cuenta de un cambio relativo hay que hacer un seguimiento discursivo de cómo se enuncian las prácticas porque la obras de arte no son solo objetos sino también *lugares* en los que se fundan y sedimentan procesos críticos e históricos. En definitiva es allí, en los procesos de institucionalización y no en *una* diferencia, que se puede rastrear un cambio significativo.

Esa hipótesis parte de una premisa fundamental que tiene que ver con una transformación del concepto de arte y de su administración institucional que me lleva a pensar en la relación estrecha que existe entre economía y cultura en un contexto globalizado. Es por eso que este trabajo se basa principalmente en los conceptos de capital cultural y capital simbólico (términos tomados de Pierre Bourdieu) que relacionan de forma orgánica la economía y el arte y por supuesto ponen en cuestión la noción de valor en las obras porque, al redefinir el concepto de arte, lo que se pone en juego es precisamente el valor de ciertas prácticas. Así, al realizar esta operación, lo que considero importante no son las obras entendidas como algo *estático* y ya *producido*, sino más bien que esas obras son interesantes y eventualmente importantes porque demuestran que el valor en sí mismo es móvil. Así, lo que pretendo identificar es en qué circunstancias y qué modificaciones del campo del arte fueron sustanciales para poder modificar ese valor. La dinámica es compleja porque implica un estudio completo del campo artístico, pero también de aspectos económicos y políticos, todo eso en relación a lo social, porque la idea de valor de una obra los atraviesa a todos.

3.

En enero del 2009, justo cuando empezaba mi investigación, comencé a asistir al grupo de estudio para doctorandos que dirigía Cuauhtémoc Medina y José Luis Barrios llamado *Ovulario*. En esas reuniones se leían los proyectos o los avances tesis de para comentarlos

en grupo para que se problematizara el trabajo de cada quien a partir de las interrogantes que surgían de las lecturas. Cuando me tocó el turno de presentar mi trabajo, surgieron cuatro cosas que ahora son fundamentales para poder entender el texto que presento a continuación. En primer lugar, el grupo hizo un apunte acerca de mi condición de extranjero (colombiano) investigando un fenómeno local (arte mexicano en los años 90) y comenzaron a aparecer todas esas cuestiones al respecto del *otro*, de la diferencia, que cómo era posible hacer una investigación desde mi lugar y toda esa parafernalia de la enunciación de los discursos y del empoderamiento, las narrativas y etc. Por supuesto había que tomar el apunte muy en serio porque tenían razón: quién era yo (literalmente hablando en relación a una pregunta por el sujeto y la subjetividad) para poder hablar de ese tema si yo no había estado ahí (por cuestiones de época y de lugar) pero al parecer tampoco tenía la legitimidad para tratar ese problema.

En segundo lugar surgió la cuestión de cómo realizar esta investigación si al parecer toda la información estaba dispersa en archivos privados y de museos, en colecciones particulares, y claro, se manejaban una serie de mitos de que había muchísima información sobre el tema, cuestión que sería desmentida a través de la investigación. Sabía al respecto que debía realizar una labor de búsqueda, pero no tenía muy claro en dónde ni realmente qué, ya que mi proyecto se presentaba de manera ingenua y casi *literal*. ¿Cómo sistematizar una investigación que parecía, de entrada, que no tenía sistema?

En tercer lugar surgió una pequeña discusión al respecto de qué era la palabra *mainstream* que yo estaba usando en algunos de los pasajes del proyecto y afirmé, en ese mismo contexto, que Medina hacía parte de ese *mainstream* artístico internacional al que yo me refería a lo que él respondió negativamente. Lourdes Morales, una de las asistentes del seminario, cuestionó con ironía la negativa de Medina diciendo que evidentemente él hacía parte del *mainstream*. Lo que me interesa de este punto, más allá de si Medina pertenece o no a ese circuito es el hecho mismo de la pregunta: ¿cómo es posible que se pueda poner en cuestión que una figura como Medina haga parte de ese *mainstream* y qué circunstancias llevaron a ello?

Por último, en esa reunión se discutió el título mismo de mi proyecto: *El Cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*. En ese momento le parecía a muchos que esa metáfora que estaba usando estaba completamente equivocada y el mismo Medina sugirió otras que tal vez podían ayudar a conceptualizar mejor el problema. Desde esa reunión el proyecto que parecía estar *en orden* entraba en crisis de todo tipo: metodológicas, conceptuales, teóricas...

4.

Me gustaría realizar algunas consideraciones sobre el título de este trabajo: *El Cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*. Antes de emprender la investigación sistemática pensaba que la organización de una serie de fenómenos ocurridos en un campo artístico específico –el arte mexicano en los años 90– se había dado de manera lógico-administrada y que, de alguna forma, la meta que supone la configuración del cubo ordenadamente era una buena metáfora para describir el éxito internacional del arte mexicano noventero. Estaba convencido de que las lógicas implícitas y explícitas de un juego que implica una lógica matemática precisa podían ser aplicadas a un contexto particular. Solo veía un *éxito* relativo y no la complejidad de la configuración que, vista desde afuera y de manera superficial, parecía fácil. Consideraba que lo que había que ordenar era una serie de casos aislados que estaban interconectados de alguna manera, que se influían mutuamente y que, como una mónada, con su lógica interna, se *dejaba* construir. Escribía en ese entonces

Un cubo de Rubik es un rompecabezas cuyas caras están divididas en cuadros de un mismo color, los cuales se pueden mover. La estructura depende de un pivote sobre el que rotan las 26 piezas. El objetivo del juego consiste en desarmar la configuración inicial en orden y volverla a armar. Pensemos ahora que armar un cubo de Rubik es sencillo si se sabe como hacerlo. Hay incluso un manual que permite, después de adquirir cierta práctica, armarlo en menos de un minuto. Pensemos ahora que alguien que nunca se ha enfrentado al juego lo intenta armar. Le parecerá complicado sobre todo porque cuando ya tiene una cara armada, e intenta armar otra, la anterior se desconfigura. Imaginemos por un momento que el contexto del arte mexicano de los años 90 es un gigantesco cubo de Rubik el cual es manipulado por ese jugador inexperto pero que de pronto por un acto que parecería “casi mágico” logra resolverlo. Por algún motivo las condiciones se dieron y todo ha sido una maravilla. El arte mexicano de los años 90 sin duda logró configurarse de tal modo que todas las piezas encajaron y por lo mismo hubo una especie *boom* artístico que posicionó al arte mexicano contemporáneo en la escena internacional de una manera importante. Nuestro gran jugador inexperto logró, a través de un doble movimiento simultáneo, resolver el problema: primero se cuestionaron las

prácticas artísticas internas en todos los sentidos involucrando a todos los actores de la escena (artistas, museos, universidades, críticos, curadores etc); y en segunda medida se estableció una relación del arte local con el arte internacional de los diferentes centros artísticos. Yo me atrevería a afirmar que después de esa década, y no sólo por el arte mexicano sino por lo que ocurrió en Latinoamérica global y localmente -teniendo a México como uno de los grandes protagonistas- es que el arte latinoamericano logró insertarse en diferentes contextos en los que aún no era reconocido. La complejidad de esa década radica, y volviendo al caso mexicano, en que hubo una serie de factores que ayudaron a la consolidación de la escena artística. Cada factor es un mundo, una cara del cubo. Sin embargo, y para continuar con la metáfora del juego, cuando uno mueve una cara, mueve las demás así que todas las cosas que tuvieron que ver con ese movimiento estuvieron, así mismo, interrelacionadas.

En un momento de la investigación, cuando ya habían pasado dos años, creí que esa metáfora estaba equivocada porque la idea de acción-reacción implicada en el cubo también la incluyen otras figuras pero, sustancialmente, el campo artístico no es ni cerrado (como el cubo con su lógica interna) ni mucho menos una configuración que se arma exitosamente. Hay que decir que otras metáforas y reflexiones aparecieron durante esta investigación para definir el fenómeno: una jungla (Cuauhtémoc Medina), un pozo de brea o pantano (Francisco Reyes Palma), el *Zitgeist* hegeliano (Felipe Ehrenberg y Carlos Blas Galindo), y hasta el juego de las escaleras y serpientes (Flavia González Roseti). En este punto creo que ninguna metáfora de ese estilo funciona. De hecho, intentar utilizar cualquier figura retórica para describir el fenómeno parecería inapropiado.² Pero lo interesante del uso de esas

²En primer lugar la idea de “selección natural” que implica un ecosistema como la selva no explica nada. Solo explicita una lucha por la supervivencia que, de hecho, excluye posibilidades argumentales que tienen que ver con las cualidades y calidades de la obra: es como si león, dotado con mejores dientes argumentativos siempre fuera el dominante. Pero hay que considerar que en la lucha por la supervivencia selvática los leones siempre están en la cúspide de la cadena alimenticia, es decir, siempre es una especie la que está ahí, y no otra. Nunca hay un relevo de especie -si algo tiene de lógico la película de Disney *El rey león*, es que si ese orden se invierte todo el ecosistema peligra. Por supuesto, y como me he dado cuenta, los espacios de poder en el arte (no se si en todo “el mundo del arte” pero por lo menos sí en el caso mexicano) la disputa por ese lugar (que Bourdieu describe como una lucha) si tuvo un relevo y es claro que de una forma de producción pictórica “neomexicanista” se pasó a un arte objeto neoconceptual y de hecho comenzaron a aparecer nuevos agentes y actores. No obstante hay que hacer una aclaración fundamental en ese punto. Muchos artistas que hacían pintura, escultura y performance siguieron trabajando en esos medios pero ya no eran visibles ni para el mercado ni para las diversas instituciones que promovían arte contemporáneo a finales de la década. El lugar del poder fue disputado y luego arrebatado por otra especie. Sin embargo, los que no lograron entrar, y por supuesto los desposeídos, siguieron activos, pero en la oscuridad a la sombra del *mainstream*. Ahora bien, la idea del *Zeitgeist* con la que Felipe Ehrenberg y también Carlos Blas Galindo intentaban dar una explicación al fenómeno se quedaba en una respuesta que se justificaba sólo por la idea de dar un nombre a algo que a simple vista no puede ser explicado. Los dos argumentaban que lo que pasó tenía que ver con el *espíritu de la época*. Sin embargo ninguno dice a qué se refieren con eso y todo queda en la idea metafísica de que algo extra-humano ocurrió para que una configuración específica se diera. No descarto de que el *Zeitgeist* pueda funcionar como argumentación filosófica. No obstante, y para este caso de análisis, ese término no explica

figuras no es tanto si son correctas o no, sino que de alguna manera describen un posicionamiento de las personas que las enuncian respecto al campo, es decir, no solo figuran un posible orden sino que, aún más importante, describen aspectos de su subjetividad de la misma manera en que yo tomo una posición.

Así, antes de hacer esa consideración había decidido abandonar cualquier tipo de figura retórica porque creía que ajustar una configuración predeterminada con mi objeto de estudio acarrearía prefigurar su forma de comportamiento. Sin embargo, al final de cuentas decidí mantener la metáfora del Cubo de Rubik al encontrar esta conversación entre Elizabeth Costello, Wunderlich, el decano Arendt y Garrard en el libro *Elizabeth Costello* de J.M Coetzee:

- (Los animales) No tienen ninguna conciencia que podamos reconocer como tal. Por lo que podemos ver, no son conscientes de un yo provisto de una historia. Lo que me preocupa es lo que suele venir a continuación. No tienen conciencia, por tanto. Por tanto ¿qué? ¿Por tanto somos libres para usarlos a nuestro antojo? ¿Por tanto somos libres para comérmolos? ¿Por qué? ¿Qué tiene de especial la forma de conciencia que conocemos para que matar a alguien que la posea sea un crimen mientras que matara un animal quede impune? Hay momentos...

—Por no hablar de los bebés —interviene Wunderlich. Todo el mundo se vuelve para mirarlo—. Los bebés no tienen conciencia de sí mismos y sin embargo nos parece un crimen más espantoso matar a un bebé que a un adulto.

—¿Por tanto? —dice Arendt.

—Por tanto toda esta discusión sobre la conciencia y sobre si los animales la tienen no es más que una pantalla de humo. Al final de todo protegemos a nuestra especie. Que vivan los bebés humanos y que mueran los terneros. ¿No le parece, señora Costello?

—No sé qué me parece —dice Elizabeth Costello—. A menudo me pregunto qué es pensar y qué es entender. ¿Realmente entendemos el universo mejor que los animales? A menudo me parece que entender algo es como jugar con uno de esos

nada. La idea de un pantano o un pozo de brea con burbujas no deja de ser menos clara. Es posible que cada cosa que aparecía abruptamente configurara una parte de la escena. Pero en ese caso habría que preguntarse, qué quedó y qué se produjo después. Esa metáfora soluciona las apariciones esporádicas que luego desaparecieron. Sin embargo no pone de manifiesto nada más, ni un cambio, ni una configuración. Por último, la idea del juego de serpientes y escaleras podría ser sugerente si no dejara todo a una última explicación: el azar implícito en los dados. Si bien es cierto que el tablero y sus vicisitudes podrían configurarse como un campo con reglas en el cual uno escala o desciende, excluye cualquier inteligencia creativa del participante dejándolo todo a la suerte de los dados. Flavia González intentó explicar por lo menos una parte del problema con esa metáfora pero al verse rebasada por este, decidió hacer un glosario del *Zeitgeist* al final de su tesis de doctorado.

cubos de Rubik. En cuanto has colocado todos los cuadraditos en su sitio, voilà, ya lo has entendido. Tiene sentido si uno vive en un cubo de Rubik, pero si no...

Hay un silencio.

Precisamente, esa cita describe cómo es que yo me posiciono frente al campo y a la vez explica por qué decidí mantener la metáfora del cubo. Más allá de si el campo del arte mexicano es o no un cubo, yo estoy por fuera como articulador (externo) de un fenómeno aunque es claro que asumo una posición al respecto que se puede ver circunscrita en toda la narración de la investigación. Así, no me importa tanto si la metáfora es correcta o no sino que me da un lugar y al mismo tiempo pone como problema la cuestión del *entender* (con qué significa entender), y la relación que ese *entender* plantea con el adentro y el afuera de un campo específico. Las lógicas de ordenamiento no son las mismas si uno está adentro o si está afuera y, de hecho, lo que me terminó interesando fue la misma configuración desordenada del cubo: el juego tiene una lógica matemática pero si uno no sabe como armarlo solo puede tener éxito si el azar opera correctamente. El *voilà* de Costello, que está en relación con un entender, que está así mismo en relación con un éxito, solo tenía sentido desde *adentro* para mi investigación, pero esa relación dialéctica *adentro-afuera* y *éxito-fallo* siempre se mantuvo en tensión durante todo el trabajo y no la pude abandonar. La tensión del cubo es lo que me interesa... la posibilidad del *voilà*...

5.

Entiendo perfectamente mi condición de extranjero porque la diáspora, y sin necesidad de conceptualizar nada, es ya una *condición*. Pero esa circunstancia de poder pensarme como otro, más que impedirme desarrollar este trabajo, me ayudo de manera significativa: al no ser *nadie*, o mejor, al ser *otro*, pude situarme siempre en un punto excéntrico y así logré llegar a puntos de contraste que, creo, para otra persona que hubiera estado directamente involucrada en el momento histórico, hubiese sido muy difícil, no solo en términos *corporales* sino también conceptuales: yo no conocía prácticamente a nadie y la información que obtuve para desarrollar el proyecto con el que comencé a trabajar la conseguí a partir de informes de prensa y de algunos pocos textos a los que tuve acceso. Esto me sirvió para llegar con una actitud relativamente desprejuiciada tanto a las entrevistas como a la información histórica.

Ahora bien, ser *otro* me ayudó a pensar en cómo me afectaba a mí, y a las personas involucradas en la investigación, que yo pudiera narrar esta *historia*: quién me daba el derecho. Es claro que uno podría decir “cualquier” cosa e hilar “cualquier” argumento; pero poder situarme en ese punto excéntrico me ayudo a entender, con una distancia prudente, cómo es que eventualmente se transformó el campo artístico, poder ver una especie de “estructura”. *Nadie me dio el derecho; yo solo vi cosas. La narración de esa observación excéntrica es esta tesis.*

6.

Escribir este trabajo no fue un ejercicio fácil porque apenas empecé ya había problemas de todo tipo: metodológicos, teóricos y conceptuales. Sabía de antemano que lo más importante era recavar la mayor cantidad de información posible pero no sabía exactamente *para qué* (qué decir con todo eso que se suponía iba a encontrar). Así que lo primero que hice fue partir del documento inicial del proyecto para ver, desde ahí, qué tipo de bibliografía y fuentes podía considerar como prioritarias: con lo que me encontré fue que no hay realmente mucha bibliografía publicada o no publicada al respecto (así fuera en forma de tesis) y casi todo lo que hay está en catálogos. Además, hay pocas revistas especializadas nacionales que se publiquen o que se hayan publicado. Como no había mucha información disponible me dediqué a realizar una serie de entrevistas que me ayudaron tanto a conseguir información como a darme cuenta de quiénes habían sido los sujetos que habían estado presentes en el periodo que abarca esta investigación. Cada uno de ellos me llevaba a otra persona y así fui generando conexiones que me ayudaron a obtener información. Solo hasta al final de la investigación dejé de realizar las entrevistas: conocer a la mayor cantidad de personas era el objetivo de ese ejercicio. Por otro lado, y en ese trasegar, me enteré de que Pinto mi Raya, el proyecto artístico que tienen el colectivo de Victor Lerma y Mónica Meyer, realizó desde 1992 un archivo con todos los artículos de prensa sobre arte que han aparecido en periódicos de circulación nacional hasta aproximadamente el 2005. Sin esa información tal vez esta tesis habría tomado otro rumbo y se habría demorado al menos 2 años más para realizarse.

Luego de que esa información estuvo recopilada, y después de darme cuenta de lo que me interesaba realmente eran los procesos de institucionalización del arte, me dirigí inmediatamente a los archivos del X'Teresa, del Museo Carrillo Gil y del Museo de Arte Moderno para encontrarme con una nueva sorpresa: al menos esos tres archivos, hasta cuando yo los visité, estaban sin catalogación sistematizada y el trabajo de búsqueda fue muy lento porque tuve que revisar cada video, casete (porque nada está digitalizado) y por supuesto las estanterías de libros, una por una. De allí pude coleccionar material muy valioso como por ejemplo el video del debate de Temístocles 44 – Zona en CURARE que se encuentra en el Museo Carrillo Gil o el video sobre la curaduría en el X'Teresa. Sin embargo, más allá de ver la información “de hecho” que se encuentra en esos archivos pude realizar un cotejo con sus formas de pensar desde el momento que fueron registradas algunas afirmaciones hasta el momento en que yo entrevisté a algunos de ellos. A partir de ahí pude ver que la historia, como dice Michel de Certeau, se cuenta desde el presente: todos interpretan, *falsean* las versiones, acomodan sus dichos y se acuerdan de cosas diferentes... con mayor o menor intensidad comprendí el problema nietzscheano al respecto de las interpretaciones de la historia y precisamente por eso cada capítulo de esta tesis comienza con un “hecho”.

Ahora bien, y por las mismas dinámicas de la investigación, lamento profundamente no haber podido consultar algunos archivos que me hubieran sido de mucha utilidad: el archivo que tiene Haydeé Roviroso sobre el grupo Temístocles 44, el archivo de CURARE que se encuentra cerrado y sin sede permanente, entre otros; aunque tuve la fortuna de consultar algunos otros como por ejemplo el del MoMA de Nueva York y una parte de la información que tiene Carla Stellweg en su casa del Soho de esa misma ciudad.

En ese sentido, el marco teórico y de referencia para poder escribir este texto es muy variado y va desde la filosofía hasta la sociología, aunque traté de evitar las referencias directas en el texto, no porque no fueran importantes, sino que decidí que dichas referencias debían estar presentes de manera implícita. Es así como todas esas ideas son usadas para generar una narración afirmativa: todo lo que está aquí aparece a veces como una forma de declaración, cuestión que por momentos ha generado polémicas con personas con las que

hablado o que conocen más o menos el texto. Tal vez esa sea la idea y poner en cuestión todo el trabajo generará nuevos problemas, nuevas declaraciones, nuevas afirmaciones.

7.

El primer capítulo de esta tesis es un experimento que muestra el trayecto institucional que efectuó la obra *Obelisco roto para mercados ambulantes* (1992) de Eduardo Abaroa. Allí se puede ver fácticamente el proceso de institucionalización que sufrió esa pieza desde su creación, hasta su exposición en *La era de la discrepancia*. Este capítulo es ilustrativo de una situación y me permití generar interpretaciones libres de situaciones concretas y de textos que se han escrito sobre esa pieza. Realmente esa es la verdadera introducción del trabajo porque, así se más descriptiva, verdaderamente *introduce* el problema: cómo es posible que una pieza, que en un principio no estaba hecha para ser exhibida en un museo, termine en la colección de un museo de arte contemporáneo del país.

El segundo capítulo del trabajo -Capitales culturales-capitales económicos- comienza desarrollando un tema político-económico-social que terminó por afectar de manera directa la producción artística del país. Este capítulo es mucho más técnico y el lenguaje que uso allí tiene que ver más con economía y con política que con el campo artístico. Esto era necesario para poder mostrar que la circulación de capitales económicos es fundamental para poder entender la circulación de capitales simbólicos en un contexto de cambio de paradigma económico y político.

Ahora bien, el tercer capítulo -Reformulando la pregunta por la alternatividad- es el verdadero “comienzo” de esta investigación y funciona como pivote. Es claro que por ahí empecé mi argumento porque este trabajo parte de una pregunta fundamental: qué fue lo que se institucionalizó y cómo, es decir, cómo es que lo que en un momento era diferente entró a las instituciones y terminó por convertirse en una especie de canon.

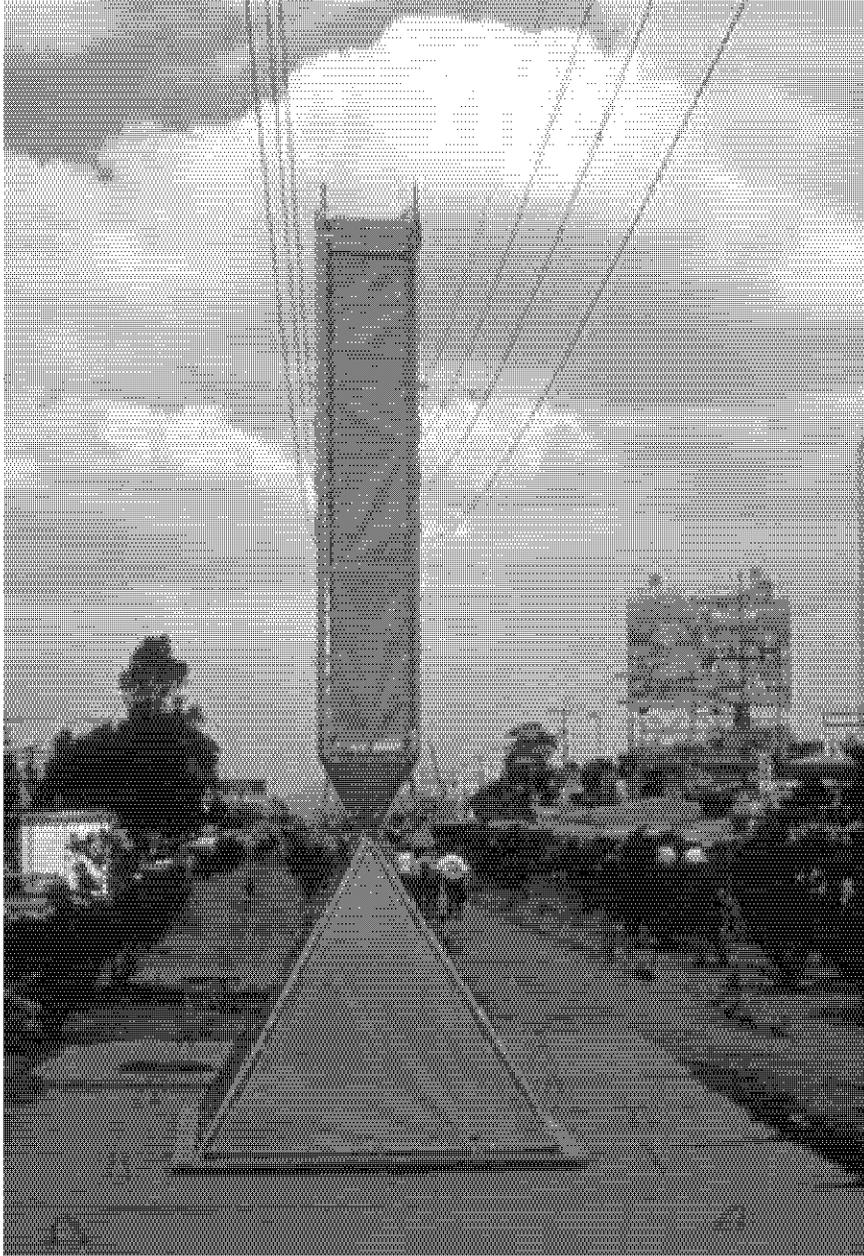
El cuarto capítulo -De directores, críticos y curadores- muestra cómo fueron los procesos críticos que acompañaron la producción de las obras y qué tipo de instituciones estuvieron involucradas en ese proceso. Identifico una serie de agentes, como el crítico, el curador y el

director de museo para fundamentar una serie de debates que terminaron configurando un marco crítico y de exhibición de las obras que se producían simultáneamente a las narrativas. Por último, el capítulo quinto -La globalización como problema- muestra cómo es que esas obras están en una dialéctica de la representación en relación a un circuito global pero también con un proceso de patrimonialización local.

Es importante decir que este trabajo fue escrito de una manera particular. Me interesaba sobre todo una lectura ágil así que decidí darle la forma de un largo ensayo. Es por eso que las referencias aparecen más o menos veladas. Sin embargo asumí que esta era la mejor manera para crear un texto que es completamente afirmativo y que en esa misma afirmación genera nuevas pautas de análisis. Se me criticará que las referencias teoricometodológicas a veces no son muy claras. De hecho preferí dejar de lado esas referencias para discutir más con problemas singulares y con discursos puntuales. Es por eso que a veces las citas parecen un poco largas pero preferí dejar muy claros los debates con los que estoy discutiendo y darle una voz histórica a algunos de los personajes involucrados, y por supuesto hacer evidente cómo es que se estaban manejando el lenguaje y los discursos en cada momento. Tratando de evitar “las subjetividades” y los chismes (¡pensé por un momento que no iba poder escapar de los chismes!) tomé una decisión metodológica: cada capítulo comienza con un hecho singular (una exposición, una charla, etc.) que se va a desarrollar en todo el apartado con otros hechos. Además, comprendí que no iba a poder abarcar todas las discusiones si no singularizaba los problemas, así que cada uno de los apartados tiene que ver con un problema singular que está representado, ya sea por un sujeto o por una institución. En ese sentido, no todo cabe para el desarrollo argumental (no todos los hechos ni personajes históricos), pero esas singularidades que escogí, revelan otras. Es por eso que la estructura misma del texto no es continua y fue construida en forma de cubo de Rubik: dependiendo de cada uno de los argumentos, los problemas se van desarrollando puntualmente dependiendo del capítulo pero a veces se retoman en otras partes del texto. Eso implica que para poder tener una comprensión completa de lo que quiero decir, hay que leer todo el trabajo. Así mismo, cada capítulo maneja una microhipótesis que se va desarrollando singularmente y que de la misma manera explica un hecho concreto.

8.

Desafortunadamente, y como en todo trabajo de investigación, quedaron por plantear y por escribir cosas y, por supuesto, hay problemas que no fueron abordados con la profundidad que se merecen. Me hubiera gustado desarrollar mucho más los vínculos que existieron entre Monterrey, Guadalajara y México D.F con relación a la producción y circulación del arte y, claro, profundizar mucho más en el primer capítulo de trabajo en el que se plantean relaciones complejas entre economía, política y arte. Desafortunadamente mi formación profesional mucho más enfocada al campo del arte no permitió un desarrollo más profundo en relación a las dinámicas políticas y económicas. Es muy probable que este trabajo dé las pautas para comenzar a realizar nuevos planteamientos en ese sentido. A demás, me hubiera gustado darle más protagonismo a ciertos espacios como el Salón des Aztecas y a la Quiñonera, que considero fundamentales y fundacionales. Por otra parte creo que hace falta más mención a las colecciones Coppel, López Rocha y la de Haydeé Roviroso, a la Feria de Arte de Guadalajara (FARCO), la FITAC y al SITAC, y a la revista Poliéster y algunos otros espacios que no están siquiera nombrados como Acceso A o Art & Idea. Sin embargo, el perfil de este trabajo no permitió dedicarle el mismos espacios de reflexión a todos los protagonistas de la escena. En un futuro espero poder darle mucha más atención tanto a problemáticas como a lugares que han quedado por fuera de esta investigación.







Capítulo 1

Obelisco Roto (para mercados ambulantes)

1. La ridiculización de lo sublime (la burla)

En 1985 Lyotard describió el *Obelisco Roto* de Barnett Newman (de hecho toda la obra del artista) como sublime, en un sentido kantiano (moderno), es decir, un objeto que suspende los sentidos y que impide nuestra capacidad de juicio, una “presentación negativa”.

Newman no representa una anunciación impresentable, la deja presentarse (...) Una obra de Newman opone a las historias su desnudez plástica. Todo está allí. Dimensiones, colores trazos sin alusión. A punto tal que es un problema para el comentarista. ¿Qué decir que no esté dado? la descripción es fácil, pero chata como una paráfrasis. La mejor glosa consiste en la interrogación: ¿qué decir?, la exclamación: ¡ha!, la sorpresa: ¡era eso, entonces! Otras tantas expresiones de un sentimiento que lleva un nombre en la tradición estética moderna (y en la obra de Newman): lo sublime. Esa sensación de que: aquí está. Así, pues, no hay nada que “consumir”, o no sé qué. No se consume la ocurrencia, sino únicamente su sentido. Sentir el instante es instantáneo.³

Para Lyotard la obra de Newman es sublime y precisamente por eso no podemos hablar de “ella”, es decir, la relación con el sentido (la producción de sentidos) sólo nos permite expresar una serie de afirmaciones que tienen que ver, o con lo que es el objeto (una descripción), o con las relaciones que se pueden establecer si uno fija ese objeto respecto a su contexto (una narración). Invariablemente, así el objeto se refiere a toda una tradición de producción histórica de obeliscos y pirámides, y que esté en el lugar en que se encuentra (cuál, si hay 4 obras iguales producidas en diferentes años ubicados en diferentes lugares⁴),

³ Jean F Lyotard. *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p 87.

⁴ Actualmente existen 4 Obeliscos Rotos. Los dos primeros se hicieron en 1967 y en este momento se encuentran en la Red Square de la Universidad de Washington y en la Rothko Chapel respectivamente. Otro se hizo en 1969 y pertenece a la colección del MoMA y el último se realizó en 2003 y se encuentra en frente de la Neue Nationalgalerie en Berlín. Es importante decir que así existan estos 4 obeliscos de Newman y muchos otros obeliscos y pirámides, cada uno de ellos conserva su “aura” (en un sentido bejaminiano). Los obeliscos no han entrado en una cadena de reproducción técnica pero, además de eso, cada uno de ellos está ubicado en un lugar excepcional. Un obelisco (así esté roto) conmemora algo y el lugar donde se emplaza pone en un lugar especial a la persona que lo contempla. Adicionalmente, el tamaño siempre es muy importante: un obelisco y una pirámide siempre es grande o gigante. Es así como el tamaño pone en relación al cuerpo del que ve con un objeto que lo supera. Esa relación del tamaño objeto y del tamaño del sujeto implica muchas cosas: verosimilitud, realidad, etc. Para ver esto en detalle remitirse a Benjamin, Walter. La obra de arte en la era de la reproducción técnica en <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Benjamin1.pdf> consultado el

para Lyotard, este tipo de obras sublimes (se podría meter en ese saco mucha de la producción de arte minimal) solo permiten sentir una presencia específica que produce esa objetualidad: el ser no es el sentido.

No puedo afirmar si Lyotard está en lo correcto al decir que esa obra es sublime o no. Ese es su diagnóstico. Su argumento general parece ser convincente separándose de filosofías que hablan precisamente del ser de la obra de arte (Heidegger) o de cualquier tipo de exégesis hermenéutica (Gadamer o Ricoeur). Es precisamente en esa imposibilidad sublime que describe Lyotard, en esa presentación, en la que se han enquistado una serie de *remakes* de obeliscos rotos más contemporáneos, entre esos el de Eduardo Abaroa, uno que está hecho para ser instalado en “mercados ambulantes”. La obra de Abaroa hace una referencia directa al obelisco de Newman (a qué, a cuál) porque tiene su misma forma. Sin embargo, el *mix* solo está completo por todas las otras circunstancias que rodean la obra mexicana.

2. Cuestiones de política, cuestiones de poder

El Obelisco roto de Newman, el que está en frente de la capilla de Rothko, tiene una relación directa con el poder y la política. Me voy a remitir a una anécdota que explica específicamente esas relaciones para luego pensar cómo una obra como la de Abaroa puede existir, precisamente en el contexto que se exhibió la primera vez y por supuesto, por qué fue hecha con los materiales que la constituyen.

Con su obra, Newman hace una doble referencia a la arquitectura egipcia: el obelisco de acero, mal acabado, está de cabeza; su cenit descansa de manera imposible en el ápice de una pirámide. Dos pequeños puntos, dos cerros, tocándose; una inmensa masa está suspendida en un absoluto geométrico. Se sabe que es una obra de arte pero, ¿qué tiene que ver con política?

En mayo de 1969 los coleccionistas Dominique y John de Menil hicieron una generosa

16 de abril de 201 y a Susan Stewart. *On Longing: Narratives of Miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, Durham, Duke University Press, 1993.

oferta a la ciudad de Houston. Querían darle dinero a la ciudad para que adquiriera la escultura de Newman. La idea era que se instalara en exteriores y que fuera dedicada a Martin Luther King. La primera vez que se exhibió el *Obelisco roto* fue en 1967 y causó un gran revuelo en Nueva York; en 1968 King fue asesinado. El deseo de los Menil de dedicar un Obelisco Roto a Martin Luther King adquiriría sentido. Si el obelisco es una antigua invención egipcia, “también” es Norteamericana: uno de los obeliscos más importantes del mundo se encuentra en Monumento a Washington en Washington D.C. King dio su discurso más famoso en esa ciudad en 1963 en el Memorial a Lincoln y allí fue donde pronunció su conocida frase “*I have a dream ...*”.

El *Obelisco roto* fue una forma emocional y potente de ver a los Estados Unidos después de la muerte de King: La promesa negada, la esperanza destrozada. Para los Menil el trabajo de Newman fue visionario. Y de hecho también lo fue para Newman quien siempre aseguró que su arte abstracto tenía que ver con la política y cuestiones de significado. La ciudad rechazó el ofrecimiento precisamente por la dedicatoria a King. Así que se quedó en la colección de los Menil en un lugar escogido por el mismo artista, en frente de la *Rothko Chapel* como un monumento a todo lo que está roto.

La obra de Abaroa tiene que ver precisamente con todo eso pero como es obvio, *no tiene nada que ver con eso*: es decir, es una crítica al poder institucional que está relacionada con un contexto específico. Hecha con lona “rosa mexicano” que se tensa en una estructura desarmable de aproximadamente un tercio⁵ de las dimensiones de la obra de Newman, el *Obelisco Roto para mercados ambulantes* está hecha precisamente para ser montada y desmontada en cada mercado en que se instale. La obra podría ir siguiendo a los tianguis “camuflándose” entre las carpas. Desde su materialidad, desde la posibilidad del ambulante, su color y el armazón, ya está hablando de una realidad local de la Ciudad de México. Está hecha con los mismo materiales con los que se construyen las carpas

⁵ Al respecto de las dimensiones de la obra, Abaroa comenta: “Yo quería hacer un obelisco con una proporción uno a uno. Sin embargo, y a pesar de que busque en libros y en documentación las dimensiones de la pieza, no se qué salió mal. Incluso cuando viajé a Nueva York busque la pieza en la ciudad para tomarle las medidas pero no la encontré. Después me di cuenta de que por un descuido no había averiguado que la pieza ya se encontraba en el patio del esculturas del MoMA. Así, por azar, mi Obelisco resultó ser una versión chaparra del original”. Eduardo Abaroa, en entrevista personal el 10 de febrero de 2011.

tradicionales de los mercados de la ciudad, pero más allá de hacer referencia al trabajo en el mercado y del tianguis como lugares de transacción económica con una referencia histórica prehispánica, se refiere al mercado como un lugar donde uno puede encontrar de todo y donde se da un intercambio de significados en donde la legalidad se combina con la ilegalidad. Perteneció también a una forma de intercambio contemporánea, una forma de vida. El mismo artista habla de su obra como una “escultura modernista pirata”. De hecho, una realidad que se vivía muy intensamente por allá en 1993 (yo diría que aún ahora).

Abaroa comenta al respecto

Los gobiernos, los partidos, los dioses, las empresas y sus logotipos, los ídolos pop, los artistas y varios ejemplos más existen para multiplicarse. Una mentira se repite varias veces para convertirse en verdad. Los dueños del mundo económico han logrado multiplicar sus productos, sus métodos, sus logotipos para cubrir la tierra. Hoy en México, las noticias frecuentemente denuncian las versiones "chinas" de los santos adorados tradicionalmente. Producir no es lo más importante, sino establecer una jerarquía que permita diferenciar los múltiples aspectos del mundo y darle sentido a una historia (mito) sobre otro, a una idea sobre la otra, a un producto sobre otro. El asunto es crear un parásito que aflija a la mayor cantidad de gente. Una infección externa. Una vez establecida con (muchísimos trabajos) alguna jerarquía infecciosa por medio de la multiplicación, hay que defenderse de la multiplicación en sí. Como productor hay que controlar y como consumidor hay que reconocer el mensaje "verdadero", el sentimiento "auténtico", el producto de "marca". Producción legal, piratería ilegal...en ambos casos se defiende una jerarquía que mantiene intacto el control elitista del devenir cultural. Siguen siendo pocos los que tienen los medios de producción, incluida la producción cultural, aunque ya casi cualquiera pueda multiplicar casi cualquier cosa. ¿Puede la piratería realmente destruir los oligopolios culturales?⁶

Esta “escultura pirata” es el signo de una crisis en México, especialmente en la Ciudad de México: una crisis política (la crisis del PRI) y sobre todo económica (la crisis del PRI) todo eso derivando en una crisis social. Un problema que no se resuelve. De hecho, habría que preguntar ¿qué hay que resolver si pareciera que el sistema de producción y de consumo se estabiliza precisamente en esa inestabilidad? Tal vez *El Obelisco roto para mercados ambulantes* es el símbolo de todo lo que está roto acá, en esta ciudad. Con su capacidad de trasladarse pero también con esa posibilidad de rehacerse. La pasividad de la obra de Newman se vuelve etérea, transitoria. Se vuelve vacío: el obelisco de Abaroa

⁶ En www.gacetaperjudicial.blogspot.com consultado el 15 de octubre del 2009.

responde a la tensión de los *puntos de toque* de otra manera porque la pirámide ya no sostiene en equilibrio a la masa rectangular que apunta hacia abajo; más bien se arma y lo único que contiene, es precisamente un vacío.

3. Lo alternativo institucional

La obra de Abaroa transitó por muchos lugares antes de “establecerse” en las bodegas del Museo de Arte Contemporáneo MUAC en la UNAM. Todos esos lugares dotaron de un sentido específico a la pieza que se transformó de una forma de arte alternativo a una manera de hacer arte. La institucionalización de la pieza no fue sólo de “esa pieza”; de hecho, muchos de los objetos que en un momento se consideraron “arte alternativo” ya no lo son, precisamente por esa labor institucional de “los lugares” (museos, galerías, etc.) y de lo que se ha llamado el “campo del arte” al cual pertenecen dichos lugares pero también las personas como parte de la institución. En lo que sigue voy a intentar mostrar ese tránsito y del cual la pieza de Abaroa es un muy buen ejemplo precisamente por su carácter de “ambulante”.

4. La casa: Temístocles 44

La primera vez que se exhibió la pieza de Abaroa fue en 1993 en una exposición del naciente grupo Temístocles 44 en una casa que quedaba precisamente en esa dirección en la colonia Polanco de la Ciudad de México. La pieza, que hacía parte de la muestra *Temístocles 44-II* y en la que participaron varios artistas como Daniel Guzmán y José Miguel González Casanova, se instaló en el patio de la casa. Allí, en esa exposición la obra cobraba un sentido de alternatividad que mantendría en sus 4 primeros años de vida para luego devenir en “otra cosa”. *Obelisco...*, sin lugar a dudas, era “alternativa” por varios motivos: el primero y el más obvio tiene que ver con sus características; es una obra tridimensional, que está hecha con lona sintética color “rosa mexicano” y que es desarmable. Además, hace referencia a una obra norteamericana de los años 60 y pone en

duda cualquier noción de originalidad. Para comienzos de los años 90 la pintura aun tiene una relevancia fundamental en las instituciones oficiales y los museos y galerías aún están promoviendo eso que Teresa del Conde llamó alguna vez neomexicanismo. Sin lugar a dudas el arte que “promueve el Estado” (la palabra “promoción” parece acá un poco exagerada para lo que sucedió con el arte de los 80 y 90) para ese momento tiene que ver precisamente con eso. La pregunta obvia es en qué otro lugar se hubiera podido mostrar ese *mutante* si no hubiera sido en un espacio de estas características. La alternatividad que se demuestra en este lugar tiene que ver con los objetos que exhibe y cómo los exhibe pero también con su marginalidad dentro del circuito de exhibición local. El objeto nunca es suficiente.

5. La calle (mercado del Pedregal de Santo Domingo)

Del espacio de exhibición en Polanco el *Obelisco* se montó en un tianguis de la Ciudad de México y las únicas fotos que se conservan en exteriores son las de su instalación en el mercado del Eje 10 en la Colonia Pedregal de Santo Domingo al sur de ciudad en el año 1994. Hay que considerar que a partir de este momento la obra no es sólo la pieza armable sino también su instalación *in situ* y las fotografías de esa instalación. En esas pocas fotografías aparecen varios personajes conocidos en el medio artístico como Francisco Reyes Palma, Cuauhtémoc Medina, Serge Guilbaut, Abraham Cruzvillegas y Olivier Debrouse, quienes presenciaron (y algunos ayudaron a) el montaje de la estructura. La obra se instaló en el camellón de la avenida y no se mezclaba con los puestos. De hecho, algunos curiosos del lugar se acercaban a ver cómo se instalaba. Medina recuerda:

...esa mañana de 1994, un grupo de niños se entretuvo por mucho rato observando las operaciones de Abaroa: quiero creer que efectuaban una comparación entre la erección de este objeto inútil y el paisaje de fondo de los toldos del mercado. Finalmente, uno de ellos se armó de valor y preguntó de sopetón al artista que “qué era eso”. Abaroa respondió: “Es una escultura”. Naturalmente el niño dijo: “Ah” y visiblemente desilusionados, los párvulos se fueron a seguir jugando fútbol.⁷

⁷ Cuauhtémoc Medina, *Abusuo Mutuo*, En: Mexico City : an exhibition about the exchange rates of bodies and values, Nueva York, MoMA, 2002, p 209.

Las implicaciones del relato de Medina son claras: el objeto aparece como extraño en la calle, aunque esté hecho específicamente para los mercados ambulantes. El lugar de la escultura, así fuera ese, *no era ese*. Siempre la misma contradicción desde el principio. El mercado como toda una zona de contacto.⁸ Estar en el mercado no le garantizaba una mimesis aunque precisamente no se pretendiera eso. Ese objeto extraño, parasitario del mercado, que no conmemoraba nada, adquiriría un sentido muy particular allí. La extrañeza con la que fue recibida, su inutilidad, el carácter impráctico del que nos habla Medina es mucho mas evidente en ese contexto. Pero es eso lo que la hace efectiva como obra: se activa de otra manera cuando los públicos son otros. Vale la pena decir que en el mercado en que se instaló la pieza (por lo menos si uno se basa en las fotografías) pertenece a estratos bajos de la ciudad. La obra se instala entonces en un lugar en que la economía informal está a la vista, o mejor, es una forma de vida.

Vale la pena preguntar: ¿Qué es una “escultura” que se “instala” en un mercado ambulante? Vale la pena responder: *esa*.

6. Otro contexto, otra ciudad: *Corpus Callosum* en Guadalajara

A fines de 1993, el curador Guillermo Santamarina se instala en Guadalajara, y conforma -desde el espacio de arte *Corpus Callosum*- a un grupo de artistas, algunos hasta ese entonces autodidactas, así como a otros curadores, críticos de arte, coleccionistas y a ciertos públicos. En 1994 se realiza en ese espacio la exposición *Wart Mart* de Eduardo Abaroa, la primera exhibición individual del artista. El “salto” de ciudad que da la pieza es

⁸ Tal vez el lugar en donde más relaciones que activó la pieza, fue el mercado ambulante. El “verdadero lugar” de la pieza (no hay que olvidar que está hecha para mercados ambulantes) potenció una serie de encuentros que no se hubieran podido dar si la misma instalación del objeto no se hubiera realizado *in situ*. Aunque no hubo “conflicto” real (la anécdota de los niños es importante porque demuestra el interés parcial en la obra), o sea, no se discutió con nadie ni se debatió con ninguna persona del lugar (más allá de si la supuesta “carpa” que estaba montando “el extraño” tenía permiso o no de la delegación), el objeto extraño en el mercado si marcaba una relación de poder entre los instaladores de la pieza (Abaroa, Medina, Reyes Palma) y los vendedores. Aunque los últimos no sabían lo que estaba pasando, los primeros si conocían perfectamente que es un tianguis (precisamente la pieza tiene esas características). Hay una relación desigual en la que el objeto ya no es sólo su “objetualidad” sino que es también su instalación, o sea, su relación con el mercado. por eso las fotos que se tomaron en ese lugar son tan importantes para la obra. No son solo un registro del objeto en el lugar: son las fotos de esa relación.

significativo. Santamarina siempre consideró -como curador de los llamados “espacios alternativos”- que se realizaba una resistencia real frente al *establishment* artístico mexicano y la obra de Abaroa cabía perfectamente en ese lugar; de hecho, era natural de un “espacio alternativo”.

En este lugar, la obra se expone desarmada, con las fotos que se tomaron *in-situ* en el mercado, y el único texto que se conserva es el de presentación de la exposición que escribió Abraham Cruzvillegas, y aunque no existe más documentación, se pueden sacar una serie conclusiones importantes. Esta exposición se hizo en una ciudad diferente al D.F, Guadalajara. Es muy importante pensar en esto porque ese hecho es contrario a las historias del arte contemporáneo en México que no hacen énfasis en Guadalajara como un lugar fundamental para la exhibición, la colección y el debate del arte contemporáneo. Este interés es claro con la fundación del espacio de Santamarina y con la exhibición de Abaroa y también con la inauguración del FITAC y la Feria de Arte Contemporáneo, FARCO, en esas mismas fechas. La obra de Abaroa hace parte de ese contexto: obra descentrada, obra portátil, obra parasitaria.

7. El Museo: Engendros del ocio y la hipocresía

En 1999 se realiza la exposición *Engendros del ocio y la hipocresía*. Es significativo que desde este momento la obra hace un salto desde la marginalidad de los “espacios alternativos” a la institucionalidad museística. Es difícil generalizar, pero se podría decir que para esa época ya comienza a haber un giro en lo que se expone y en cómo se expone. El Carillo Gil, un lugar que desde comienzos de los años 90 se caracterizaba por realizar este tipo de muestras con un carácter disidente, era el lugar perfecto para realizar esta primera “exposición institucional” del artista. En ese contexto se exhibe el *Obelisco roto para mercados ambulantes* y en esta oportunidad se describe de dos maneras diferentes en el catálogo de la exposición. Por un lado Cuauhtémoc Medina hace referencia ella como un objeto anómalo, una especie de monstruo peculiar, un teratoma:

Lo monstruoso depende de una dialéctica de las formas, del contraste entre la regularidad y la anomalía, de una comparación entre el tipo platónico y la extrañeza frente a nuestros ojos. La distinción entre monstruosidad y normalidad depende, entonces, de la intensidad con que compulsemos lo peculiar con lo ordinario.

Es natural que Abaroa hable de su obra como una sucesión de “engendros”. La estética de lo anómalo coloca su trabajo en un constante ir y venir entre supuestos modelos ideales y sus mutaciones. En *Obelisco roto para mercados ambulantes*, el trascendentalismo de la escultura modernista de Barnett Newman se impregna de la escultura social espontánea del mercado callejero mexicano enfatizando las diferencias centro/periferia, norte/sur, retórica/existencia, verticalidad/horizontalidad que formulan la imposibilidad de hacer escultura monumental en un país como este.⁹

Este párrafo es importante porque a partir de aquí la obra de Abaroa va a ser tratada como un monstruo, con mayor o menor intensidad, sobre todo cuando Medina se refiere a ella. El objeto-monstruo dialéctico de Abaroa ha quedado instituido, también, como una “escultura” que rompe con toda la tradición de la escultura mexicana. Lo hace ver como un nuevo lugar para la estética contemporánea en permanente diálogo. Más allá de si se le da razón a Medina, quien rompe con todas las posibles narrativas lineales de la historia del arte local desconociendo cualquier tipo de “escultura monumental mexicana” (en un país donde lo monumental tiene un valor y ese valor es manejado por el Estado), es importante anotar precisamente ese desconocimiento. Esta “escultura” dialoga con todo (centro/periferia, norte/sur, retórica/existencia, verticalidad/horizontalidad) menos con la historia del arte mexicano.

En ese mismo catálogo, aparece otra descripción del *Obelisco*, esta vez realizada por Fernando Castro Flores. Acá, la narración toma otros giros que la vinculan aún más con la historia del arte, más allá de “el Newman” evidente en la pieza:

Eduardo Abaroa practica lo que él mismo llama *sobreposición absurda*, como cuando utiliza los mitos sobre el dios hindú Shiva en sus regalitos, en una continuada estrategia de desarticulación que, en términos situacionistas, podría entenderse como táctica de la tergiversación, como sucede en el modo de cuestionar las posibilidades de la escultura pública formulando escuetamente en *Obelisco roto para mercados ambulantes* en la que también, consciente o inconcientemente, se apartaba de la rutina del

⁹ Cuauhtémoc Medina. *Teratología de la comparación*, En: Engendros del ocio y la hipocresía, México D.F, Smart Art Press, 1999 pp 67-68.

apropicionismo.¹⁰

La estrategia de tergiversación situacionista que se describe acompaña la descripción de Medina al no referirse a la pieza como una cosa, sino más bien como un “sucediendo”. Como se puede leer claramente, más allá de la apropiación¹¹ de una obra, lo que se intenta hacer, según esa interpretación, es un cambio de un contexto específico con un objeto extraño. Una interferencia.

Vale la pena decir también que antes de esta exposición, Eduardo Abaroa le regaló la pieza a uno de los coleccionistas más importantes de arte mexicano contemporáneo, Patrick Charpenel y fue el mismo Charpenel quien le compró la primera obra al artista. Por supuesto, esto indica un gran cambio en la forma de consumir arte en México: no sólo es evidente el cambio de estética sino también muestra que hay una serie de personas que comienzan a interesarse en dicha estética desde el ámbito privado. Charpenel, Haydeé Rovirosa, y Colección López-Rocha (curiosamente las tres de Guadalajara) compran obra del artista y estas son las que se exponen en el museo. Posteriormente, la Colección Júmex y la Coppel invertirá en la obra de Abaroa.

¹⁰ Fernando Castro Flores. *La obra de arte en la época del bricolage*, En: *Ibid*, p 18.

¹¹ Es claro que las apropiaciones en arte tienen que ver más con lo que Nicolas Bourriaud llamó una *postproducción*, es decir, utilizar elementos de la historia del arte que ya existían y mezclarlos, como lo hace un DJ, para producir un resultado novedoso. Sin embargo Bourriaud no considera las tensiones que pueden existir al realizar esta operación y esto tiene una explicación: el *mix* sólo se realiza con objetos pertenecientes al campo del arte. Nicolas Bourriaud. *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Nueva York, Lukas & Sternberg, 2002. Nicholas Thomas sí considera esa tensión pero de otra manera al pensar casos en los que el arte apropia objetos de otros contextos o, a la inversa, cuando otros contextos apropian objetos artísticos en una relación recíproca de validaciones y en un juego permanente de poder, y de legitimidad. Según Thomas “If appropriations have a general character it is surely that of unstable duality. In some proportion, they always combine taking and acknowledgment, appropriation and homage, a critique of colonial exclusions and collusion in imbalanced exchange.

Si las apropiaciones tienen un carácter general es por una dualidad inestable. En alguna proporción, siempre combinan tomar y reconocimiento, apropiación y homenaje, una crítica a las exclusiones coloniales y la colusión en intercambios desiguales (La traducción es mía). Nicholas Thomas. *Appropriation/Appreciation. Settler Modernism in Australia and New Zealand*, En: *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*. F. Myers, (Ed). Santa Fe: School of American Research Press, 2001, p 150. Es evidente que en este caso sí existe esa tensión, no sólo al tratar de utilizar el objeto ya existente (el obelisco de Newman) con otro sentido (una técnica dadaísta y surrealista por excelencia), sino que está usando la misma estrategia del objeto original pero, como bien lo anota Castro, tergiversándolo con una estrategia situacionista, es decir, alterar el objeto original, y sus consecuencias: que sea operativo en un campo específico con una pretensión de cambio.

8. La Caída: Escultura Mexicana, de la Academia a la Instalación

En el año 2000 se realizó una exposición muy significativa, no solo por las piezas que se estaban exhibiendo sino también por su carácter abarcador histórico: *Escultura mexicana: de la academia a la instalación*. Dicha exposición intentaba mostrar el desarrollo de todas las prácticas artísticas que tuvieran que ver con la tridimensionalidad desde el siglo XX hasta el año 2000. Desde el título, la exposición tuvo dos problemas de los que muchos curadores contemporáneos intentan desmarcarse: el de la identidad, y el de la continuidad histórica y estilística, como si toda esa producción expuesta, sólo porque pertenece a las tres dimensiones, pudiera ser aprehendida de la misma manera. Para esa exposición se exhibió el *Obelisco* de Abaroa (o de Charpenel) al frente del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México. La pieza vuelve a su ciudad de origen pero esta vez con ese proceso de institucionalización encima. Y no sólo el que corresponde a los espacios alternativos y a los museos sino también a la institución del arte. En frente del Palacio de Bellas Artes se vuelve una de las piezas más relevantes de la exposición por su visibilidad y al mismo tiempo se vuelve evidente como el final de un proceso (esas exposiciones históricas tienden a que la narración se vuelva un asunto evolutivo) en frente de una de las instituciones artísticas más importantes del país. En el catálogo de la exposición se describe a la obra de la siguiente manera:

Eduardo Abaroa, en la obra *Obelisco roto para mercados ambulantes* hace claramente una paráfrasis a la obra creada por Barnett Newman *Broken obelisk* 1963-1967, -colocada en Houston en el exterior de la Capilla Rothko- la estructura conmemora la pirámide y el obelisco como las formas principales de la antigüedad, unidas por sus vértices en el centro de un espejo de agua. El referente proviene del conocimiento de la historia del arte, esto se conjuga con la apropiación de formas constructivas del entorno urbano proletario, en este caso la del mercado sobre ruedas con sus lonas de plástico y herrería tubular color rosa mexicano. Las producciones artísticas actuales parecerían cuestionar y responder la ausencia de dogmas, perdió importancia la pertinencia a cierta disciplina, el espacio es el medio en el que se desarrolla la intuición y conceptualización del artista.¹²

En esta exposición el sentido que se le da a la pieza se remite a sus materiales constitutivos

¹² Itzel Vargas. *Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica*, En: *Escultura mexicana: de la academia a la instalación*, Italia, Landucci, 2000, p 346.

y por supuesto se hace referencia al mercado ambulante pero como si el artista se hubiera basado tanto en el Obelisco de Newman como en la estética de los toldos del mercado y hubiera hecho una especie de combinación que deriva en una escultura de producción local. Esta lectura es interesante porque no se puede desprender de la genealogía de producción artística y concibe a la “escultura” como un objeto generado por un medio específico. Pero en sí misma la “escultura” no es significativa, es decir, no produce sentido.

Tal vez enfrente del Palacio de Bellas Artes la pieza adquiere un sentido muy preciso de crítica institucional y puede que opere de manera similar a la escultura original de Newman (la que está en Houston valga la aclaración). Por primera vez en 7 años de existencia la pieza vuelve a ser pública y exterior (como su homóloga estadounidense) pero esta vez no aparece como un *engendro* del mercado sino como un parásito que se pone en relación con el edificio. La estructura pirata de Abaroa no conmemora nada, pero en el contexto de esta exposición opera inmediatamente de manera crítica. Aparece como una crisis de toda esa institucionalidad, no sólo artística, y por supuesto, no sólo de las políticas culturales que la han producido: es una crítica a todo lo que representa ese Palacio de Mármol.

El *remake*, el híbrido carente de “originalidad”, se desprende de toda la tradición escultórica mexicana pero se vuelve a incorporar a ella en esta exposición complicada. Valdría la pena preguntar, ¿qué tiene que ver el *Obelisco* de Abaroa con las piezas de Vilar, o incluso con las de Ota? Son tridimensionales pero, ¿es eso suficiente? La obra de Abaroa ya quedó instituida como escultura así esté *instalada*. El problema de los medios de producción sigue siendo *problemático*. El del estilo también.

Hay que pensar también que la obra en este contexto público está incompleta o, mejor dicho, se presenta de manera diferente. Como se dijo más arriba, el material documental que acompaña al *Obelisco* no sólo es un registro de una acción sino que hace parte de la pieza. En este nuevo contexto público habría que preguntarse, ¿si se pierde la referencia de su instalación en el mercado de Santo Domingo, cómo se actualiza la obra?

En ese año frente al Palacio, la estructura armable y provisional (no porque sus materiales fueran perecederos sino porque la misma estructura está hecha para ser desmontada), fue destruida *públicamente*. Fue vandalizada y luego se la llevó el viento.

9. La representación citadina: *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values, P.S. 1, Nueva York.*

Tal vez el momento donde la obra de Abaroa adquiere una “importancia significativa” para el arte mexicano es en el 2002 cuando es seleccionada por el curador del P.S.1 de Nueva York, Claus Biesenbach para una muestra. La exposición, que contó con la asesoría de Cuahutémoc Medina, además de que fue una de las exposiciones que internacionalizó el arte mexicano, generó toda una visualidad de la ciudad, por cierto, nada positiva.

Por supuesto, la escultura se reconstruyó para esta muestra que pretendía rehacer, o deshacer (o lo que sea) la categoría de arte mexicano, categoría que históricamente se ha ayudado a construir desde los Estados Unidos y que en los años 80 operaba (con una narrativa más bien mundial y que enmarcaba a todo el arte latinoamericano) de una manera en que el arte mexicano era tenido como exótico, folclórico y tropical. Cuauhtémoc Medina describe la pieza (claramente intentando desprenderse de la narratividad en la que la exposición *Escultura mexicana* del 2000 intentaba insertarla y reivindicando la lectura que hizo en la exposición del Carrillo Gil) así:

La pieza de Abaroa no era un ejemplo provinciano del arte-apropiación. En retrospectiva, hay que verla como una teorización: el ajuste de cuentas con la historia del arte metropolitana, es decir, con *la* historia del arte, mediante un diálogo con una constelación económica y urbana del sur. El obelisco de Abaroa era una descripción muy perspicaz de la fragilidad de la práctica artística que ocurría entonces casi al margen de públicos, instituciones, comunidades, curadores y mercado (...) Pseudo-imitación: el gesto de lo sublime moderno se reformulaba para escenificar la contradicción insalvable y la arquitectura temporal popular y el vocabulario escultórico modernista. Más allá de adaptar la escultura de Newman para volverla transportable y expedita, potencialmente comercializable, peor aun, igualarla materialmente con la norma administrativa de un mercado tercermundista, la obra exploraba la distancia insalvable entre las fuentes metropolitanas de lo que todavía hoy pasa por escultura

pública en lugares como México y la forma viva de las formaciones sociales como estructuras sociales horizontales penetrables y desmontables. Ante ese contexto, lo escultórico debería incluso despojarse del modelo de lo *in situ*: tendría que asumir una condición portátil a fin de expresar su capacidad de entrar y salir a voluntad en el espacio sin forma de la megalópolis. *Obelisco* describía la imposibilidad de una genealogía. No había manera de refundar la escultura a partir de un ejemplo “local” ni siquiera volteando hacia Mathias Goeritz o incluso a los grupos de los años 70.¹³

Es evidente que lo que trata de hacer Medina con la obra de Abaroa es arrancarla de la narrativa en la que se le había enmarcado con la exposición del palacio de Bellas Artes y además desvincularla completamente de una posible historicidad nacional del arte mexicano. En ese sentido la obra de Abaroa aparecía como una inauguración que se funda en lo ajeno, no sólo como un híbrido o un mutante y por supuesto más que una relectura de la obra de Newman: es el inicio de una nueva era que dialoga con un lugar (local) pero también con otro lugar (extranjero). La dialéctica que introduce Medina en la obra de Abaroa funciona perfectamente en la narrativa completa de la exposición.

En esta ocasión la pieza se exhibió con las fotos de su instalación en el mercado de Santo Domingo. Adicionalmente, es claro que muchas personas que fueron a ver la exposición reconocen la obra de Newman (el MoMA tiene una y sin lugar a dudas el *Obelisco Roto* que está en Houston es una pieza emblemática para el arte norteamericano) y la cita adquiere un sentido completamente diferente que en el mercado: en Nueva York la referencia es mucho más evidente y tal vez, en esta refundación del arte mexicano en Estados Unidos *ahora si tenga sentido*. Por supuesto que la pieza propone acá una salida del modelo *in situ*. Es claro que el problema de lo transportable es fundamental. El renacimiento está completo. El arte Mexicano ha encontrado una nueva estructura y un lugar de intercambio. Las narrativas de lo nacional han sido reubicadas y trasladadas a un lugar histórico y el curador (los curadores) tratan de reivindicar una problemática que habla de un lugar “hacia fuera” sin necesidad de que el lugar desaparezca: es la estrategia de la reivindicación de la periferia artística ya no como el lugar de la representación de “lo otro” exótico sino como la supuesta visibilidad de lo otro como lo mismo, es decir, lo *mexicano global*.

¹³ Cuauhtémoc Medina, *Op Cit*, p 290.

10. (Ni lo uno ni lo otro sino todo lo contrario). La incorporación a una historia disidente: la era de la discrepancia en el MUCA Campus.

En el 2007 la obra se expone en una muestra “histórica” pero completamente diferente a la de *Escultura mexicana* que se presentó en Bellas Artes en el año 2000. La exposición, curada por Cuauhtémoc Medina, Olivier Debroise, Pilar García y Álvaro Vázquez Mantecón, y realizada con la ayuda de un proyecto de investigación PAPIIT (2006-2007) de la UNAM, se presentó en el que, hasta esa fecha, era el museo universitario más importante dedicado al arte contemporáneo: El MUCA Campus.

Esta vez *El obelisco* se incorporó a una narrativa que tenía que ver con obras consideradas “discrepantes” en la historia del arte mexicano y se leyó de la siguiente manera:

La falta de acceso directo a las obras canónicas de arte contemporáneo ha sido un tema obsesivo de la crítica y debates latinoamericanos. La reivindicación de la repetición de la posmodernidad abrió a los artistas de los noventa una alternativa para convertir la sensación de carencia en gesto. Entre 1992 y 1995 varios artistas dieron el paso decisivo del *ready made* al *remake*: rehacer obras cruciales del arte contemporáneo no consistía ya en crear parodias en el sentido marxista que le dio Frederick Jameson en los años ochenta, pero ajustar cuentas con el centro por medio de copias permitía marcar con mayor nitidez la diferencia y la distancia. (...) En *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (1993), Abaroa produjo un mutante estético, al traducir la escultura emblemática del sublime moderno a los medios constructivos trashumantes de un mercado callejero en el tercer mundo. El *Obelisco* planteaba al arte contemporáneo como un ir y venir entre contextos, y una oscilación entre el modelo cosmopolita y un contexto inabordable. En congruencia con esa función, la obra se presentó inicialmente en Temístocles 44, antes de ser montado por un día en un mercado sobre ruedas en Avenida del Imán (sic), en el sur de la ciudad, integrándose por algunas horas al espacio al que fuera inicialmente destinado.¹⁴

Esta lectura de la pieza es suprématamente compleja porque se hace un malabar argumentativo que justifica la existencia de la obra en relación a una carencia: existe porque no se tiene la cosa pero se tiene la referencia. De esa manera, si no tenemos la fuente canónica hacemos nuestra propia versión; y esa nueva versión de la pieza emblemática es *diferente* (tal vez en el sentido más estrictamente derridiano) porque se presenta como una alteración, producto de una imposibilidad de acceso a una “fuente” que

¹⁴ Olivier Debroise, *Et. Al. La era de la discrepancia*, México, Turner, 2007, p 406.

ya está “escrita”. En esta lectura de nuevo se vuelve a referir al *Obelisco* como un mutante, pero esta vez, producto de una traducción de lo *cosmopolita* a lo *local*¹⁵; así, la obra aparece como un ir y venir *del sentido*, más que una “cosa” completamente abarcable en su materialidad: esa es su *función*.

Sin embargo, uno no puede entender esa lectura si no piensa en el contexto desde el que se está leyendo: la pieza pertenece a una exposición que se llama *La era de la discrepancia*, es decir, que esa obra, como todas las demás, es discrepante frente a algo. Y ese algo es la historia “oficial” del arte mexicano promovida tanto por el sistema artístico nacional como por la actividad académica.¹⁶ La lectura de la pieza como *ausencia* tiene que ver perfectamente con el sentido general de la exposición: hay una referencia a algo que no existe como *cosa* pero que se presenta como referencia de autoridad: un fantasma autoritario.

Así, la obra pertenece a una exposición “histórica” que está fundada en la diferencia como condición (la exposición esta cobijada por la palabra *Era*) y es en ese momento cuando uno puede hacer la suposición de que está inscrita en “otra” tradición que no se había mostrado todavía. Porque, precisamente, es en ese sentido que la exposición es tradicional (como fundadora de una tradición), y el *Obelisco roto para mercado ambulantes*, junto con todas las obras de los años noventas presentes, son el final de dicha tradición por ser las últimas en ser incorporadas (el corte histórico de la muestra es 1968 hasta 1997 y la obra es de 1994). De esta manera (y a su manera) el *Obelisco* está inaugurando una *nueva historia del arte hecho en México* (y también una nueva manera de contar la historia) que puede incorporar elementos de otros lugares y de otros contextos. En definitiva: el *Obelisco Roto* es, en esta exposición, *ni lo uno* (*Obelisco de Newman*) *ni lo otro* (*carpa de mercado ambulante*) *sino todo lo contrario* (una discrepancia).

¹⁵ Yo consideraría que, más que una traducción, el *Obelisco roto para mercado ambulantes* es una reescritura.

¹⁶ Es muy claro que antes de 2007 ya se habían hecho algunas exposiciones que ya trataban temas históricos desde los años setentas. Sin embargo, la fortuna crítica al respecto sigue siendo muy pobre en términos generales. A pesar de que se han escrito libros monográficos sobre algunos artistas hace falta mucha más investigación y publicación al respecto de los últimos 40 años de la historia del arte en México. Es por eso que *La era de la discrepancia* se convirtió en una exhibición canónica: intenta, al menos, revisar periodos casi inexistentes para la historia del arte en el país.

Capítulo 2

Capitales culturales-capitales económicos

El 27 de septiembre de 1995 se realizó en el Museo MARCO de Monterrey una charla informativa sobre el mercado del arte que se denominó *El mercado del arte latinoamericano hoy*¹⁷ en la que participaban entre otros¹⁸ Patricia Ortiz Monasterio, directora de la galería OMR de la Ciudad de México y Carlos Ashida, el entonces director de la Galería Arena México de Guadalajara. El foro, poco concurrido, intentaba mostrar, más que el funcionamiento de las galerías, qué artistas estaba promocionando cada galería y por qué precisamente ellos. La primera en hablar fue Patricia Ortiz Monasterio quien realizó una exposición en dos segmentos. En el primero trataba básicamente de describir de qué se trató el *Parallel Project*, evento que se llevó a cabo en 1990 y que itineró por Nueva York, San Antonio y Los Angeles, acompañando al suceso artístico denominado *México: a Work of art* en el que también se enmarcaba la megaexposición *México: esplendores de 30 siglos*.¹⁹ La segunda parte de la charla intentó mostrar, a grandes rasgos, el proyecto de una exhibición que se realizaría ese mismo año, pero en octubre, curada por María Guerra y que llevaba por título *La demanda está en barata*²⁰ y que pretendía mostrar “artistas alternativos y jóvenes”.

En la primera parte de la charla, Ortiz Monasterio se veía desenvuelta y hablaba con propiedad. Mientras mostraba algunas obras de artistas promocionados por la galería como Germán Venegas y Javier de la Garza, la galerista hacía explícito lo bien que les había ido con el proyecto comercial en Nueva York, lo difícil que había sido en Texas y de lo mal que la pasaron en Los Angeles al “no vender casi ningún cuadro”. Intentando explicar el

¹⁷ En esta parte me referiré permanentemente al registro en video del foro *El mercado del arte latinoamericano hoy* que se realizó el 27 de septiembre de 1995 en el museo MARCO de Monterrey. Este video hace parte del archivo particular de Carla Stellweg y fue consultado el 15 de julio de 2010 en la ciudad de Nueva York.

¹⁸ En este foro participaron más ponentes pero solo pude identificar a Ortiz Monasterio y a Ashida.

¹⁹ Esta muestra también se exhibió en 1992 en el museo MARCO de Monterrey y en el Museo de San Ildefonso de la Ciudad de México.

²⁰ Se explicará más adelante quién era María Guerra y cuál fue su importancia para el arte de los años 90. La exposición *La demanda está en barata* se llevó a cabo en el mes de octubre de 1995 en la galería OMR, participaron, entre otros, Melanie Smith, Pia Elizondo, Pablo Vargas Lugo, Eduardo Abaroa, Saul Villa, Rubén Ortiz Torres, Carlos Arias, Sofia Taboas.

fenómeno de las ventas, Ortiz Monasterio adjudicaba el problema a que

Nueva York es una ciudad con una tradición mucho más arraigada en cuanto a compras de arte y el auge de la muestra del Metropolitan nos ayudó; pero en las otras ciudades, al no haber dicha tradición, y además porque allí lo mexicano era mucho más expreso, a la gente no le interesaba tanto comprar ese tipo de obras.

Las descripciones de la galerista al referirse a las imágenes que mostraba en su presentación hacían énfasis en la “fuerza del color” y la “forma de construir las figuras” y se limitaba a enunciar la calidad de cada uno de esos artistas sin desarrollar por qué son precisamente “buenos”.

Al hablar del proyecto *La demanda está en barata* curado por María Guerra, del cual mostraba obras de Eduardo Abaroa y Sofía Taboas entre otros, Ortiz Monasterio parecía un poco más desconcertada. No sabía muy bien que decir de las obras y hacía referencia al sentido del humor de las mismas pero decía literalmente que “yo todavía no entiendo muy bien de que se trata” y pasaba las diapositivas rápidamente.

Carlos Ashida, por su parte, hizo una exposición un poco más detallada de lo que para él era lo más interesante de la escena artística nacional de ese momento antes de mostrar las imágenes. Ashida comienza la charla haciendo énfasis en que

El fenómeno de Monterrey es único y que es muy difícil que se pueda dar en Guadalajara o en México D.F porque, en la primera ciudad hace falta infraestructura y en la segunda hay muchos prejuicios entre la promoción cultural que pueda surgir desde la iniciativa privada y el Estado como promotor principal de la cultura.

Así mismo, hace énfasis en que él

Como galerista comencé trabajando con neomexicanos como Germán Venegas y Julio Galán pero que en un momento tuve que abrirme a otro público y empecé a trabajar con artistas emergentes.

Luego, intenta describir a esa “nueva generación” al decir que

Lo único que los une es establecer un contacto con el tiempo y el espacio, que

producen un comentario abiertamente político, y que toman distancia de sus colegas de una generación anterior. Estos artistas no pretenden objetivos tan altos como sus predecesores, han encontrado que no hay ideología que los obligue a hablar más allá de las condiciones inmediatas de su contexto y producen obras cargadas de contenido crítico y agresivo.

Precisamente, y para poder hablar de esa generación que a él le interesaba promover, se refiere a una exposición que se realizó ese mismo año en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México pero que se había expuesto en Guadalajara unos meses antes en el contexto de la ExpoArte, la feria de arte de esa ciudad.²¹ La exposición, que se llamó *Acné: el nuevo contrato social ilustrado*²² mostraba a artistas del núcleo del espacio Temístocles 44 entre ellos Eduardo Abaroa y Daniel Guzmán.²³ Para Ashida, los artistas de Acné

no pretenden ningún tipo de denuncia sino que asumen el arte como parte de una cotidianidad haciendo obras elocuentes, frías y sin emoción, planteando nuevas relaciones arte-público al utilizar los mismos elementos que usa la mercadotecnia, es decir, objetos que no son trascendentes.

Precisamente, y a raíz de los comentarios al respecto de *Acné*, Ashida se refiere a la ExpoArte Guadalajara y declara que “en la feria no había una comprensión real de *esos* artistas” y que “las personas que promueven este tipo de obras somos marginales dentro de la comunidad artística”. Dice además que “el mercado del arte está afuera de la ciudad” y, más allá de eso que “el consumo del arte en México no es importante porque esa función siempre ha dependido del Estado”.

Ahora bien, este video es importante porque muestra varias cosas que parecían inéditas en el arte nacional para 1995 y que hacen evidentes una serie de problemas que son relevantes para entender por qué y cómo se promocionaron ciertos artistas desde mediados de los ochentas y su relevo (al menos su relevo comercial), a mediados de los noventas: en primer

²¹ Desde el año 1992 y hasta 1998 se llevó a cabo en la ciudad de Guadalajara La ExpoArte, una feria dirigida por Elena Matute y Gabriela López Rocha, financiada casi en su totalidad por esta última en sus tres primeras ediciones. La feria estaba acompañada por un Foro internacional de arte llamado FITAC (Foro internacional de Teoría del Arte) cuyas ediciones fueron organizadas por Guillermo Santamarina (1992-1994), Osvaldo Sánchez (1995-1996) y Rubén Gallo (1997-1998).

²² El tema de esta exposición y la exposición como tema serán tratados a profundidad en el capítulo 3 de esta tesis.

²³ Para él, los detonantes para que esta nueva generación de artistas apareciera se pueden ubicar en Francis Alýs, Gabriel Orozco y Thomas Glassford.

lugar está ocurriendo un evento que se refiere al mercado del arte en la ciudad de Monterrey con invitados de Guadalajara y México D.F en un museo que es promovido por la industria privada regiomontana.²⁴ En segundo lugar, se hace referencia a la ya famosa exposición *México: esplendores de 30 siglos* y al *Parallel Project* en el que participaron las galerías OMR, la GAM de Ciudad de México y la GAAM de Monterrey. Por otra parte se puede ver claramente que ya comienza a haber un interés por promover a otros artistas y otro tipo de arte al de la década inmediatamente anterior; un tipo de arte que ya no era propiamente “pintura” sino que tenía que ver con lo que describe Ashida en su intervención: objetos sacados de la cotidianidad e imágenes de los medios masivos de comunicación.

En definitiva, la pregunta concreta que suscita dicho video es precisamente el acto mismo de ese foro: ¿qué había cambiado en el campo del arte mexicano para que se pudieran realizar unas charlas de esas características en una ciudad artísticamente marginal (incluso dentro del mismo México) relacionando a las tres ciudades más importantes del país? ¿Qué sucedió para que se hable de mercado del arte (aun si es incipiente) y se cite a una feria de arte (que se realizaba conjuntamente con un foro) en un país donde existían muy pocas galerías que promocionaban básicamente pintura? ¿Cuál sería entonces el papel del Estado en este caso, si en México la promoción cultural dependía básicamente de esa institución hasta los años 80?

Lo que intentaré demostrar a continuación tiene que ver precisamente con estas preguntas en una articulación que incluye las políticas culturales del gobierno de Salinas (1988-1994), la desregulación económica por parte del Estado y el proceso neoliberal de la economía de esos años de gobierno y, claro, los capitales simbólicos que comenzaron a circular en relación a los factores inmediatamente citados. Por supuesto, el arte mexicano de los años

²⁴ MARCO es un museo que está financiado en gran parte por la industria privada regiomontana del Grupo Monterrey: Zambrano Gutiérrez y Zambrano Treviño, de Cemex; Sada Zambrano y González Sada (Cydsa); Garza Sada y Garza Lagüera (Alfa y Visa); Sada Zambrano y Sada González (Vidro); Zambrano Gutiérrez y Zambrano Lozano (Proeza), todas ellas familias procedentes del Porfiriato o antes; Maldonado Elizondo (Coparmex); Clariond Reyes y Canales Clariond (IMSA); Santos González y Santos de Hoyos (Gamesa); Lobo Morales y Lobo Villarreal (Protexa); Garza Garza y Garza Herrera (AXA); González Moreno y González Barrera (Gruma) y Ramírez González y Ramírez Jáuregui (Ramírez). La iniciativa del proyecto y fundación es de Diego Sada Zambrano.

90 (y como la misma circulación de la obra de Abaroa lo demuestra) *también* es política, *también* es economía. La hipótesis que sugiero es que al entrar (pero sobre todo al circular) capitales económicos locales y foráneos privados gracias a la apertura económica de los 80 y 90 principalmente en Guadalajara, Monterrey²⁵ y Ciudad de México, comenzaron así mismo a circular capitales simbólicos que en el país no se habían visto antes porque precisamente ese monopolio estaba en poder del Estado. Cuando se comienza a liberar la economía y el Estado Mexicano deja de tener ese monopolio sobre la promoción cultural (que es también un control de las imágenes), se produce un punto de inflexión que cambia la manera de producir, promocionar, pero también de la circulación del arte. La intervención de grupos económicos poderosos como Televisa, y FEMSA entre otros, generaron un cambio radical en el campo del arte local siempre en relación a la discursividad dialéctica de procesos de enunciación, sobre todo en relación a los Estados Unidos en un contexto de globalización (que por supuesto es globalización de capitales de todo tipo).

Concretamente lo que mostraré es que primero hay una apertura de los mercados, entre esos, del mercado del arte. Es entonces cuando el llamado “neomexicanismo” se intenta promocionar comercialmente tanto interna como exteriormente; pero cuando la apertura económica es completa²⁶, ese tipo de obras no tiene el éxito comercial esperado a largo plazo porque el mercado del arte, sobre todo en los Estados Unidos, había cambiado a otra clase de obras más “conceptuales”, un cambio provocado sobre todo por la recesión

²⁵ El caso de Monterrey es particular porque ha sido una ciudad donde tradicionalmente ha habido una relación institucional compleja entre IP-Estado y eso por supuesto ha repercutido de diferentes maneras en la cultura. Carolina Farías Campero dice la respecto que “frente al inevitable crecimiento de la globalización, Monterrey tal vez la ciudad más moderna de México por su auge industrial y de servicios, muestra en los últimos años del siglo XX una nueva cara: su renovado interés por la cultura patente en sus museos. Las exhibiciones de artes plásticas pusieron de manifiesto el coleccionismo y la distinción compartida de quienes disfrutaban del arte mientras que el apoyo a las propuestas plásticas contemporáneas disfrutaban del arte, mientras que el apoyo a las propuestas plásticas contemporáneas mundialmente reconocidas por parte de gobiernos y empresarios se sumaba al enfoque neoliberal que marcó los procesos políticos y económicos del momento.” Carolina Farías, *Manifestaciones artísticas frente a la globalización*, En: Apertura y globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo, Víctor López Villafañe (Coord.). Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León, 2007, p 203. Hay por supuesto que considerar muchos matices en esa afirmación porque, si bien es cierto que ha existido un apoyo a la cultura por parte de la industria privada en la ciudad, sobre todo del Grupo Monterrey, no ha habido una dinamización compleja del campo artístico con algunas excepciones. Demostrar esa situación es precisamente de lo que se trata este trabajo.

²⁶ La apertura comercial en México fue paulatina desde la década de los 80 en el gobierno de Miguel de la Madrid cuando se firmó, en la Ronda de Uruguay, el GATT, en 1986 y se terminó de ejecutar con la firma del TLCAN en el gobierno de Carlos Salinas de Gortari que entró en vigor el 1 de enero de 1994.

económica de 1990-1991. Ahora bien, como el mercado de las obras “neomexicanas” básicamente dependía del consumo interno (sobre todo en colecciones regiomontanas), cuando estas comienzan a circular internacionalmente tienen un éxito parcial y los únicos que permanecieron a largo plazo como “artistas reconocidos” fueron los que tenía una trayectoria más allá de la construcción comercial, es decir, los que habían acumulado un valor simbólico mucho mayor en otros ámbitos del campo del arte. El caso paradigmático de esta situación es Julio Galán quien, para mediados de la década de los 90, ya tenía una exposición individual en el MARCO de Monterrey (1994) y había hecho parte de una exhibición colectiva en el Whitney Museum de Nueva York (1995). Lo que es interesante es que precisamente esa apertura comercial es coyuntural a un cambio de práctica artística en el país que se puede ver claramente en el video al que hago referencia más arriba: al menos esas dos galerías, la OMR y Arena México comienzan a realizar un ajuste en su planta de artistas pasando de “neomexicanos” a otro tipo de obras más “conceptuales”, como en el mercado internacional.

Es claro entonces que el arte que se hace en el país en los años 90 comienza a circular por los caminos que han abierto los nuevos mercados, proceso que va a finalizar con la creación de la Colección Júmex en el 2001 y con la apertura de la galería Kurimanzutto en el 1999. Y, por supuesto, por ese mismo camino comienzan a circular otro tipo de imágenes de las que se va a apropiarse el arte. Todo ese proceso va acompañado de una modificación en las políticas culturales del país porque si bien la apertura hace circular capitales privados, los tratados son firmados por los Estados. Es por eso que considerar la mancuerna Estado-IP de los años 90 es fundamental para entender no solo procesos de circulación de las obras, sino la producción de las mismas. Es ese punto el que me interesa mostrar en este momento: el gobierno (y la aplicación de una serie de políticas públicas diseñadas para la promoción cultural) y la industria privada en México le apuestan a la apertura valiéndose de capitales simbólicos que se apoyaban en la imagen de un país moderno pero que dialoga permanentemente con su pasado para incluirlo, es decir, un país posmoderno.²⁷

²⁷El uso de la palabra posmodernidad es complejo porque es claro que hay varias teorías al respecto que desarrollan el problema desde diferentes enfoques, por ejemplo las de Françoise Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa, 1987, o por Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1990. Sin embargo lo que me interesa del concepto es que se ha intentado explicar cómo es que la posmodernidad tiene que ver tanto con el presente como con el pasado y el futuro, es

2.1 Una Mega exposición en Nueva York como promoción de lo mexicano: *México, esplendores de treinta siglos*.

En 1990 el gobierno de México presentaba en el Museo Metropolitano de Nueva York *México: esplendores de treinta siglos*, una basta exposición de la cultura mexicana, que itineraría también por San Antonio (Texas), Los Angeles, Monterrey y Ciudad de México, enmarcada en un evento de mayor envergadura que se denominó *México: a work of art*, que incluía una serie de eventos culturales de todo tipo, desde degustaciones culinarias hasta danza folclórica, y en el que se promocionaba al país en vísperas de la firma del Tratado de Libre Comercio del Atlántico Norte (TLCAN) que se firmó entre Estado Unidos, Canadá y México en 1992 pero que se ratificó en 1994.

Se ha insistido en varios lugares²⁸ que esa exposición ha servido precisamente para respaldar la firma del Tratado y que la cultura fue usada como soporte milenario (literalmente hablando) que ayudaba a *con*-solidar una imagen del país. Pero, más allá de eso -y tal vez este es el punto que más me interesa resaltar- es que también se ha hecho patente la idea de que la intervención de Televisa como principal patrocinador de la exposición es fundamental para entender los vínculos entre Estado y la industria privada en relación a la cultura nacional, y como es claro, la promoción de un producto (o más bien, la cultura nacional como producto); es decir, la transacción de capitales económicos valiéndose de capitales simbólicos²⁹, un proceso que no es para nada fácil de describir.

decir, una especie de crisis de la historia. Para Jameson la teoría ecléctica contemporánea se mueve en la línea de deshacerse del bagaje metafísico y desacredita la distinción entre interior y exterior que es la base de muchos análisis estéticos, basándose precisamente en que es un presupuesto ideológico y metafísico. La profundidad ha sido reemplazada por la superficie o por múltiples superficies. Hasta los sentimientos personales del sujeto desaparecen del arte posmoderno, al desintegrarse el sujeto burgués. Parece que ya no se trata de que una clase dominante imponga su ideología sino de que en los países capitalistas, desarrollados, hay una heterogeneidad discursiva carente de norma. Según Jameson, unos amos sin rostro siguen produciendo las estrategias económicas que constriñen nuestras vidas, pero ya no necesitan imponer su lenguaje. En este contexto nace el pastiche (repetición mímica neutral del pasado) y todo intento de parodia (satírica, crítica, hilarante) queda abortado. En Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996.

²⁸ Ver, por ejemplo Gustavo Ramírez Paredes. *El Tratado de Libre Comercio y el Congreso de Estados Unidos*. En: Eliezer Morales Aragón, (ed). *La Nueva Relación de México con América del Norte*, México, FCPyS-UNAM, 1994. O también en el argumento de Shifra Goldman, como se verá más adelante en Shifra Goldman, *Perspectivas artísticas del continente americano, arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

²⁹ Desde este momento, cuando me refiera al **capital simbólico** estoy haciendo referencia a Pierre Bourdieu cuando afirma que “el capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, valor guerrero, que,

Shifra Goldman lo intentó mostrar en su artículo Esplendores Metropolitanos³⁰ al decir que

Si bien es larga la historia de la utilización de obras y exposiciones artísticas como portadores de símbolos, como metáforas de ideologías políticas y transacciones económicas, sobre todo entre México y Estado Unidos en la últimas décadas del siglo XX este proceso ha entrado en una nueva fase. Uno de los principales ejemplos es la colosal exposición itinerante Mexico: Splendors of Thirty Centuries.³¹

y más adelante

El argumento que sostuve a principios de los años setenta en cuanto a la existencia de un imperialismo cultural en una sola dirección y la “dependencia cultural” como su corolario, que influía sobre todo desde Estados Unidos (y Europa) hacia los países del Tercer Mundo (específicamente Latinoamérica), es una construcción que carece ya de validez en la década de 1990. Hoy necesitamos considerar en cambio la alienación global de la élites de poder del Primer y Tercer Mundos cuyo objetivo es el control de los recursos y de las configuraciones culturales a través de las fronteras nacionales.

De hecho, el procedimiento de utilizar el arte de este modo ya no puede ser visto meramente como producto de naciones y nacionalidades rivales, sino más bien como un fenómeno congruente con las realidades transnacionales y multinacionales de las economías políticas globales y sus estrategias.

Es necesario no simplificar demasiado al abordar las relaciones entre el Primer y el Tercer Mundos. Cuando un pequeño grupo de multinacionales del Tercer Mundo (incluyendo los imperios de Televisa en México y TV Globo en Brasil) parecen haber quedado incluidos en la “élite del poder” del mundo desarrollado, en realidad el país en desarrollo sólo incorpora algunos rasgos de la hegemonía y reproduce miméticamente las relaciones de poder que por tradición le estaban reservadas a las naciones ricas. La

percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera *fuera mágica*: una propiedad que, porque responde a unas expectativas colectivas, socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico. El capital simbólico sólo existe en la medida que es percibido por los otros como un valor. Es decir, no tiene una existencia *real*, sino un valor efectivo que se basa en el reconocimiento por parte de los demás de un *poder* a ese valor. Para que ese *reconocimiento* se produzca tiene que haber un consenso social sobre el valor del valor, por así decirlo. Para que un valor sea percibido como tal, se generan toda una serie de acciones cuya función es la construcción de la creencia que perciba, reconociéndolo, el valor. Sólo así puede funcionar el concepto de capital simbólico. La mayor parte de las obra humanas que solemos considerar como universales —derecho, ciencia, arte, moral, religión, etc.— son indisolubles desde el punto de vista escolástico tanto de las condiciones económicas como de las condiciones sociales que las hacen posibles y que nada tienen de universal. Se han engendrado en estos universos sociales tan particulares que son los campos de producción cultural (campo jurídico, campo científico, campo artístico, campo filosófico, etc.) y en los que están comprometidos unos agentes que comparten el *privilegio* de luchar por el monopolio de lo universal y de contribuir así, poco o mucho, al progreso de las verdades y de los valores que son considerados, en cada momento, como universales, incluso eternos. Pierre Bourdieu. *Razones practicas sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.

³⁰ Shifra Goldman, *Esplendores metropolitanos*, En: Perspectivas artísticas del continente americano, arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008 p 453.

³¹ *Ibidem*.

aparición en la escena internacional de lo que Armand Mattelart ha denominado “las cimas secundarias de la dominación económica y política” en el Tercer Mundo, no ha conducido a una redistribución del poder financiero. Esta industrialización (y el crecimiento de la red de comunicaciones transnacionales) ha sido lograda al precio de grandes deudas y sobre todo con bancos privados de los países industrializados y, finalmente puede ser una incorporación de las “cimas secundarias” a una economía mundial que seguirá siendo dominada por las multinacionales del Primer Mundo. Obviamente, este escenario incluiría productos culturales y de otros tipos.³²

Y por último, después de hacer una comparación entre *Esplendores...* y un evento llamado *Simposio México Today*³³ que se llevó a cabo en 1978 como promoción de lo mexicano a través de la cultura para promocionar a PEMEX en los Estados Unidos, Goldman declara

Ésta es la manera en que ello ha estado funcionando en los últimos quinientos años en toda América Latina y la pusieron en marcha tanto los colonizadores como los neocolonizadores, a más de constituir el mecanismo por medio del cual se enriquece el mundo desarrollado mientras empobrece al mundo subdesarrollado. De modo que México se encuentra hoy en un estado crítico más precario aún que aquel en el que se hallaba en los setentas, cuando la bonanza petrolera prometía un alivio. En la actualidad, dicha crisis adopta la forma de un endeudamiento nacional con los bancos estadounidenses y europeos que cimbra al país.

En 1978-1979, la trama que delineaba arriba todavía se hallaba tras bambalinas. Lo que hoy resulta asombroso y cuyo carácter sólo puede considerarse posmoderno, es la descarada transparencia de las relaciones públicas y las transacciones económicas que tiene lugar. Estas manipulaciones están tan desprovistas de pudor y circunspección que hasta los críticos de miras más convencionales toman clara conciencia de las repercusiones internacionales del asunto.³⁴

La idea que Goldman intenta desarrollar es que al parecer hubo un cambio en las formas de circulación de los capitales de una manera unidireccional de dominación, a otra que es una especie de “ficción” en la igualdad de condiciones de intercambio entre los países del Primer y Tercer Mundo, que no deja de ser una mimesis en la operación “financiera” pero que termina siendo, así mismo, una forma de transacción en donde se subsumen las economías tercermundistas. De la misma manera, Goldman parece llegar a la conclusión de que en ese escenario, el arte (la cultura en general) lo único que hace es manipular, desde ese control de la imagen (una imagen feliz de un contexto específico) y desde la gestión

³² *Ibidem*.

³³ Shifra Goldman, *Reescribir la historia del arte mexicano: economía y política de la cultura contemporánea*, *En: Op. Cit.*, p 373.

³⁴ Shifra Goldman, *Esplendores metropolitanos*, *En: Op. Cit.*, pp 458-459.

cultural, transacciones políticas y económicas internacionales para concretar acuerdos comerciales.

No obstante, Goldman parece olvidar que hay un juego institucional mucho más complejo, que no sólo es económico sino que más bien funciona en doble vía, en donde el arte es más que un subsidiario de un negocio, y que se inscribe en una política de la representación (y de la representación política). Es claro también que el comienzo de la privatización de la cultura en México (esta exposición hace parte de ese comienzo³⁵ y por eso es tan importante) va a tener consecuencias internas de diferentes tipos, entre otras cosas, cambios tanto en las políticas culturales como en el tipo de arte que se podía hacer y producir, pero también cómo vender y exhibir obras.

Es obvio que hay intervención directa de la industria privada para la firma del Tratado por razones económicas pero parece que Goldman no pudiera plantearse la pregunta, a saber, en términos artísticos y de promoción cultural, ¿qué implica que los capitales de financiación de una exposición que se va a realizar en el exterior sean privados en un país como México, cuya tradición en cuanto a la promoción cultural siempre había estado vinculada con el Estado? y mucho más allá de eso ¿qué consecuencias tiene esto para el arte local? y además ¿qué imagen del país se está tratando de vender en relación a esa exposición -por supuesto en relación a todo el evento *Mexico: a work of art?*

Es peculiar que Goldman trate de la misma manera el *Simposio Mexico Today* y *Esplendores* para terminar leyéndolas como una neocolonización norteamericana de la misma índole. Es claro que los dos eventos sirven para promocionar al país en diferentes momentos pero lo que no se indica es que las dos formas de promoción de esa imagen es diferente. En el primer caso del *Simposio Mexico Today* la financiación era en su mayor parte estadounidense en la que participaban el Smithsonian Resident Associate Program, el Center for Interamerican Relations de Nueva York, y el National Endowment for the Arts

³⁵ Tal vez el ejemplo más claro del comienzo de la privatización cultural en México son la aparición del Museo Rufino Tamayo que nació en 1981 con el apoyo del Grupo Alfa y de la Fundación Cultural Televisa, la creación del CC/AC de Televisa que comenzó a operar en 1986 (y cerró en 1998) y la colección FEMSA, en Monterrey que abre precisamente con el museo Museo de Monterrey en 1977 (y cerró en el 2000).

and Humanities y lo que se mostraba iba en concordancia con el título del simposio, o sea, básicamente arte de la segunda mitad del Siglo XX aunque también se incluía producción indígena de ese momento. Lo más interesante es que se promovía a Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Álvarez Bravo, Luis Barragán, y por supuesto a pintores de la generación de la ruptura³⁶ pero no se presentaron a los tres muralistas o cualquier artista que hiciera alguna referencia política explícita. Según Goldman,

Aparte de sus obvias conexiones con la política petrolera, el simposio Mexico Today se permitió lo que, en efecto puede llamarse el “lavado” del arte mexicano moderno al excluir lo político y lo controvertido, tanto en lo nuevo como en lo viejo, sin tomar en cuenta sus méritos estéticos. Debido a este enfoque sobre Tamayo, Mérida y Álvarez Bravo que comprende el ala “estética” o “contemplativa” de la pintura y de la fotografía mexicana modernas y que, en el caso de los pintores, se ocupan de problemas formales y del “universalismo” en oposición a lo que ellos consideran como un nacionalismo estrecho se distorsionaba la visión de el arte mexicano que podía obtener el público. En estas muestras, la Escuela Mexicana quedaba borrada de la historia. (...) Las tesis que estamos manejando aquí es que el arte mexicano estaba siendo manipulado no solo en nombre del petróleo, sino en nombre de la ideología³⁷

Ese “lavado” de la cultura Mexicana de cualquier referencia política tendría que ver precisamente con la idea del “hoy” que se está promocionando en esa exposición, es decir, un periodo de estabilidad que permitiría que se hicieran inversiones en el país y en ese sentido el “esteticismo” del que habla Goldman funciona: hay que mostrar obras que son contemporáneas “de ese momento” (una construcción de la contemporaneidad que se sitúa en problemas que ya no son estructurales de la institución sino que son más bien formales) que supuestamente estarían acordes con la situación socioeconómica del país. Es claro que en esta muestra no hay que exhibirlo “todo” (o toda la historia del arte mexicano) sino más bien lo que se ajuste a *un hoy*: la representación se construye a partir de lo que aparentemente es apolítico y acrítico. Es una imagen que el Estado está dispuesto a promocionar desde su independencia como gestor cultural pero con capitales foráneos. Entonces, aunque no se puede hacer una analogía entre Estado y Estética de forma directa porque lo que se está pidiendo “desde afuera” está patrocinado con fondos extranjeros, lo

³⁶ En el *Simposio* participaron artistas como Gilberto Aceves Navarro, Rafael Coronel, Enrique Estrada, y Manuel Felguérez entre otros.

³⁷ Shifra Goldman, *Reescribir la historia del arte mexicano: economía y política de la cultura contemporánea*, *En: Op. Cit* p 381.

que si se puede decir es que la imagen en la que se sitúa el Estado Mexicano está fundada precisamente en un “hoy” que aparentemente está acorde con su contemporaneidad.

Por otro lado, en el caso de *Esplendores*, la construcción ideológica está elaborada de otra manera por la intervención de la industria privada (a través del grupo Televisa) y pública (a través del CONACULTA) exclusivamente mexicana para la muestra. Es obvio que, como ya lo anunciaba más arriba, parece que el Estado Mexicano se está soportando en treinta siglos de esplendor culturales para la promoción del Tratado, es decir, esos treinta siglos garantizarían un respaldo milenario en términos culturales y de enaltecimiento de un Estado que, así mismo, garantiza su legitimidad en una cultura que produce “obras de arte” esplendorosas (o en una cultura esplendorosa sin más). Parece que por analogía aquí sí hubiera una garantía que equipara Estado-Cultura y de manera casi automática Cultura-Confiablez Económica. Sin embargo, y como bien lo anota Jorge Luis Marzo en su artículo *Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano*³⁸, la imagen del país que se está tratando de promover tiene que ver con el barroco como tema central y como posibilidad económica confiable, pero no solo como barroco histórico sino como neo-barroco, para mostrar que en México ser incluso permite la simultaneidad, y esa simultaneidad concuerda con las teorías de la posmodernidad, (muy en boga en ese momento), es decir, un país que mira hacia su pasado, su presente y su futuro al mismo tiempo.

El argumento de Marzo tiene que ver con la utilización estética del neobarroco como incorporación de la diferencia, tanto estética como política y económica en un juego mundial que privilegiaba la sobreposición de posturas (de culturas) críticas en relación a la historia como producción de imaginarios pero también como productora de futuros (económicos) prósperos. Según Marzo

En conjunto, todas estas manifestaciones artísticas (las del evento México: a work of

³⁸Jorge Luis Marzo, *Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano*. Conferencia en el Congreso internacional de crítica de arte latinoamericano, Universidad Carlos III, Madrid, 18-19 de octubre de 2011, Consultada en http://www.soymenos.net/arte_contemporaneo_mexico.pdf el 20 de enero de 2012. Para ver con mayor profundidad esta idea remitirse a Jorge Luis Marzo, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Buenos Aires-Madrid, Katz, 2010.

art), catalizaron un mismo estado de cosas, aunque desde perspectivas distintas: la fracturación del modelo identitario nacional elaborado por el estado mexicano a lo largo del siglo XX. Sin embargo, una gran parte de ellas apostaron por una definición posmoderna de las salidas que podían ofrecerse. La posmodernidad sirvió a unos y a otros para reivindicar un modelo “excepcionalista” de la cultura frente al proceso ultraliberal y globalizador en el que México comenzó a sumirse desde mediados de la década de 1980.

Cuando la posmodernidad comienza a plantear la ruptura en la dinámica centro-periferia, entre presente e historia, las tentaciones de reescribir ciertas herencias culturales fue insuperable. El papel de “lo barroco” se convertirá en uno de los ejes centrales de todo el debate. El barroco simbolizaba la dimensión mestiza, o multicultural, de una cultura de frontera: emblematizaba las tensiones entre arte alto y arte bajo, preconizaba un universo de simulacros cuyos sentidos no eran unívocos, ponía sobre el tapete la presencia viva de modelos culturales y de reflexión que gracias a una ética de la estética podía confrontar la brutal racionalidad de los mercados, ahora extendidos globalmente. La posmodernidad sólo podía definirse por su cualidad neobarroca: así lo asumieron muchos de los protagonistas que activaron aquellos debates.

La asociación que se hizo de los dos términos no fue, desde luego, unidimensional: las preguntas y las respuestas fueron de índole muy variada, pero tampoco es menos cierto que casi todas ellas abrazaron un intento de definir lo contemporáneo mexicano a partir de una reescritura del pasado con la mirada puesta en redefinir cuál era el estilo posmoderno y post-histórico de México. Los supuestos palimpsestos en los que se interpretaba el barroco y lo barroco servirán para promocionar una imagen neobarroca de la nación. Para el estado, sumido en un creciente proceso de privatización y adelgazamiento, la tradición barroca servía para canalizar los imaginarios sostenidos por las nuevas elites empresariales y financieras, la mayoría profundamente conservadoras a la par que muy interesadas en el mercado patrimonial que se abría. Para buena parte de la clase intelectual y del tejido artístico, lo neobarroco sirvió para revolver el discurso de las grandes verdades nacionales heredado durante décadas de priismo y de una academia a su servicio. Pero aunque ambas dinámicas ofrecían una interpretación singularmente distinta, el hecho es que las dos bebían de las mismas fuentes, lo que aceleró demasiadas coincidencias, no siempre del todo deseadas.³⁹

Y más adelante

Así, Esplendores de treinta siglos se planteó como un discurso nacional pero que redefinía el nacionalismo ya fuera de los cánones impuestos por el priismo. El discurso sobre el mestizo, como núcleo y garante de la mexicanidad, pasa a convertirse en un relato del mestizaje. A través de la apelación al barroco como proceso histórico de intercambio, se blandían como propios los procesos de mestizaje, pero yo no a los mestizos per se. El barroco resurge así como un proceso que, como ha señalado la crítica de arte y curadora Patricia Sloane, “puede no responder a una estructura interna específica, sino que más bien representa una manera de construir los discursos y de presentarlos”, esto es una cierta forma de ser. En el relato internacional del

³⁹*Ibidem.*

multiculturalismo de aquellos días, las instituciones mexicanas se aprestaron a ofrecer el barroco como una dinámica aglutinante de diversidades. Ya no se trataba de constituir el mestizaje como norma cultural del estado, sino de vender las bondades del mestizaje como discurso internacional para subrayar la comunión propuesta por las elites dominantes desde una posición nuevamente ilustrada. Las nuevas capas empresariales, políticas y financieras adoptaron el barroco como forma de recordar el mecenazgo aristócrata que hizo posible lo barroco como sendero en donde reunir a toda la nación, en donde recrear una cultura capaz de ofrecer a las clases bajas la bandera de la representación popular y a las clases altas el beneficio de su tutela garantista.

Parece argüirse que frente a la impotencia de México para insertarse en las dinámicas políticas y económicas de la modernidad, la cultura mexicana sí puede servir para explicar la contemporaneidad, cuando, paradójicamente, la cultura mexicana ha sido largamente modelada en oposición a los excesos de la racionalidad moderna. Si aceptamos que ésta es una de las resultantes de la interpretación neobarroca de la posmodernidad, entonces difícilmente podemos sustraernos a una nueva esencialidad cultural, porque subrayaría el hecho de que la cultura mexicana “albergaba la verdad” en su seno, a la espera de su momento de eclosión; que la cultura y el arte mexicanos “tenían razón” al plantearse como alternativas a la modernidad. El problema es que, mientras por un lado nadie puede negar que las prácticas artísticas ejercitadas por el arte mexicano son parte de la modernidad, al mismo tiempo, tampoco se puede obviar que si han vivido en un estado de esquizofrenia es porque estaban insertas en un contexto sociopolítico contradictorio con respecto a la modernidad. Y es esa situación de bisagra chirriante lo que, en realidad, fue cultivado como virtud en el discurso neobarroco, tanto en exposiciones como México: Esplendores de treinta siglos como en El corazón sangrante, aunque lo hicieran desde extremos opuestos.

Lo que nos interesa es advertir cierto tipo de respuestas ante una situación política y económica como la mexicana, cuya transformación fue patente con el fin del estado priista, y que conllevó un importante debate sobre el carácter de lo mexicano en un entorno ultraliberal. Las apuestas neobarrocas se acabaron adoptando como forma de rearmar lo mexicano –lo neomexicano- en un nuevo contexto de competencia y subsidiaridad económica e identitaria. El neobarroco sirvió a muchos para superar las fuertes paradojas de lo que tradicionalmente había sido considerado como propio, y así vertebrar el debate en un terreno aparentemente menos chirriante como el que ofrecía la posmodernidad multicultural.⁴⁰

Lo que se puede ver en esta larga cita es que desde esa articulación con el barroco (el neobarroco) definitivamente se podía explicar el contexto de la localidad mexicana no solo estéticamente, sino en términos de producción de capitales que garantizaban una producción, si no igual a los países del primer mundo, si competitiva. Y esa competencia se encuentra en la participación de la industria privada como fuente de esos capitales. No sería una representación del país *como* barroco, sino que, en tanto barroco, el país puede generar

⁴⁰*Ibidem.*

una cultura que ve hacia su historia como herencia pero también como presente confiable (moderno) y es ahí donde el problema de la IP viene a ser verdaderamente importante.

La pregunta que surge a leer esta interpretación sería concretamente ¿qué implica la participación privada en una exhibición (y para ir más lejos, en todo el evento *México: a work of art*) de estas características en relación al problema del barroco al que se está haciendo referencia? La respuesta, que parece sencilla, tiene unas implicaciones importantes para lo que va a ser el desarrollo de las artes en la década de los 90: implica que una imagen del país también puede depender de particulares, es decir, el problema de la identidad nacional comienza a ser una cuestión relevante porque, si la construcción que se ha hecho de “lo mexicano” antes estaba en manos del Estado como ente aglutinante de fenómenos identitarios, ahora cualquiera puede hacer lo mismo, incluso para afirmar una identidad por negación. Y esa identidad, en ese contexto neobarroco permitiría, de forma efectiva, la aparición de la multiplicidad de discursos en una lucha más activa que ya no sería solamente por una única identificación. El problema radica entonces no solo en la adjudicación de múltiples discursividades sino en los sujetos que tienen poder sobre dichas discursividades y ahí aparece entonces el problema de la liberación del capital (de todo tipo) y sus sobreposiciones por donde se filtran las hibridaciones de las que hablaba García-Canclini.⁴¹

⁴¹García Canclini comparte la visión de que, más que identidad, hay identidades y pertenencias múltiples que dan lugar a culturas híbridas. América Latina no tendría una identidad sino varias. Este fenómeno tiene estrecha relación con el advenimiento de una cultura postmoderna que multiplica las imágenes posibles y al hacerlo, multiplica también los espacios identitarios, puesto que la identidad encuentra su lugar privilegiado en la cultura visual. El advenimiento de la postmodernidad en América Latina implica, en García Canclini, que nuestra cultura se dejaría reconocer como cultura híbrida, en la cual coexisten culturas étnicas y nuevas tecnologías, formas de producción artesanal e industrial, el artesano y el artista, lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero. El postmodernismo no es un estilo, sino la copresencia tumultuosa de todos. Así, García Canclini menciona a los polos opuestos que conviven híbridamente en nuestro continente, pero no lo hace recalando el histórico antagonismo que se supone entre ellos, sino más bien su híbrida coexistencia y no necesariamente enfrentamientos. Sostiene que los conflictos culturales se generan por los intentos de los grupos de interés por imponer su visión de la cultura y obtener así reconocimiento y apoyo de la sociedad y del Estado. Una política democratizadora es no sólo la que socializa los bienes legítimos, sino la que problematiza lo que debe entenderse por cultura y cuáles son los derechos de lo heterogéneo. Por eso, lo primero que hay que cuestionar es el valor de aquello que la cultura hegemónica excluyó o subestimó para constituirse. Por el mismo hecho de que existen grupos de interés que pretenden imponer sus valores culturales a toda la sociedad, habría de intervenir en favor de la diversidad, entendida no como un desvanecimiento de lo que somos, sino como un logro histórico en pro de la democracia social y cultural. Se advierte, en este sentido, que una política cultural democrática no debe olvidar las condiciones del escenario postmoderno donde se generan los ritos de cultura que pierden sus fronteras, en este simulacro perpetuo que es el mundo. Es decir, por defender la diversidad, jamás habría de caer en comprensiones fundamentalistas de las diferencias identitarias sino, más bien, despejar toda consideración de la identidad

La apertura económica tiene implicaciones para el arte mucho más allá que la simple y desinteresada inversión de capitales privados a las muestras. Lo que está en juego son las representaciones que ahora dependen de forma dialéctica tanto del Estado como de la IP hacia dentro y fuera del país, situación de la que la exposición *México: esplendores de treinta siglos* es parte. La fundación del CONACULTA y del FONCA, como veremos más adelante, tienen que ver con la negociación de qué tipo de obras (y de exhibiciones) se muestran y cómo se muestran, y por supuesto, en relación ya no solo a la intervención privada del tipo corporativo en arte, sino de otra clase que tiene que ver más con la sociedad civil como movilizadora de capitales simbólicos: si para 1988 un PRI en crisis política (y económica) no sabe (o peor aún) no le interesa la promoción cultural en general (ni hacia adentro ni hacia fuera del país) se debía llenar ese espacio precisamente con intereses particulares. Con intereses que tienen que ver también con el arte como inversión y como industria cultural. Eso es justo lo que se negocia en el TLCAN con Estados Unidos y Canadá: cómo hay que entender al arte para involucrarlo en un tratado comercial.

2.2 El TLCAN: liberando los capitales a la cultura

En su libro *Art incorporated: the store of contemporary art* Julian Stallabrass, haciendo referencia a los cambios en la producción artística debidos a transformaciones económicas en el sistema mundial, establece una relación directa entre las formas de producción artística y sus objetos, con las prácticas económicas que les son contemporáneas. Al referirse al relevo que sufrió la pintura en la década de los 90 en el ámbito económico escribe

These economic waves affect not merely the volume of art sold but its character. Painting, the most easily saleable form of art, undergoes a predictable revival with each boom, while less straightforwardly commercial practices step out into prominence with each bust. This is played out in a continuing struggle between the market and apparently unmarketable forms. It is a predictable and mechanical process. So, to take one example, economic revival in the US in the mid-1990s produced a concerted attack on the political art of the previous years, and a sustained attempt to rehabilitate beauty

como esencia profunda de nuestras culturas. Para ver eso en detalle ir a Nestor García Canclini, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo, 2009.

in art, and to establish the voice of the market as the final arbiter of taste.⁴²

Y para dar un ejemplo claro de esa situación nombra a México como caso paradigmático para poner en relación las crisis económicas de algunas regiones del mundo con las recuperaciones de otras (sobre todo con las de los países industrializados). Stallabrass afirma

Recovery from the fall of 1989 took several years, and many wondered whether the market would ever regain the heights of the 1980 boom. While in the development neoliberal economies, especially the US, economic growth was quite strong, elsewhere there was a series of catastrophes. Severe regional shocks that threatened global economic meltdown took place in México (1994) Southeast Asia (1997), Russia (1998), and Argentina (2002). Perceptions of this period are thus extraordinarily diverse, depending on where you are looking from. For much of the US it was a period of sustained growth and comparatively low unemployment. For the areas of regional crisis it was a time of economic catastrophe, often accompanied by social and political disturbance and environmental disasters. This dichotomy is clearly reflected in the different art produced out of each.

This is not to say that art in these troubled places simply reflect their national troubles. To take Mexico as example: in the years after the North American Free Trade Agreement (NAFTA), which created a trading block of the US, Mexico, and Canada in 1992, the Mexican art that had the most success on the international market was ironic and depoliticized, despite the extraordinary depredations and the revolutionary resistance in the country itself. Coco Fusco points to work by Gabriel Orozco, Francis Alÿs, and Miguel Calderón as examples, describing the attempt to insert youngish conceptually inspired artists into the international market, in collaboration with US institutions, and so promote and update image of Mexican culture.⁴³

⁴² Julian Stallabrass, *Art incorporated*, Nueva York, Oxford University Press, 2004, p 107. Estas oleadas económicas afectan no sólo el volumen de venta de arte sino su carácter. La pintura, la forma de arte más fácilmente vendible, se somete a un resurgimiento con cada *boom* económico, mientras que prácticas menos comerciales son desplazadas en las crisis. Esto crea una lucha constante entre el mercado y formas de arte aparentemente menos comerciales. Es un proceso previsible y mecánico. Así, y como ejemplo, se puede ver que la reactivación económica en los Estados Unidos a mediados de los noventa produjo un ataque al arte político producido unos años antes, y un esfuerzo sostenido para rehabilitar la belleza en el arte, y establecer la voz del mercado como árbitro final del gusto. (La traducción es mía).

⁴³ *Ibidem*. La recuperación de la crisis de 1989 tomó varios años, y muchos se preguntaban si el mercado volvería a recuperarse y llegar al auge de 1980. Mientras que en las economías neoliberales desarrolladas, especialmente Estados Unidos, el crecimiento económico fue fuerte, hubo una serie de catástrofes en otros lugares. Graves crisis regionales como las de México (1994) el Sudeste de Asiático (1997), Rusia (1998) y Argentina (2002), amenazaron la economía global. Las percepciones que se pueden tener de este período son diversas, dependiendo de dónde se mire. Para los EE.UU. fue un período de crecimiento sostenido y de desempleo comparativamente bajo. Para las zonas de crisis regionales fue un momento de catástrofe económica, a menudo acompañada de disturbios sociales, políticos y ambientales. Esta dicotomía se refleja claramente en el arte producido en cada una de esas regiones. Esto no quiere decir que el arte producido en estos lugares simplemente refleja sus problemas nacionales. Para ilustrar ese punto se puede poner a México como ejemplo: en los años posteriores al Tratado Norteamericano de Libre Comercio (TLCAN) que creó un bloque comercial entre los EE.UU., México y Canadá en 1992, el arte mexicano que tuvo éxito en el mercado

Stallabrass describe un proceso que para él es “predecible y mecánico” -predictable and mechanical- (una especie de naturalización del fenómeno de la oferta y la demanda en relación al arte) pero que sin duda no lo es porque, a pesar de que intenta explicar unas formas de incorporación comercial de ciertas prácticas a los mercados, no explica por qué surgen esas prácticas ni por qué se privilegian sobre otras, a pesar de que está hablando en términos eminentemente económicos que se refieren a la compra de arte y no expresamente a su producción. No obstante, al menos en el caso mexicano, la dicotomía *crisis de los países subdesarrollados---abundancia de los Estados Unidos* si opera, pero no sólo explicada a partir de la dicotomía que está sugerida en el argumento, es decir, *producción artística del subdesarrollo y consumo artístico desde el desarrollo* (el consumo de arte como ente legitimador de las practicas artísticas en relación a las formas de enunciación) sino que la liberación de capitales económicos provoca un cambio significativo en las formas de producción del arte porque genera, así mismo, una forma diferente de subjetivación de los sujetos que producen obra. En ese sentido, las formas dialécticas de la economía no son ni predecibles ni mecánicas cuando se trasladan a las formas de producción y consumo artístico, aunque definitivamente tienen que ver y están relacionadas.

Es claro que, como veremos más adelante, el mercado (un mercado ya globalizado) fue uno de los factores que ayudo a legitimar algunas de las practicas artísticas en el país en los 90 pero lo más interesante es que muchos de estos artistas, al mismo tiempo que se exhibían se intentaban vincular a las galerías (las pocas galerías que exhibían arte contemporáneo como la Galería de Arte Contemporáneo de Benjamín Díaz y luego la OMR más o menos desde 1996 y la Nina Menocal desde 1991) *mostrando* un claro giro en las formas artísticas. Así darle tanto crédito a la exportación de Alÿs, Orozco y Calderón como forma de legitimación comercial en el exterior en relación a las formas de legitimación artística de todo el país es un tanto exagerado.⁴⁴

internacional era irónico y despolitizado a pesar de la resistencia revolucionaria en el propio país. Coco Fusco pone como ejemplo el trabajo de Gabriel Orozco, Francis Alÿs, y Miguel Calderón, al describir cómo se intentó insertar a artistas conceptuales más jóvenes al mercado internacional, en colaboración con instituciones de Estados Unidos, y así promover y actualizar la imagen de la cultura mexicana. (La traducción es mía).

⁴⁴ Es claro que el caso de Orozco es singular y se verá en detalle más adelante.

Lo que trato de decir es que el proceso de apertura de los capitales y la liberación completa de la economía de la década de los 90 en México cambió la forma de hacer arte en el país pero no solo porque lo que se consumiera fuera diferente sino que, en sí misma, la economía liberó formas de apropiación (apropiación de capitales simbólicos) que antes no se habían visto en el país.

Ahora bien, en la referencia que hace Stallabrass al respecto de la “limpieza” de todo aspecto político en el arte que se importa a los Estados Unidos después de la década de los 80 y que se inserta tan bien en los mercados, se puede rastrear algo del argumento de Goldman al respecto de la “limpieza” estética de cualquier tipo de política en las expresiones artísticas para promocionar el país como posibilidad en la inversión al respecto del *Simposio Mexico Today*. Sin embargo, lo que parece apuntar Stallabrass va un poco más allá de eso e infiere que el mercado del arte responde a un mercado general (macroeconómico) que tiene que ver con posiciones políticas pero que, cada vez más, las decisiones políticas, al estar vinculadas a decisiones privadas en relación a un libre comercio, tienen que ver más bien con economía. Y es en ese sentido que la política cultural (en un país como México en el que la cultura ha dependiendo históricamente del Estado) está en una permanente tensión.

Aunque el argumento de Stallabrass se refiere a los Estados Unidos como el lugar paradigmático en donde la IP promociona principalmente al arte (a la cultura en general), usa un ejemplo mexicano para dar a entender cómo es que los intercambios comerciales que se suscribieron después del 1994 cambiaron la forma de la circulación artística, aunque no explica absolutamente nada de cómo es que esa relación si modificó la manera de circulación internacional de las obras. Haciendo referencia a un artículo de Cynthia Macmullin, Stallabrass le adjudica todo el reconocimiento de intercambios (al menos económicos) a la relación Televisa-PRI, sin explicar, así mismo, a qué tipo de intercambio se está refiriendo ni cómo fue posible dicho intercambio, desconociendo la realidad particular mexicana. Stallabrass afirma que

Cynthia Macmullin describes how this shift was led by Emilio Azcárraga founder of Televisa, one of México’s most prominent producers of soap operas. In 1987 Azcárraga

opened the Cultural Center for contemporary Art in Mexico City where international artists were shown. Directed by US art historian Robert Littman, it mounted new and sometimes controversial shows by Mexican and international artists until the death of Azcárraga in 1997. Televisa was associated with the PRI, Mexico's party of government for seventy years until its fall from power in 2000, and art and business interests were closely interconnected. International links, particularly to the US, were built through traveling exhibitions and cross-border art events. So when Mexico underwent a severe economic crisis from 1994 onwards the market for contemporary Mexican art, internationalized and tied to transnational corporations sailed on regardless.⁴⁵

Es muy claro que la relación Televisa-PRI no es una arbitrariedad, mucho menos al ver que la exposición *México: esplendores de 30 siglos* fue posible gracias a fondos de la televisora. Sin embargo, es claro que primero debió haber una modificación en la concepción y definición de “la cultura” para que esos fondos pudieran haber sido aportados por la IP en un país que, como dije más arriba, no concebía a “la cultura” por fuera de la protección del Estado. En este momento no me interesa mostrar en detalle qué tipo de participación ha tenido Televisa en relación a la promoción cultural (en las políticas culturales) sino más bien hacer evidente cómo fue posible que la industria privada entrara a participar en dicha promoción cultural y cuáles fueron las consecuencias de esa “entrada”, más allá de las conexiones internacionales logradas a través de “exposiciones y eventos” promovidos por Televisa (*International links, particularly to the US, were built through traveling exhibitions and cross-border art events*).

Es claro que la apertura comercial que comenzó en el país a finales de la década de los 80 afectó de manera directa las políticas culturales porque dicha apertura no fue sólo un cambio económico sino que tiene que ver con una transformación estructural profunda en el sistema político y económico del país con consecuencias sociales igualmente profundas. Pero hay que considerar que la apertura económica es un proceso dialéctico que implica una entrada y una salida de capitales y depende de cada uno de los Estados regular esas

⁴⁵ *Ibid*, p 109. Cynthia MacMullin describe cómo este cambio fue encabezado por Emilio Azcárraga, fundador de Televisa y uno de los productores de telenovelas más importantes de México. En 1987 Azcárraga abrió el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México, donde se mostraban exposiciones de artistas internacionales y que era dirigido por el historiador de arte norteamericano Robert Littman hasta la muerte de Azcárraga en 1997. Televisa era socio del PRI, el partido político que gobernó por más setenta años. Vínculos internacionales, particularmente con los Estados Unidos, fueron creados a partir de exhibiciones itinerantes y eventos transfronterizos. Así, cuando México experimentó una crisis económica severa en 1994, el mercado de arte contemporáneo mexicano, internacionalizado y atado a las corporaciones transnacionales se sostuvo por su independencia. (La traducción es mía).

formas de circulación. Se puede decir así que los ajustes económicos promovidos por el Estado Mexicano en la década de los 80, están respondiendo a la crisis que generó la especulación petrolera de finales de los 70. Pero esos ajustes de los ochenta, que se acelerarían en la década de los noventa tienen que ver, no solo con problemas estructurales de las finanzas públicas sino también con las dinámicas de una economía global-neoliberal.

Así, los ajustes económicos del país están relacionados con el problema del ajuste comercial de una economía cerrada a una abierta, es decir, cómo se regula la economía mexicana si sus fluctuaciones tienen que ver ahora con flujos de capital externos. Precisamente, desde que México se suscribió al GATT⁴⁶ en 1986, y posteriormente con la firma del TLCAN, el país pasó de ser una de las economías más cerradas del mundo a una de las más abiertas.⁴⁷

En ese orden de ideas se puede decir que los factores externos que modificaron la economía interna a finales de la década de los 80 fueron, por un lado, la disminución de las tasas internacionales de interés y por otro, la recesión en el resto del mundo, la cual estaba acompañada por una disminución de las oportunidades de ganancia en los principales centros financieros. Justamente, una característica de estos dos factores es que probablemente tienen un componente cíclico reversible que provoca las entradas y salidas masivas de los flujos de capital de los países en desarrollo. Para explicar esto rápidamente, se puede decir que a finales de la década del 80, la recesión mundial que bajó la tasa de

⁴⁶ El GATT, acrónimo de *General Agreement on Tariffs and Trade* (Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio) es un acuerdo multilateral, creado en la Conferencia de La Habana, en 1947, firmado en 1948, por la necesidad de establecer un conjunto de normas comerciales y concesiones arancelarias, y está considerado como el precursor de la Organización Mundial del Comercio. El GATT era parte del plan de regulación de la economía mundial tras la Segunda Guerra Mundial, que incluía la reducción de aranceles y otras barreras al comercio internacional. El funcionamiento del GATT se basa en las reuniones periódicas de los estados miembros, en las que se realizan negociaciones tendientes a la reducción de aranceles, según el principio de reciprocidad. Las negociaciones se hacen miembro a miembro y producto a producto, mediante la presentación de peticiones acompañadas de las correspondientes ofertas. México se incorporó en 1986 en la Ronda de Uruguay en la que se creó la OMC. En la ronda de Uruguay se plantea la reducción de aranceles y subsidios a la exportación, reducción de límites de importación y cuotas sobre los próximos 20 años, acuerdo para reforzar la protección a la propiedad intelectual, extendiendo la ley comercial internacional al sector de los servicios y liberalización de la inversión externa. También hizo cambios en el mecanismo de establecimiento de disputas del GATT. Para ver esto en detalle ir a Javier Álvarez Soberanis, *El ingreso de México al GATT: la problemática de nuestra adhesión*, consultado en <http://biblio.juridicas.unam.mx/revista/pdf/DerechoComparado/36/art/art1.pdf>, el 20 de enero de 2012.

⁴⁷ Para ver eso en detalle, remitirse a Israel Felipe Mora, *Causas de los flujos del capital: México en los años 90's*, Tesis de Licenciatura (Licenciado en Economía), México D.F, UNAM, Facultad de Economía, 2003.

interés significativamente en los países desarrollados, hizo que los capitales emigraran a lugares donde se garantizaba un interés más alto por las inversiones y uno de esos países fue México por las condiciones económicas que el gobierno promovió dentro del país.

Pero eso no garantizaba, por supuesto, que esos capitales se fueran a quedar en el país y por eso hubo que hacer ajustes estructurales a la economía local, cuestión que derivó en la firma del TLCAN. Así, los factores internos que promovió el Gobierno desde finales de la década del 80 y durante los 90 tenían que ver con la apertura comercial, las modificaciones al marco regulatorio de las inversiones extranjeras, la privatización de las empresas públicas, la desregulación económica, la modificación al marco regulatorio de la tenencia de la tierra y regulación sobre prácticas monopólicas mediante la promulgación de la ley de competencia⁴⁸, es decir, en términos generales, cambios que contribuyeron a que la inversión privada (ya sea local o extranjera) fuera cada vez mayor para atraer inversiones de todo tipo provocando una desprotección estatal.

Ahora bien, durante la década de los 80, con el fin de evitar fugas de capitales privados e impedir así mismo una mayor desconfianza inversionista, el Estado Mexicano (el PRI) concede una serie de espacios que por tradición había protegido ideológicamente, entre los que estaba la cultura y así se puede ver claramente como esta (y en general las políticas culturales), e incluso las políticas públicas, se ven condicionadas por procesos económicos que son inestables. Y es justo ahí donde las relaciones de Televisa con el PRI van a ser fundamentales para entender los vínculos IP-Estado en relación a la cultura desde el sexenio de Miguel de la Madrid.

Vale la pena comenzar preguntando por qué se da un giro en el interés (económico) de la industria privada por promocionar la cultura más allá de sus inversiones tradicionales que generarían ganancias más lucrativas. La respuesta tiene que ver con dos lugares comunes: un problema de los capitales simbólicos involucrados que hacen que las empresas modifiquen su imagen de una forma de corporativismo exclusivamente empresarial a otra más comprometida con lo social. Y, en segundo lugar, por supuesto, la exención de impuestos

⁴⁸ *Ibidem.*

por parte de las empresas por inversiones a la cultura.⁴⁹ Pero, respecto a eso, hay dos puntos interesantes que habría que poner sobre la mesa: primero, en un país como México en donde se relaciona la identidad nacional con la cultura de manera tan profunda, promover la cultura es un problema de interés nacional; y en segundo lugar, hacer que esas formas de inversión dependan ahora de fondos mixtos que depende a su vez de los flujos económicos internos-externos y privados-públicos, hace que las inversiones se modifiquen al antojo de quien invierte.

Es claro que Televisa, más que un ejemplo ente otros, es la empresa que inaugura las formas de inversión por parte de la IP en los aspectos culturales del país pero es también la que hace evidente que, al no existir un marco jurídico⁵⁰ que regule las inversiones privadas en

⁴⁹El FONCA nace ya con una modificación importante al respecto de la recaudación de impuestos por parte de la Secretaría de Hacienda. Así, se puede leer en las memorias del CONACULTA 1988-1994 que “como una alternativa más de apoyo a la promoción y difusión de la cultura, desde su creación el FONCA quedó facultado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público para recibir donativos acreditables como deducibles del impuesto sobre la renta. De esta manera, además del mecanismo financiero del Mandato con el que opera, logró constituir un esquema de financiamiento basado en la apertura de cuentas especiales para beneficiar proyectos culturales. Se abrieron 128 cuentas especiales para el apoyo de igual número de proyectos, que permitieron la captación de 63.000.000 de nuevos pesos.” Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México), *Memoria, 1988-1994*, México, D.F, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1994, p 172. Sin embargo no se legisló específicamente para le tema cultural (aunque sí al respecto de los derechos de autor en los que hay más artículos) y los decretos reguladores son muy ambiguos. Así “En rigor, no existe en México un régimen legal para el mecenazgo, aunque sí existen disposiciones legales diversas, específicamente fiscales, que protegen y promueven el funcionamiento de las fundaciones culturales y las asociaciones civiles no lucrativas; así como el pago de impuestos de creadores a través de obra artística” y “En México no existe un régimen legal específico para gestores o promotores de arte. Las actividades culturales comerciales se rigen por la legislación vigente y se benefician de la política fiscal de exención de impuestos a sus actividades no lucrativas. Así, por ejemplo, las galerías particulares se dan de alta ante la Secretaría de Hacienda y Crédito Público como cualquier empresa comercial, y tienen la responsabilidad de pagar impuestos, como cualquier otro negocio. Las galerías de arte pueden pedir ante la misma Secretaría un permiso para la exportación e importación de obras de arte. Los gestores y promotores independientes se rigen bajo la ley que corresponde a los Ingresos por Honorarios por la prestación de un Servicio Personal Independiente. Para ver eso en detalle remitirse a <http://www.oei.es/cultura2/mexico/c4.htm#Articulos>, leyes y decretos consultado el 20 de octubre de 2011.

⁵⁰ “Los donativos, los mecenazgos y en general la participación de la iniciativa privada en la cultura, asuntos que están en el futuro de la agenda política nacional, despiertan un sinnúmero de dudas y suspicacias por la falta de leyes que de manera clara y puntual regulen el ir y venir de los dineros. De acuerdo con expertos, es bien sabido que en México no existe evasión fiscal más “elegante” que hacer donaciones deducibles de impuestos. En el medio de los contadores circula la certeza de que a empresas poderosas les resulta más barato pagar a bufetes de abogados y contadores para ayudarlos a evadir impuestos sin recibir castigo. Desde hace lustros, en México se ha asomado el tema de la participación de la iniciativa privada en la cultura. Se trata de un territorio virgen. El historiador chileno Christian Antoine, considera que, en comparación con las regulaciones establecidas en Europa, Estados Unidos y naciones como Chile, en México se dispone de una de las legislaciones “más generosas” para las instituciones dedicadas a la filantropía. Es decir, aquí “no existen límites para las deducciones de las donaciones del ingreso imponible, esto significa que una persona o empresa puede entregar a una institución filantrópica todo el ingreso tributable y deducirlo completamente, sin tener que pagar impuesto alguno después de la donación”. La carencia de mecanismos que regulen y

aspectos culturales, que en México están descritas de manera ambigua, estas pueden retirarse, e incluso transferirse a otras áreas sin ningún tipo de reprimenda ni consecuencia económica por parte de los entes reguladores⁵¹: en pocas palabras, desde que Televisa comienza a participar en la cultura del país, la industria privada puede hacer *uso* de la cultura dependiendo de las fluctuaciones económicas que dependen de factores tanto internos como externos como vimos más arriba. Y ese uso tiene que ver con una imagen como símbolo.⁵²

Por otro lado habría que preguntar qué gana el Estado al permitir cualquier tipo de inversión privada en la cultura y la respuesta no parece ser tan complicada pero que, a su vez tiene consecuencias fundamentales: al propiciar la entrada de capitales privados en el terreno de la cultura, el Estado se asegura(ba) cubrir económicamente aspectos que no son prioritarios para la inversión (en un país en crisis) a diferencia de, por ejemplo, la infraestructura o servicios básicos, transfiriendo no solo responsabilidades económicas sino de representación. Así, el Estado asegura(ba) que la cultura iba tener una protección, pero condicionada a las arbitrariedades del mercado. Los dos proyectos culturales de Televisa

supervisen los donativos para la promoción cultural etiquetados con el concepto de donativo ha sido una cuestión que ha preocupado a diversos sectores desde hace años.” Mónica Mateos-Vega, *El altruismo en México, forma de evadir impuestos "con elegancia"*, La Jornada, México D.F, 12 de marzo de 2007, s/p.

⁵¹ Osvaldo Sánchez recuerda: “Si la institución pública mexicana es un desastre también lo es la iniciativa privada. Todo funciona por capricho, con una falta de consistencia y una falta de generosidad y en los últimos 30 años no han sido capaces de crear una institución seria. En Monterrey hubieran pasado cosas interesantes, pero teniendo todos los recursos y una infraestructura que hubiera sido de las mejores en América Latina, construyen un museo ridículo. En Guadalajara, se divorcia un señor y después de anunciar con bombos y platillos unos proyectos, los cierran; lo mismo pasó con El Centro Cultural Televisa, la institución líder en América Latina: se muere el papá, y el hijo, para castigar a la esposa cierra el espacio. El Museo de Monterrey se cierra porque de pronto decide FEMSA que es mejor financiar el carro de Tecate; cierra el museo y le da los 8 millones de dólares al carro. Es decir, cuál es verdaderamente el compromiso de la institución privada en este país. De continuar así yo creo que la única posibilidad en términos administrativos sigue siendo la institución pública aunque te tengas que pelear con todos los vicios sindicales, laborales, administrativos en un país totalmente centralista y totalmente inoperante.” Osvaldo Sánchez en entrevista personal el 17 de Marzo de 2009.

⁵² En el conocido texto *Crítica de la economía política del signo*, Jean Baudrillard apunta que la producción cultural no está en un limbo estético desentendida de su desempeño dentro del mercado de bienes. Incide así en el hecho de que en el siglo XX se ha producido un quiasmo entre lo económico y lo cultural, es decir, que la mercancía a cobrado valor simbólico (antaoño solo atribuible a la producción cultural) y que la cultura ha devenido mercancía. En este sentido Baudrillard subraya que al consumir cultura se adquiere valor signico, es decir, estatus social, prestigio o poder. Por lo tanto el coleccionismo particular de arte en el siglo XX, en el marco económico capitalista, no se apoyaría en el saqueo o la comisión de obra sino en la trasmutación de capital en prestigio social. Los motivos de este trueque pueden ser de índole dispar, desde pulsiones estéticas a blanqueo de dinero, pero lo cierto es que en todo caso es de esta metamorfosis desde la que debe entenderse la compra y acumulación de signos culturales. Para ver eso en detalle ir a Jean Baudrillard. *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1977.

que se inauguran en el sexenio de De la Madrid, el canal de televisión XEQ canal 9 y el Centro Cultural Televisa son un ejemplo claro de ello, al inaugurarse, transformarse y luego cerrarse dependiendo de las fluctuaciones del mercado demostrando que el compromiso con la cultura no depende de un marco institucional ni de regulaciones legales sino de variaciones en las prioridades de inversión.⁵³ Y, por supuesto, los proyectos de exhibición y colección de esa empresa en el sexenio de Salinas de Gortari se mueven con esa misma lógica pero con una variante adicional: Televisa quiere concretar negocios que le representarían grandes ganancias en los Estados Unidos y es ahí cuando hay que preguntarse por la definición de *cultura* que comienza a operar para que se haga efectivo el Tratado en ese aspecto. Es más, habría que ver cuál es la definición de cultura que se está manejando para que la inversión privada pueda entrar en ese rubro de la inversión social.

Ahora bien, es el sexenio de Salinas de Gortari cuando se realizan los cambios estructurales más profundos a la economía para promover el TLCAN con Estados Unidos y Canadá como se verá más adelante. Sin embargo, en el tratado los aspectos culturales fueron considerados como industrias culturales⁵⁴ porque ninguno de los países se puso de acuerdo en el tema, y cada uno tenía una percepción diferente de cómo debía ser abordado el asunto.

⁵³ Para ver eso en detalle ir a Uriel Yañez, *Dos proyectos de políticas culturales en México privadas y públicas : Televisa y Gobierno de Carlos Salinas de Gortari: un análisis*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Economía), México D.F, UNAM, Facultad de Economía, 2009.

⁵⁴ Para Adorno y Horkheimer la industria cultural se presenta no sólo como una modalidad moderna adoptada por los medios de comunicación de masas para la producción de sus obras, que puede compararse a la producción de cualquier otro tipo de mercancía capitalista en la sociedad industrial (seriada, de baja calidad, pensada para un público masivo y poco exigente), sino que además su función principal viene a ser la de afirmar el orden social vigente ("exhortaciones a la conformidad"), anulando la autonomía y la capacidad reflexiva y crítica de los receptores. Así, se puede leer que "El *amusement* es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al mismo tiempo la mecanización ha conquistado tanto poder sobre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para distraerse, que el hombre no tiene acceso más que a las copias y a las reproducciones del proceso de trabajo mismo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada; lo que se imprime es la sucesión automática de operaciones reguladas. Sólo se puede escapar al proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina adecuándose a él en el ocio. De ello sufre incurablemente todo *amusement*. El placer se petrifica en aburrimiento, pues, para que siga siendo placer, no debe costar esfuerzos y debe por lo tanto moverse estrechamente a lo largo de los rieles de las asociaciones habituales. El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada." (...) "La industria cultural puede jactarse de haber actuado con energía y de haber erigido como principio la transposición —a menudo torpe— del arte a la esfera del consumo, de haber liberado al *amusement* de sus ingenuidades más molestas y de haber mejorado la confección de las mercancías. Cuanto más total ha llegado a ser, cuanto más despiadadamente ha obligado a todo *outsider* a quebrar o a entrar en la corporación, tanto más fina se ha vuelto, hasta terminar en una síntesis de Beethoven con el Casino de París. En Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, 2007.

Mauricio de María y Campos recuerda que

A principios de este año (1992) los mexicanos nos enteramos por los periódicos de que en una de las reuniones preliminares de negociación del tratado de libre comercio entre Estados Unidos, México y Canadá, Carla Hills había advertido enérgicamente que Estados Unidos no aceptaría la exclusión de las cuestiones culturales del TLC. Por su parte, el ministro de comercio canadiense reiteró que su país no aceptaría por ningún motivo que se incluyera el tema en las negociaciones trilaterales, y algunos representantes canadienses amenazaron más tarde con retirarse de las conversaciones si se pretendía incluir las industrias culturales en el nuevo tratado con México.

La posición inicial mexicana restó importancia al tema, arguyendo que México cuenta con una cultura nacional sólida y milenaria. Sin embargo, en fechas más recientes, tanto en reuniones privadas como públicas, los funcionarios mexicanos responsables de las negociaciones han hecho notar que la cultura nacional no está en la mesa de negociaciones como no lo está el petróleo y los trabajadores migratorios.⁵⁵

Sin embargo, en el texto final del tratado se puede ver que “la cultura” quedó inscrita en el tema de las “industrias culturales” y México se vio sometido a los criterios de los Estados Unidos no solo porque dichos criterios fueran impuestos, sino porque se vio en la comunidad latinoamericana que reside en los Estados Unidos un gran mercado que podía ser explotado a futuro. El problema era, en definitiva definir qué son industrias culturales y se llegó a afirmar que son

- a. la publicación, distribución o venta de libros, revistas, publicaciones periódicas o diarios impresos o legibles por medio de máquina, pero no incluye la actividad aislada de impresión ni de composición tipográfica, ni ninguna de las anteriores;
- b. la producción, distribución, venta o exhibición de grabaciones de películas o video;
- c. la producción, distribución, venta o exhibición de grabaciones de música en audio o video;
- d. la publicación, distribución o venta de música impresa o legible por medio de máquina; o
- e. la comunicación por radio en la cual las transmisiones tengan el objeto de ser recibidas por el público en general, así como todas las actividades relacionadas con la radio, televisión y transmisión por cable y los servicios de programación de satélites y redes de transmisión.⁵⁶

⁵⁵ Mauricio de María y Campos, *Las industrias culturales y de entretenimiento en el marco de las negociaciones del Tratado de libre comercio*, En: La educación y la cultura ante el tratado de libre comercio, México D.F, Nueva Imagen, 1992, p 235.

⁵⁶ TLCAN artículo 2107 consultado en http://www.sice.oas.org/trade/nafta_s/CAP21.asp el 18 de noviembre de 2011.

Al analizar el texto de este artículo, se puede observar que los países signatarios del TLCAN identificaron las industrias culturales como actividades económicas cuyo resultado final tiene un contenido cultural. Al optar por esta definición, el TLCAN privilegió sobre todo el aspecto económico de las industrias culturales y no consideró, en forma alguna, la naturaleza específica de la industria cultural. Esta noción fue introducida única y exclusivamente con fines pragmáticos: el de identificar exactamente aquellos sectores de actividad que serán exceptuados de las reglas del acuerdo de libre comercio establecidas en dicho acuerdo.⁵⁷

El mecanismo establecido en el anexo 2106 del TLCAN es, sin embargo, imperfecto ya que contiene ciertas medidas de retorsión que pueden ser aplicadas si las medidas de excepción cultural son contrarias a los intereses de la parte afectada, que en este caso son los Estados Unidos.

Las características observadas en la excepción cultural del TLCAN reflejan las diferentes agendas de los países signatarios, las mismas que deben ser comprendidas teniendo en cuenta la capacidad industrial, las políticas domésticas en materia de comunicaciones y las distancias culturales existentes entre cada uno de los países signatarios.

En lo que se refiere a las diferencias en materia industrial, se observa un marcado desequilibrio. Los Estados Unidos, por ejemplo, gozan de una posición de liderazgo en materia de producción, distribución y exportación de productos audiovisuales. Este liderazgo es consecuencia de la existencia de economías de escala que favorecen a las industrias estadounidenses, de las ventajas de un mercado doméstico de productos audiovisuales más grande, de un mercado interno altamente competitivo y de una mayor capacidad adquisitiva de los consumidores.

La importancia del sector de los audiovisuales en la economía estadounidense ha sido

⁵⁷ A partir de este punto y hasta el segundo párrafo de la página 66, estoy parafraseando a Natalia Sandoval Peña, *Las industrias culturales en América latina en el marco de las negociaciones de la OMC y del ALCA: opciones para la elaboración de una política cultural latinoamericana que favorezca el crecimiento y el desarrollo del sector cultural* en <http://www.oei.es/pensariberoamerica/colaboraciones04.htm#1a> consultado el 20 de enero de 2012.

reconocida de dicho país a través de un Informe del Departamento de Comercio en el que se indicaba que : "... los Estados Unidos de América deben trabajar con los gobiernos de otros países para eliminar [las políticas que crean barreras a los competidores o aumentan los costos de producción] para el beneficio a largo plazo de todos los países".⁵⁸

A la lectura de este Informe, se observa que en los Estados Unidos, y quizá para la gran parte del pensamiento neoliberal, los productos audiovisuales son simples mercancías que deben sujetarse a las reglas del libre comercio y del mercado. Esta óptica reduce a la cultura a cualquier otro producto económico y a un tipo de estilo de vida. Esto implica que se considere que la cultura no tiene ningún derecho de prevalecer por sobre los modos de producción y de circulación de los bienes culturales que representan adecuadamente los gustos y las aspiraciones de los consumidores.

Así, tratar a la cultura como industria cultural es cambiar no solo la definición general de cultura en México, sino la forma de operar de esa "cultura". Si en México, la palabra *cultura* estaba vinculada históricamente a la identidad nacional, ahora la pregunta que surge es de qué tipo de identidad estamos hablando si ahora la identificación debía hacerse desde las consideraciones de la "industria", que parece completamente antagónico.

La forma en que lo solucionó el sexenio salinista fue magistral al equiparar la modernización con la entrada de capitales privados a la cultura y esa entrada de capitales a su vez es equiparada con el tema de lo mestizo histórico mexicano, para llegar a una serie de retruécanos argumentales que derivaron en la afirmación de que México puede aceptar que en la cultura intervenga la industria privada porque no va en contra de su cultura mestiza; es más, esa cultura mestiza se ve reforzada por la misma idea de la inversión privada y no se debilitará sino que entrarán en una especie de simbiosis.

Para ver esta situación en detalle, hay que considerar primero que el aspecto cultural, estaba inscrito en el Plan Nacional de Desarrollo de 1989-1994 cuyo principal objetivo era la

⁵⁸Texto del Departamento de Comercio de los Estados Unidos e América, *Globalization of the mass media*, Washington D.C, 1993 citado por Hernán Galperín, Las industrias culturales en los acuerdos de integración regional. El caso del NAFTA, la UE y el MERCOSUR, *Revista Comunicación*, (102): 9.

modernización del país como eje fundamental. Como bien lo dice Rafael Tovar y de Teresa, quien es una especie de vocero cultural del PRI y el segundo presidente del COANCULTA,

Para la nueva realidad mexicana, las tareas culturales debían abrir causas para la participación y propuestas de la sociedad civil. Inmerso en el proceso de modernización integral del país, el quehacer cultural y todas sus implicaciones ya no serían interés o responsabilidad exclusiva del Estado sino también de una sociedad que en su conjunto lo disfruta como manifestación, lo reconoce como identidad, lo asume como herencia y lo considera parte de su patrimonio. Por lo mismo la política cultural se gestaba como un ejercicio plural y democrático, en el marco de la modernización.⁵⁹

Y esa modernización estaba basada en la entrada de capitales privados, y por supuesto en las posibles inversiones y riquezas que iba a traer el TLCAN.

La modernización se propone la consolidación de nuestra presencia en el mundo a partir de la riqueza múltiple de nuestra cultura y la asimilación creativa de otras influencias. Entendemos a la cultura universal como el entramado de culturas nacionales articuladas en una extensa red de vasos comunicantes. En ese conjunto, México ocupa un lugar y lo seguirá ocupando, alimentándose de otras culturas y aportando talento y sensibilidad al horizonte mundial.⁶⁰

Y más adelante,

El TLC se inserta en un proceso de cambio y globalización mucho más amplio (que el GATT). En distintos campos representa un marco para regular un intercambio que por sí mismo es intenso, más allá de cualquier acuerdo comercial. Por otro lado, las influencias culturales han sido parte de la historia de esta región de nuestro continente; se han producido y se producen independientemente de la existencia de un acuerdo como éste. La solidez de nuestra cultura nos llama a atenderla como el sustrato de nuestra identidad, por lo que en su preservación difusión y enriquecimiento radica, en buena medida, la defensa de nuestra soberanía. Así lo reconoció el presidente Carlos Salinas de Gortari en su V Informe de Gobierno, al señalar que una de las razones que justifican la preeminencia de la soberanía... “está en nuestra cultura milenaria, en nuestras raíces históricas, en nuestra identidad colectiva... a lo largo de nuestro territorio, en medio de nuestra diversidad no existen antagonismos insalvables de raza lengua o creencias como los que, al aflorar, han pulverizado a otros países. *Las fronteras de la patria coinciden con el ámbito mismo de nuestra cultura*”.⁶¹

Así, para que pudieran entrar los capitales privados a la cultura primero tuvo haber una

⁵⁹ Rafael Tovar y de Teresa, *Modernización y política cultural*, México, FCE, 1994, p 52.

⁶⁰ *Ibid*, p 16.

⁶¹ *Ibid*, p 17. (La cursiva es mía).

noción de modernización cultural que implicaba, así mismo un reconocimiento de la cultura global (cualquier cosa que eso signifique) como potencialmente propia, es decir, una cultura mestiza. La frase de Salinas de Gortari *Las fronteras de la patria coinciden con el ámbito mismo de nuestra cultura* tiene que ver con el reconocimiento pleno de que la circulación de capitales (y por supuesto el reconocimiento de la circulación transfronteriza de personas) están en relación con la cultura y parece como si la “colonización” (al menos la colonización cultural) fuera a la inversa: los mexicanos llevan la cultura mexicana consigo a cualquier parte y eso *hace patria* “pulverizando” otras culturas. La privatización que implicaba la (o al menos esa) modernización se convierte así, como por arte de magia, en un valor más de la cultura mexicana. Pero, más allá de eso, lo que parece que estuviera implicado es que “hacer patria” tiene que ver precisamente con cualquier tipo de inversión que se haga en “la cultura mexicana”, y con cualquier forma de difusión de esa cultura. En ese sentido, Televisa, como emporio⁶² de las comunicaciones radiales y televisivas se convierte en el perfecto embajador de la cultura del país, mucho más si se piensa que no solo apoya los negocios internacionales sino que compra (la colección Televisa) y promueve cultura (*México: esplendores de treinta siglos*).

Ahora bien, como ya lo apuntaba más arriba, esta redefinición de la cultura y la circulación de capitales no solo provoca un cambio en las políticas culturales del Estado (como se verá más adelante con la fundación del CONACULTA y del FONCA) sino que genera una nueva producción simbólica a partir de las apropiaciones que hacen los diferentes sujetos de esos nuevos objetos que empiezan a circular gracias a la apertura comercial. Lo que me interesa es precisamente ver como se individualizan los procesos económicos más allá de lo macroeconómico, que es fundamental para pensar en el arte de los años 90.

Como ya vimos, pensar que la inversión privada puede redefinir los objetos culturales (también) como objetos comerciales (como mercancía), redefine, así mismo, las maneras de circulación de esos objetos, pero más importante, las formas de producción de estos. El movimiento (de enunciación) parece que se diera en doble vía: *los objetos artísticos*

⁶²Televisa en televisión abierta cuenta con El Canal de las Estrellas, Canal 5, Galavisión y FOROtv, en televisión paga SKY, Cablevisión, Televisa Networks en la industria editorial Editorial Televisa y en radio Grupo Radiópolis 5 marcas de radio que operan en todo el país. Además tiene alianzas con Univisión, Anima Estudios, EMI Music, entre otros.

pueden ser considerados mercancías y las mercancías pueden ser consideradas así mismo como objetos artísticos. La individualización de la definición del arte tiene que ver más bien con cómo se incorporan las “consecuencias del TLC” es decir, como es que la macroeconomía se regula en lo microeconómico, pero también en lo micropolítico como interacción polimorfa. Ese movimiento dio pie a que se desarrollaran varias teorías⁶³ al respecto, que de hecho son contemporáneas y por eso tan importantes, entre las que se pueden encontrar la de *Culturas Híbridas*⁶⁴ de García-Canclini y la de *Imaginación*⁶⁵ de Arjun Appadurai. Como bien lo dice Keith Moxey en relación a las afirmaciones de Appadurai y de García-Canclini

Las grandes transformaciones económicas de nuestra época no constituyen la característica más importante del proceso de globalización sino los medios culturales con los que los seres humanos las afrontan. Las ideas en las que los seres humanos basan su vida no se subordinan a las circunstancias económicas a las que se encuentran sometidos; la fantasía no se identifica con la vida de la clase culta, ni representa una dimensión del aprecio del arte de élite. La fantasía es una parte necesaria, como cualquier otra, de la vida social, y es el lugar donde un individuo puede ejercer el poder de determinar su ubicación respecto a las jerarquías del valor reinante.

Como la de Canclini, la aproximación de Arjun Appadurai a la cuestión de la economía capitalista global se caracteriza por una teoría compleja y positiva del consumo. En lugar de ser partidario de una visión reduccionista, según la cual la mercancía es el producto final de un proceso de producción que determina su último destino, Appadurai la ve como un objeto que anima un proceso de intercambio caracterizado por un entramado de valores complejos.

Appadurai ve el intercambio como un proceso político en el cual la lucha de valores que determina el valor de un objeto siempre revela la estructura jerárquica que distingue la transacción. Según este punto de vista, cada definición que propone explicarnos el carácter de una obra de arte está marcada por intereses políticos. El espectro político en el que una obra de arte se define como arte es susceptible de transformarse a través de este proceso de intercambio.⁶⁶

⁶³Por ejemplo Beatriz Sarlo, con *Una modernidad periférica*, Argentina, Nueva Visión, 1988. Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica, sueños modernos de la cultura argentina*, Argentina, Nueva Visión, 1992. Carlos Rincón, *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1995.

⁶⁴Nestor García-Canclini, *Op. Cit.*

⁶⁵Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada : dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, FCE, 2001.

⁶⁶Keith Moxey, *Estética de la cultura visual en el momento de la globalización*, En: José Luis Brea (comp), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp 34-35.

Es fundamental entonces considerar que ni para García-Canclini ni para Appadurai las formas de la cultura se subordinan a la economía dominante pero las incluyen y es en la práctica social donde se hacen evidentes. En los dos casos, como se puede ver, es en el arte (en los problemas estéticos en general) en donde se resuelve de manera mas evidente la relación arte-mercancía no subsumida a la macroeconómica y deriva en, de nuevo, una pregunta por la identidad pero esta vez problematizada por nociones de modernidad y por procesos de modernización. García-Canclini lo resume en sus tres hipótesis principales de *Culturas híbridas*.

La primera hipótesis de este libro es que la incertidumbre acerca del sentido del valor de la modernidad deriva no solo de lo que separa a naciones, etnias y clases sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y moderno se mezclan.

La segunda hipótesis es que el trabajo conjunto de estas disciplinas (de las ciencias sociales) puede generar otro modo de concebir la modernidad latinoamericana: más que como una fuerza ajena y dominante, que operaría por sustitución de lo tradicional y lo propio, como los intentos de renovación con que diversos sectores se hacen cargo de la heterogeneidad multitemporal de cada nación.

Un tercera línea de hipótesis sugiere que esta mirada transdisciplinaria sobre los circuitos híbridos tiene consecuencias que desbordan la investigación cultural. La explicación de por qué coexisten culturas étnicas y nuevas tecnologías, formas de producción artesanal e industrial, puede iluminar procesos políticos. Encontramos en el estudio de la heterogeneidad cultural una de las vías para explicar los poderes oblicuos que entreveran instituciones liberales y hábitos autoritarios, movimientos sociales democráticos como regímenes paternalistas, y las transacciones de unos con otros.⁶⁷

Esa situación se puede ver perfectamente en el *Obelisco roto para mercados ambulantes* de Eduardo Abaroa: esa pieza no es realmente “escultura” (arte) pero tampoco es una carpa del mercado (mercancía) sino que está justamente en la mitad de esas dos cosas pero que, por supuesto, es validada por el campo del arte como vimos en el capítulo anterior. Pero para que alguien pueda hacer este tipo de “cosa” necesita haber alguien que comprenda que justamente esas mercancías pueden circular de tal manera que se convierten en arte y viceversa, es decir, sujetos que comprenden el libre mercado, no solo porque tienen una referencia, sino que hacen parte de él y, así mismo, saben que eventualmente el camino para vender sus productos es una vitrina que les proporciona una galería. Es claro que para que

⁶⁷Nestor García-Canclini, *Op. Cit*, pp14-15.

puedan entrar allí, la galería tiene que cambiar, así mismo, su forma de entender el arte, y por consiguiente tiene que haber unos compradores que hayan modificado su forma de entenderlo para comprarlo, es decir, en esa cadena económica debe haber una transformación de la subjetividad que modifica el concepto de arte que definitivamente ya no se limitaba a las denominadas artes tradicionales (pintura, dibujo, escultura, etc). Y esos nuevos sujetos son parte de una economía globalizada y mediatizada o al menos en camino a mediatizarse. Como se puede ver claramente en las entrevistas que hace Ximena Acosta en su tesis de licenciatura a los miembros del grupo de La Panadería⁶⁸: todos son de clase

⁶⁸Eduardo Abaroa recuerda en su tesis de licenciatura: “En diciembre de 1994 se anuncia en un local mugriento la “Feria del Rebelde”, organizada por Vicente Razo e Itala Schmelz. El local que se abre al público es una vieja panadería. No es tan novedoso el hecho de utilizar lugares abandonados semi-derruidos, que ahora es una tradición ampliamente consolidada hasta para los museos más “respetables”(31) , pero la atmósfera, sobre todo por la exposición de los objetos a imitación de una “tiendita “, tiene cierto olor a novedad. El desorden de los objetos expuestos es considerable. No se puede ver ningún intento por exhibir los trabajos en un lugar privilegiado. Los escaparates de la panadería, suponemos que antes repletos de galletas y canapés, se encuentran retacados de artículos para uso exclusivo de los autodenominados rebeldes. Los carteles de la campaña presidencial de ese año están regados por todas partes y sujetos a apropiaciones diversas. Una instalación de sonido de Taniel Morales exige que uno se ponga una capucha zapatista (el levantamiento acababa de empezar). Un decrépito faquir posmoderno, comúnmente conocido como Melchor y que se ufana de haber sido modelo de Orozco, ejecuta un *performance* en el que se mete objetos por el recto, acción definitivamente grotesca pero ya no tan escandalosa. Salvo por el hecho de que hace su numerito frente a una ventana abierta donde la gente que pasa por la calle puede verlo, los impresionados son sólo jóvenes rebeldes de diferentes clases. Otra de las ideas es, por supuesto, la inclusión en el programa de una banda de *punk*. Esta fue para mí la incursión en el panorama local de un nuevo espacio, conocido como La Panadería. Desde un principio se estableció en La Panadería una forma más independiente del arte exhibido en galerías (al menos en las mexicanas).La Panadería tenía metas mucho más viables socialmente hablando. Era un lugar que se planteaba principalmente como un sitio de reunión y expresión juveniles y casi en segundo plano como un espacio de arte contemporáneo. Después de la feria del rebelde, Okón se vió algo confundido en las metas que perseguía su nueva empresa, confusión que según sus propias palabras ha sido imposible erradicar con el tiempo. Quizá por unos problemas con los vecinos que provocó el incidente Melchor, Okón se contactó con gente que había participado en Temistocles 44 para que le ayudaran a hacer de la panadería vieja un lugar de arte contemporáneo. Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, Sofía Táboas, Luis Felipe Ortega y yo creímos poder aportar algo con nuestra breve experiencia en grillas y administración artísticas y nos unimos al equipo entusiasta y disperso de La Panadería. Cansados del caos que implica una organización similar e hipnotizados por una extraña necesidad de control, lo primero que hicimos fue la redacción de un reglamento. ¡Un reglamento para el espacio rebelde! Dificilmente puede imaginarse lo ridículo que sonaba ese mamotreto burocrático que redactamos en el contexto de los espacios alternativos de México. Una de las más enfáticas cláusulas prohibía definitivamente la organización de tocadas, que después de que salimos serían una razón importante de la popularidad del espacio (...) La Panadería ha consolidado un espacio cultural cuya existencia ha sido posible en parte, al menos, con ayuda de becas del gobierno y particulares (FONCA, Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos), pero sobre todo, gracias al carisma, terquedad y entusiasmo de Yoshúa Okón y Miguel Calderón. Desde entonces, muchísimos artistas de todo tipo: fotógrafos, pintores, videoastas, músicos, etc. han ayudado esporádicamente a la realización de algún evento.(...) En el plano internacional, ha habido muchas exposiciones de artistas provenientes de Canadá, Estados Unidos, Japón, Austria, Suecia, Alemania, Francia, etc. La mayoría, sin embargo provienen de los Estados Unidos, Canadá y Austria. La presencia de artistas internacionales se ha llevado a cabo en exposiciones colectivas como “Contaminación cultural, Instalaciones,” (1995) con cinco artistas de San Francisco o “Más y más” (1999) que incluyó obra de excelente nivel de artistas de Berlín. También se hacen La Panadería exposiciones individuales de artistas extranjeros y festivales de video o exposiciones curadas por gente de fuera. La Panadería ha tenido entre sus

media, media-alta o alta, escolarizados, con acceso (relativo) a la información y a la difusión de programas televisivos o radiofónicos de todo tipo: estos sujetos se mueven en la “baja” cultura pero también en la “alta cultura” al parecer sin distinción alguna, justo como sus productos artísticos.

Sin embargo, y lo que no se considera en términos generales, es que este tipo de práctica puede que no esté subordinada a marcos macroeconómicos, pero es arte hecho en la crisis (económica) mientras que en Estados Unidos se consumía un producto similar aunque esa economía ya estaba en recuperación (aproximadamente para 1994-1995) y eso no es considerado ni por Stallabrass, ni por García-Canclini (no podía saberlo porque *Culturas híbridas* es de 1989), ni por Appadurai. La pregunta concreta que yo haría es por qué en México se está produciendo arte que aún no se puede comprar (ni vender) en el país, un arte que en efecto representa una crisis (crisis del sistema político-económico que provoca una crisis en el sistema artístico que está controlado por el Estado) en la económica local (representa la crisis, al menos económica, de muchos de los pintores de la década anterior), y al mismo tiempo en Estados Unidos se está comprando arte que aparenta un tipo de libertad respecto al modelo económico que propició la crisis mundial de finales de los 80. Lo que Stallabrass lee como arte no-político, o mejor dicho, lo que en Estados Unidos se lee como arte a-político en la década de los 90 es de hecho un arte que tiene que ver con la política, pero no es militante. Ese tipo de arte no “mostraba” la crisis sino que la exhibía. El problema es que Stallabrass ve “la crisis” como algo general y no como lo hacen Canclini y Appadurai a los que les interesa más las singularidades de esa crisis. En ese sentido, habría que preguntarse, si consideramos el arte de los noventa como un arte de crisis, de

puntos más sobresalientes la capacidad de interacción con el arte extranjero, punto en el que excede los esfuerzos de cualquier otro espacio organizado por artistas. El carácter lúdico y desenfadado de La Panadería hace que sea un poco absurdo hablar de su historia. Lo que llama la atención es que, a pesar de que el público asistente no siempre es tan numeroso, La Panadería se ha convertido en un centro social muy activo de los veintañeros en la colonia Condesa, donde está ubicada, y que además es de los únicos lugares de arte contemporáneo que tiene una presencia internacional regular en materia de arte joven debido principalmente a la combinación imaginativa de video, arte contemporáneo y conciertos de música *punk pop* y *thrash*, además de una astuta estrategia de promoción en medios masivos y cotidianos. La disidencia que trata de efectuar Okón es más a nivel comunitario que nacional. Según el promotor, el público de La Panadería abarca varios estratos socio-económicos de la ciudad de México. Eduardo Abaroa, *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, Tesis de licenciatura (Licenciado en Artes Visuales), México, ENAP-UNAM, 1993, s/p. Para ver una descripción de los miembros iniciales de La Panadería ir a Jimena Acosta, *La Panadería, 1994-1996: un fenómeno sociológico, estético y generacional*, Tesis de Licenciatura (Licenciada en Historia del Arte), México, Universidad Iberoamericana, 1999.

qué tipo de crisis estamos hablando.

Es claro que la crisis económica desata una crisis social que se ve reflejada en el levantamiento zapatista de 1994. Pero ese tipo de crisis no es registrada intensamente por los productos artísticos: la crisis que sí se registra es la del sistema artístico vigente como estructura vinculada al Estado: el PRI no solo falló en la afirmación de que la apertura económica iba a traer oportunidades para todo el país, sino que también transformó y puso en crisis, aunque no desmanteló, el problema (de manera consciente o no, y creo que eso es lo que menos interesa) de la identidad nacional en relación al arte: las obras de los noventas hacen evidente una crisis de un sistema político que ya no sabía como afirmarse a sí mismo estéticamente, más que no fuera con los gastados recursos de la *identidad nacional*. La manera de hacer evidente esa crisis fue, hacer obras con objetos sacados de la cotidianidad porque es allí mismo, en la cotidianidad, que la crisis (económica, pero también de representación) se da con mayor evidencia. Para ponerlo en términos claros, si el arte Mexicano tenía que ver con la representación nacional como identidad, y si esa identidad estaba administrada por el Estado, lo que hacen los artistas de los noventas con obras como el *Obelisco* es hacer evidente esa crisis de representación, no solo al usar un referente de afuera (el *Obelisco roto* de Newman), sino un referente de “afuera” (del mundo del arte local) es decir, el mercado ambulante. Pero también lo hace usando un elemento de adentro (un referente del mundo del arte ya legitimado como lo es el *Obelisco roto* de Newman) y un elemento de “adentro” (un objeto popular típicamente mexicano como la carpa de mercado). El arte de los noventa es un arte de crisis pero los Estados Unidos lo ve como un arte a-político precisamente porque la lectura que se le da desde allá, desde el poder (desde el lugar de enunciación legitimador), no entiende la realidad local mexicana y, también, porque el arte político tradicionalmente ha tenido que ver con un tipo de activismo: obviamente, si el problema nacional de moda era el levantamiento Zapatista en Chiapas⁶⁹, y

⁶⁹Es interesante ver que el fenómeno Zapatista tuvo unas repercusiones internacionales gracias a su mediatización. Así, se puede leer que “El levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) el primero de enero de 1994 en el sudeste de México, encontró resonancia más allá de las fronteras del país y generó una red de solidaridad transnacional que significó algo más que el apoyo material o político a una lucha mexicana. El zapatismo de los indígenas de Chiapas funcionó como un referente simbólico para una nueva generación de movimientos sociales difíciles de caracterizar, sostenidos en redes, geográficamente dispersos, difusos, multitemáticos, intermitentes y no organizados formalmente. Son las redes del altermundismo que emergerán en Seattle en 1999, adquirirán visibilidad en las manifestaciones contra las instituciones económicas internacionales, en los foros sociales mundiales y en las protestas globales contra la

ese problema no estaba reflejado en la obras, todo lo que estaba por fuera de allí (de ese lugar de representación) era precisamente a-político. Sin embargo, y como lo vamos a ver más adelante con la exposición *Mexico City: an exhibition about the exchange rate of bodies an values* del 2002, ese mismo tipo de obras son leídas como parte de una identidad nacional o local: *lo mexicano* parece que siempre aflora en las obras que se producen en el país, o incluso hecho por artistas mexicanos que viven en el exterior (como Gabriel Orozco y sus obra *Papalotes Negros* de 1997) porque al parecer siempre hay una referencia de la diferencia como *lo otro* a si se *haga lo mismo*.

Ahora bien, si es el mismo Estado Mexicano el que genera su propia crisis de representación en los noventa con sus políticas culturales (financiadas también por la industria privada) al liberar la cultura a la economía financiando de manera directa iniciativas que tenían intereses privados son el CONACULTA y el FONCA como entidades estatales las que administran esas inversiones.

2.3 El FONCA: inyectando capitales a la cultura

La historia del CONACULTA y el FONCA está ampliamente documentada y es muy conocida desde su constitución como ente modernizador de la cultura e instaurador de un nuevo modelo de gestión cultural en el país.⁷⁰ Lo que me interesa de estas instancias es que

guerra.” en Guiomar Rovira, *El Zapatismo y la Red Transnacional*, Ponencia presentada en el Foro sobre Pueblos Indios de América Latina, Caixaforum, Barcelona, 26 de abril de 2005. Se pueden encontrar diferentes referencias en los diarios norteamericanos; por ejemplo el New York Times titulaba en 1994, Anthony De Palma, *Rebels in Mexico's South Vanish Before a Show of Force*, New York Times, Diciembre 21, 1994 y Tim Golden, *Mexico Leader Sends Force To Arrest Rebels in South*, New York Times, 10 de Febrero de 1995 o también en Vinay Lal, *Rebellion in Chiapas: The Colonial History of a New World Disorder*, *Mainstream*, 32(25): 27-30, 7 de Mayo de 1994.

⁷⁰ Para ver eso en detalle ir a Rafael Tovar y de Teresa, *Modernización y política cultural*, México, FCE, 1994; Victor Hugo Contreras Peña, *Una secretaria de cultura : la consolidación del CONACULTA*, México, Tesis de licenciatura (Licenciado en Derecho), México D.F, Universidad Salesiana, Escuela de Derecho, 2004; Rosa Alicia de la Rosa Ibarra, *La promoción de la cultura en la política exterior de México de 1988-1994*, México, Tesis Licenciatura (Licenciado en Relaciones Internacionales), México D.F, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2010; Gerardo Ochoa, *Política cultural ¿Qué hacer?*, México, Raya en el Agua, 2001; Bernardo Mabire, *Políticas culturales y educativas del Estadomexicano de 1970 a 1997*, México, Colegio de México, 2003; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México), *Memoria, 1988-1994*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1994 entre otras.

desde 1989 cambiaron definitivamente la manera de entender el patrocinio de las artes en México (de la cultura en general).

En la presentación que se hace del programa en las memorias de 1989 a 1994 se puede leer

La creación del Fondo Nacional para al Cultura y las Artes (Fonca) el 2 de marzo de 1989, respondió a la necesidad de contar con un mecanismo novedoso que apoyara a la comunidad intelectual y artística del país. Su origen se encuentra en el nacimiento del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes como resultado del decreto presidencial en el que se estableció que: el Estado debe estimular la creación artística y cultural, garantizando la plena libertad de los creadores razón por al cual su presencia estatal en ese campo ha de ser esencialmente de organización y promoción. El presidente de la República confió al titular de la CNCA la tarea de constituir el fondo "con el fin de estimular la producción individual y de grupos, así como de adquirir, para su conservación en el patrimonio del país, bibliotecas, archivos y obras de arte".

El Fonca abrió, desde su fundación un espacio sin precedente en nuestra historia cultural introdujo un mecanismo financiero en que se asocian voluntariamente el Estado, los empresarios y comunidad artística para fomentar, por un lado, la creación artística con apego irrestricto a la libertad de creación, y por el otro, la preservación y el incremento del patrimonio cultural. Sin embargo, el Fonca ha sido fundamentalmente un instrumento de estímulo a la creación artística e intelectual.

Constituido como fideicomiso, el Fonca recibió una primera aportación del gobierno federal de 5. 000 000 de nuevos pesos, cantidad a la que se sumaron contribuciones deducibles de impuestos del sector privado.⁷¹

Y más adelante

Como una alternativa más de apoyo a la promoción y difusión de la cultura, desde su creación el Fonca quedó facultado por la secretaría de Hacienda y Crédito Público para recibir donativos acreditables como deducibles del impuesto sobre la renta. De esta manera, además del mecanismo financiero del Mandato con que opera, logró constituir un esquema de financiamiento basado en la apertura de cuentas especiales para beneficiar proyectos culturales. Se abrieron 128 cuentas especiales para el apoyo de igual número de proyectos, que permitieron la captación de más de 63. 000 000 de nuevos pesos.⁷²

Esa forma de concebir la cultura se aseguraba no solo un control de la exhibición del arte sino también de su instancia de producción aunque se dijera y se insistiera que los

⁷¹CONACULTA, *Op. Cit*, p 159.

⁷² *Ibidem*.

parámetros de creación del CONACUITA y del FONCA garantizaban siempre una libertad irrestricta de creación.⁷³ Eso por supuesto generó un descontento por parte de la comunidad artística que pensó, inmediatamente, que iba a existir una cooptación por parte del Estado en la producción artística y que con tal de obtener un apoyo del FONCA, muchos artistas se iban a alinear al PRI, eliminando cualquier independencia respecto al régimen. Lo que se gestó con la fundación del CONACULTA, y en especial del FONCA, fue un nuevo-viejo debate: cómo hacer para recibir un apoyo sin que el artista perdiera su libertad de producción, apoyándose siempre en el mito (moderno) de que el artista es tal, entre otras cosas, porque es un sujeto libre. Es claro que el problema se centró más en el financiamiento de las artes en sí mismo y no en la cuestión de los fondos mixtos que estaban involucrados. Sin embargo, no deja de ser inquietante que no se problematizara la fuente de los fondos más que en el *uso* (siempre con la sospecha de que iba a ser un uso corrupto) de ellos.⁷⁴

Es claro que administrativamente dotar a los artistas de fondos (mixtos) para su creaciones sí suponía un problema en relación a qué es lo que se puede hacer con ese dinero si justamente esa administración concebía el dote como beca: cuál debe ser el *resultado* de la *beca*, para que al final, el producto, supuestamente acorde con los lineamientos del programa, no fuera censurado o cooptado por los que brindan los fondos.⁷⁵ Ahora bien, habría que preguntar, en ese mismo sentido, qué tipo de “producción” está privilegiando el el FONCA, sobre todo en su rubro de Jóvenes Creadores, para que, así mismo esté acorde con el programa.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Se puede ver respecto del SNCA por ejemplo que Gabriel Zaid dice que es “un sistema que permite recompensar la creación de capital cultural” Gabriel Zaid, La importancia de la creación, *El Norte*, 12 de Diciembre de 1993. O Victor Luis González dice: “Como sucede con el gobierno y sus actos, hay detalles poco claros en los resultados del Sistema de Creadores. Por ejemplo: ¿quién determinó creadores artísticos y eméritos a todos los vocales del sistema?” Victor Luis González, De becas, box, privilegios, y distribución de la riqueza, *El Universal Gráfico*, 13 de Diciembre, 1993, p 12. O Silvia Molina cuando dice “Es falta de pudor ser juez y parte”, Silvia Molina, El que parte y comparte... las becas del SNCA, *Reforma*, 15 de Diciembre de 1993, Sección D, p 6. Para ver todo este debate remitirse a Myrna Ortega, *El Sistema Nacional de Creadores de Arte como instrumento de política cultural del gobierno de México*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública), México D.F, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 1999.

⁷⁵ El programa pretendía, con la rotación de tutores cada tres años, que no hubiera corrupción ni privilegios.

En primer lugar hay que decir que el FONCA da los fondos a proyectos artísticos y no a obras en proceso, es decir, hay una concepción de que el producto final, como es claro, está de acuerdo a una forma de pensar el arte que ya no se enfoca solamente en el “hacer”, sino que el “hacer” está en relación más bien con una forma de pensar: los proyectos debían ser ejecutados de acuerdo a un plan. Ahora bien, hay que considerar que, con el fin de hacer más transparente y útil el procesos de la entrega de dineros, pero también para que el participante recibiera los fondos garantizando la independencia de su creaciones, los dineros se entregaban de manera directa, es decir, el becario podía (puede) realizar a cabalidad el proyecto que era seleccionado sin pasar por filtros burocráticos. Eso, por supuesto, tiene consecuencias importantes para la misma idea del “hacer” porque, al no tener un control sobre el proceso, el programa, de alguna manera, si estaba basado al menos en la “libertad” de ejecución de un proyecto seleccionado.

En este punto se puede ver que, institucionalmente, hay una reconfiguración en la definición del arte ya no como *producto* sino como *proceso*, y ese proceso es libre. Por supuesto que las obras se *debían* realizar (y en efecto se mostraban en las exposiciones Creación en Movimiento) pero lo interesante es que los procesos creativos eran (son) discutidos a lo largo del año por integrantes de la Comisión Consultiva, es decir, el proyecto siempre está en proceso de ser ajustado a partir del diálogo colectivo. Así, el arte comienza a adquirir un sentido que se apoya en la discusión de procesos creativos y no en la mera realización de obras. Como se puede ver entonces la nueva gestión cultural que crea el FONCA ya tiene en sí misma una forma distinta de entender el arte, al menos las (nuevas, jóvenes) artes plásticas. Así, se puede leer en el informe del FONCA 1989-2000

Mediante una convocatoria anual dirigida a jóvenes artistas de entre 20 y 34 años, que presenten proyectos creativos innovadores, con propuestas imaginativas, este programa entrega hasta 100 estímulos durante un año en las disciplinas de arquitectura, artes visuales, (escultura, fotografía, gráfica, medios alternativos, multimedia, pintura, video), literatura, música, danza y teatro. Los beneficiados por este programa, que son asesorados a lo largo del año por los integrantes de la Comisión Consultiva, encuentran un espacio de discusión y confrontación de sus proyectos en los llamados encuentros de Jóvenes Creadores que se realizan tres veces por año en diversas ciudades del país. En esos encuentros, se reúnen con sus tutores académicos con el propósito de revisar el desarrollo de sus trabajos, discutirlos tanto en el ámbito de su especialidad como en el interdisciplinario. Así, los jóvenes creadores de las más diversas disciplinas han iniciado en estos

encuentros un diálogo que confirma las enormes posibilidades creativas que la multidisciplinariedad ofrece a los lenguajes artísticos contemporáneos.⁷⁶

Muchas de las obras que se realizaron en la década de los noventas, y como se puede ver en el caso de *Obelisco roto para mercados ambulantes*, no se hubieran podido hacer sin esos fondos porque esas estructuras eran muy caras para que un artista “joven”, sin ingresos más allá que lo que podía ganar en clases de arte, de lo que le aportaban sus padres o de cualquier otra forma de financiación que le ayudara al menos a sobrevivir, podía obtener.⁷⁷

Es en ese punto donde es fundamental entender la financiación mixta del FONCA porque mantener un proyecto de producción de largo aliento es muy costoso en un país, no solo en crisis, sino que al mismo tiempo pretendía una modernización cultural: permitir que las obras sean hechas con capitales públicos y privados aseguraba al menos que los proyectos iban a ser ejecutados (si no vendidos o exhibidos más allá de Creación en Movimiento) y eso determina que la cultura *se hacía* aunque siempre enmarcada en la retórica de legitimación: el FONCA al mismo tiempo le daba *carácter social* al Estado y a la IP con un perfil liberador. Así, en 1989, Juan Sánchez Navarro presidente del Consejo Coordinador Empresarial, director de la Cervecería Moctezuma, y representante de ese sector ante el FONCA subrayó:

Nosotros pensamos que la actividad del Estado es simplemente de estímulo y apoyo a la realización a la obra cultural, que es obra esencialmente de la sociedad civil y, en general, de los individuos. El empresario no es ajeno a la cultura. Es la creación libre la que nos anima, la que estimula a participar en esta obra.⁷⁸

Como es claro en esta cita, la cuestión de la libertad de creación parece equipararse a una forma igualmente libre en relación a los capitales privados que están en juego; y, así mismo, se pone en relación individuos libres y el Estado. De esa manera se planteaba la creación artística como si “de verdad” estuviera desvinculada de un sistema de producción. De hecho, en el momento que comienza a haber una sobreproducción de obras “alternativas”, muchas de ellas financiadas por el FONCA, las galerías y las colecciones se

⁷⁶Ana Cecilia Martorell, *FONCA 1989-2000*, México, CONACULTA, 2000.

⁷⁷Tal vez una de las obras más interesantes que se desarrolló con los fondos del FONCA fue Lavatio Corporis del grupo SEMEFO en 1994, presentada en el Carrillo Gil en ese mismo año.

⁷⁸Molina Magdalena, Un nuevo mecenazgo: los estímulos a la creación, *Memoria de Papel* (1): 111, 1991.

comienzan a fijar en ellas.

Ahora bien, hay que decir que varios de los “espacios alternativos” también planteaban el tema de la libertad como eje fundamental en sus postulados, pero de diferentes maneras. El grupo *Zona* comienza a funcionar porque buscaba una independencia del mercado tradicional de arte eliminando a los posibles intermediarios como galerías y *dealers* y así vender obra de manera directa a posibles compradores. Pero, son los espacios que plantean una relativa independencia en el ámbito de la exhibición y ejecución, partiendo del financiamiento de las becas del FONCA y de la inversión privada en forma de “casa prestada”, los que van a concretar, a la larga, un proyecto tanto de producción como de exhibición, de manera sistemática. Primero Temístocles 44 y luego La Panadería, (también CURARE) obtuvieron el financiamiento del Fideicomiso para la cultura México-Estados Unidos de la Rockefeller Foundation y la Fundación Cultural Bancomer (además de que algunos de sus participantes ya habían obtenido la Beca de Jóvenes Creadores como Eduardo Abaroa) que les permitió financiar sus respectivos proyectos de exhibición, pudiendo invitar, así mismo, a creadores extranjeros.⁷⁹ Esos fondos les brindaron a estos espacios tanto libertad de operación como de gestión, haciendo posible que realizaran los proyectos y programas que ellos quisieran, pero, tal vez más importante, continuidad. Así, los fondos del FONCA gestaron, al menos en ese sentido, una posibilidad a largo plazo de que se hicieran proyectos sin control en términos de producción y gestión. Así, el Estado, en compañía de la industria privada provocaron, en conjunción con una serie de factores que serán enunciados en este trabajo, un cambio fundamental en la manera de entender la gestión del arte (de las artes en general) en el país.

Mónica Mayer ya apuntaba en 1996

Creíamos, ingenuamente, que al desarrollar temáticas radicales o una producción no-objetual como el performance o la instalación, estábamos produciendo obra con valor cultural pero no así de cambio. Además, a muchos nos dio por trabajar colectivamente y esto en aquel entonces, indicaba que no nos interesaba el modelo del artista genio en su torre de marfil, sino el de trabajadores de la cultura comprometidos con la sociedad. Dichos planteamientos nos obligaron a cultivar una independencia férrea que nos

⁷⁹Kelly Cadwallder, Jennifer Locke, Liz Miller y Val F. Russell entre otros pudieron venir a México gracias a la beca del fideicomiso.

permitió trabajar sin apoyo económico de la iniciativa privada ni del Estado, y a buscar canales de distribución alternos para nuestra obra, llámese la calle o los medios de comunicación masiva.

Pero el mercado es terco. Ya que uno cree que lo esquivó con productos que no le pueden interesar, ataca de nuevo. Yo, por ejemplo, cada vez que los colegas pintores se quejaban conmigo de las bajas ventas les presumía que mi mercado, a pesar de las múltiples crisis económicas siempre se mantenía estable porque no vendo nada. Un día me di cuenta de que esto era falso: casi siempre me han pagado por mi obra no objetual ya sea como referencias en el caso de los performances o absorbiendo gastos de producción en el caso de las instalaciones. El hecho es que paso a paso, aún desde los viejos tiempos, se ha ido conformando un mercado para los no objetualismos.

Pero además, en menos de 15 años las reglas de juego han cambiado. Lo que en aquel momento era “alternativo”, ya sea por sus temáticas o por sus soportes, hoy está de moda. Si bien esto implica que tanto la iniciativa privada como el Estado está dispuestos a intervenir en esas manifestaciones artísticas, lo cual es un aliviane, para los artistas implica aprender nuevas habilidades ya sea para aprovechar el flujo de fondos sin desviarnos de lo objetivos artísticos, para plantear nuevas formas de subversión del sistema.⁸⁰

Y más adelante, en otro artículo que le da continuidad la anterior comentario

Expo-arte Guadalajara, con Fitac de mancuerna, son parte de esta nueva visión. También hemos dejado de hacer fuchi a la iniciativa privada. El Estado, por falta de fondos, tuvo que abandonar su papel de mecenazgo paternalista y centralizado. Hoy incluso vemos intentos de cambiar las leyes para que los ricos incultos les sea más fácil deducir sus impuestos aportando a la cultura y para facilitar la labor del selecto grupo de coleccionistas y amigos de museos con objetivos culturales dignos. Nótese que el boom de las sociedades de amigos de museos, se inicia en esta década, por lo que aún está en pañales.

Cabe mencionar que el Estado, en su afán por estimular el apoyo privado a la cultura ha encontrado algunas fisuras interesantes, como los subfondos del FONCA que permiten que artistas o asociaciones consigan patrocinios y ellos expiden recibos deducibles de impuestos, sorteando una de las grandes trabas al desarrollo del arte: Hacienda.

Aunque siempre hubo un mercaducho para el arte no objetual a través de universidades o museos, el super-tianguis de los no objetualismos empezó en 1989 con al creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). Aunque la propuesta de este organismo venía de años atrás, no fue casual que cuajara en el gobierno que abanderó el TLC, ya que trataba parecerse al National Endowment for the Arts, otorgando becas y haciéndole manita de puerco a la iniciativa privada para soltarle lana a los proyectos que ellos se encargan de legitimar. Y vaya que si lo ha logrado: hoy, por ejemplo, a todo artista joven que quiere exponer en cualquier casa de

⁸⁰ Mónica Mayer, “Con dinero y sin dinero”, *El Universal*, 7 de Octubre de 1996, p 6.

la cultura de tercera lo primero que le preguntan es si ha tenido beca.⁸¹

Puede que a algunas personas no les haya gustado el modelo implementado porque argüían que en definitiva el FONCA⁸² no fortalecía el sistema artístico integral sino que solo se limitaba a repartir fondos que ayudaban a la producción pero que no garantizaban bajo ninguna circunstancia ni la circulación de las obras y mucho menos su consumo tanto en términos de exhibición⁸³ como de compra. Sin embargo, la presión en la producción, combinada con una demanda de ese tipo de obras (por intermediarios) tanto en el mercado local como en el internacional, hizo que eventualmente hubiera un interés por una promoción comercial de esas obras. Es así como varias galerías a comienzos de los noventas y en el transcurso de la década comienzan a promocionar cada vez más a estos artistas, “jóvenes” que habían ganado las becas del FONCA, desplazando poco a poco a los pintores que habían sido promocionados años atrás. Así, el mercado se comenzó a abrir paulatinamente, aunque aún incipiente, para algunos de los artistas de los “espacios

⁸¹ Mónica Mayer, “Con dinero y sin dinero II”, *El Universal*, 8 de Octubre de 1996, p 4.

⁸² Abraham Cruzvillegas recuerda: “Creo que hay hablar de algo que es muy importante y es el contexto político y social del país. Fue un periodo en que hubo una crisis muy profunda que venía muchos años atrás. Creo que desde que nació ha habido crisis en México pero el periodo de Carlos Salinas de Gortari fue como una especie de espejismo económico en el que se pretendió generar una imagen de bonanza y, dentro de ese paquete que ahora llamamos neoliberal, se instaló una oficina que es el CONACULTA que se fundó por un reclamo que venía dándose durante mucho tiempo por parte de los artistas y de los intelectuales que tenían la idea de crear una institución que generara recursos para los artistas y para la creación pero en la precisamente los creadores tuvieran una participación activa y que no fuera nada más una cuestión burocrática y administrativa. Justo esa fue la respuesta eficiente del gobierno de Salinas a aquella demanda y desde entonces yo siento que ha sido eficiente pero sin plan, sin ningún proyecto. En ese momento se gestó y se gestionó como un sistema de becas que yo creo que se ha visto como un sistema de premios, como una lotería. Todo el mundo aplica a esas becas y eventualmente le llega a tocar por una cuestión casi de azar. Hay un mecanismo que funciona como una especie de lista de espera que fue muy eficiente porque si se administran los recursos pero ha sido difícil mantener una consecuencia en el largo plazo en la medida en que no hay un proyecto institucional. La otra parte de la cuestión es que en México ha habido muy pocas galerías donde mostrar lo que hacíamos con el dinero de las becas. En ese momento, incluso con esa conciencia, era más árido el ambiente porque realmente las galerías no estaban interesadas en lo que nosotros estábamos haciendo. Para ellos trabajar con uno de nosotros era tantear el mercado pero definitivamente no estaban involucrados con el lenguaje o con un discurso. Entonces, la cuestión institucional en relación a las galerías, a las escuelas, y la institución que provee los recursos siempre ha sido una situación en la que hemos tenido recelo pero en la que, sin embargo, hemos participado de un modo convencional y al mismo tiempo de un modo tramposo. Decíamos: “ahí está el dinero, mejor lo uso yo a que lo use otra persona”. Abraham Cruzvillegas en entrevista personal el 13 de abril de 2009.

⁸³ Sin embargo el FONCA, si bien no invirtió dinero en exposiciones institucionales -más allá de Creación en Movimiento, la exposición de becarios que se realizaba en el Carrillo Gil- si dio dinero, a través del Fideicomiso México-Estados Unidos, para la realización de al menos tres muestras: *Lesá Natura* de 1993, *Acné, el nuevo contrato social ilustrado* de 1995 y *Paseos/Walks* de Francis Alÿs en 1997, las tres en el MAM, con curaduría de Parick Charpenel y Carlos Ashida.

alternativos”, que fueron alguna vez financiados por el FONCA, y que hacían obras que antes no se podían ni hacer ni vender: un mercado de arte contemporáneo.⁸⁴

2.4 Abriendo mercados: entre la OMR y la Kurimanzutto

En el año 1999 se inauguró en el Mercado de Medellín de la Ciudad de México la galería Kurimanzutto con una exposición llamada *Economía de mercado*. La muestra, que integraba el trabajo de los artistas con los artículos del mercado popular, inauguraba no solo una nueva galería de la ciudad, sino que fundaba, al mismo tiempo, una manera completamente nueva de vender arte en el país con una premisa fundamental: antes de vender arte, hay que comercializarlo. Esa premisa, que parece redundante en el sentido de que un producto para que sea vendido tiene que ser, en efecto, comercializado, tiene mayor relevancia si se piensa que la estrategia comercial va más allá de vender objetos (artículos) y se funda en que primero hay que *llenarlos* de sentido (entre esos un sentido comercial) y

⁸⁴Es interesante la reflexión que hace Tomás Ejea Mendoza al respecto de la libertad en relación a la creación del CONACULTA y del FONCA. Ejea afirma: “Considero que la génesis y el funcionamiento actual de los organismos Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) no responden a una modernización o democratización, tal como lo plantea el gobierno federal, sino a una política de liberalización entendida como una estrategia de supervivencia del régimen autoritario para descomprimir políticamente una situación crítica, generando así una continuidad y una nueva posibilidad de legitimación del régimen. La toma de decisiones en el Fonca sigue teniendo importantes visos de verticalidad y, por otra parte, su funcionamiento específico es factor de producción y reproducción de la centralización característica del sistema discrecional propio del presidencialismo mexicano durante las décadas en que el PRI gobernó al país y el cual sigue prevaleciendo en los gobiernos de la alternancia. La explicación histórica es sencilla: en un sistema político fuertemente presidencialista como el mexicano, en 1988 era impensable una política cultural democrática, plural y participativa que escapara al control del titular del Ejecutivo Federal. No obstante, en la coyuntura de falta de legitimidad por la que atravesaba el gobierno recién instaurado de Carlos Salinas de Gortari, resultaba urgente establecer una política de liberalización que abriera algunos espacios para la participación de actores no gubernamentales siempre y cuando ésta estuviera acotada a determinados límites y no rebasara las prebendas ni las capacidades de decisión del Ejecutivo Federal, investido en la figura del presidente de la República. Así, la modernización de la política cultural, específicamente en el ramo de la promoción y el fomento a la creación artística, necesitaba abrir nuevos espacios a los creadores que le permitieran al régimen generar consensos y legitimidad, aunque sin atentar contra un pilar del sistema político: el formidable poder discrecional del presidente y de sus funcionarios inmediatos. Víctor Flores Olea lo plantea de la siguiente manera: “Necesitábamos que los creadores decidieran con sus pares; les echamos que la grilla la hicieran los cuatro o cinco de la Comisión de cada disciplina [y] nosotros, los funcionarios, éramos la mediación”. La continuidad del FONCA en cuanto a su estructura, forma de operación y objetivos son de llamar la atención si la vemos a la luz de la alternancia en el poder. Sin embargo, resulta comprensible desde la perspectiva de que el proyecto cultural y la presencia indiscutible del presidente de la República sigue siendo un pilar fundamental del sistema político.” Tomás Ejea Mendoza, *La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística*, *Sociológica*, (71): 17-46, Septiembre- Diciembre de 2009.

generar un espacio de comercialización para que adquirieran valor más allá de su materialidad.⁸⁵

La Kurimanzutto, fundada por Mónica Manzutto, quién trabajó en la galería neoyorquina Marian Goodman, José Kuri que estudió economía en el ITAM y e hizo su maestría en la Universidad de Columbia, y Gabriel Orozco, artista mexicano que para ese momento ya había tenido una exposición individual en el MoMA de Nueva York, en la Galería Chantal Crousel de París y en la Marian Goodman de Nueva York, las tres en 1993, se inauguró sin local⁸⁶ realizando eventos que reunían a los artistas en situaciones que no tenían valor comercial (o cuyo valor era relativamente insignificante) y que aglutinaban a un grupo de artistas, nacionales y extranjeros, todos ellos entre 28 y 38 años de edad, en “exposiciones” que ponían en relación las obras con el lugar específico de realización.⁸⁷

⁸⁵ Para ver eso en detalle ir a Miguel Peraza, *El arte del mercado en arte*, México, Universidad Iberoamericana, 1998.

⁸⁶ Es interesante ver como la galería no tiene local porque parece que se estuviera moviendo con una premisa que implica que las obras no se tienen que mostrar “allí”, es decir, está apelando al flujo mismo de los capitales simbólicos y no a la visualidad como sustento.

⁸⁷ Carlos Aranda recuerda que “dadas las singularidades del mercado del arte imperantes en México, los jóvenes promotores culturales José Kuri, mexicano, y Mónica Manzutto, colombiana, decidieron ir contra la corriente desafiando el esquema tradicional de galerías establecidas y comenzar su trabajo si un espacio fijo. Su trabajo inicial ha estado orientado a crear eventos, todos diferentes entre sí, y al menos en dos de ellos, ni siquiera mostrar obras. El **primer** evento se llamó **Economía de Mercado** y consistió en alquilar dos puestos de un mercado tradicional en un barrio de clase media. Allí se exhibieron obras de quince jóvenes artistas “conceptuales” de México, Francia, Italia y Tailandia, al lado de frutas, flores y verduras. El propósito era “que si las personas compran manzanas o jitomates o ramos de alcatraz, también se animaran a adquirir un objeto artístico no convencional que costara entre \$ 25.00 y 500.00 pesos (2.50 a 50 dólares).” Y lo interesante de la propuesta es que las obras eran de Eduardo Abaroa, Alejandro Carrasco, Maurizio Cattelan, Abraham Cruzvillegas, Minerva Cuevas, Daniel Guzmán, Jonathan Hernández, Philippe Hernandez, Gabriel Kuri, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Luis Felipe Ortega, Sofia Taboas y Rirkrit Tiranavija. Economía de mercado demostró el potencial de nuevas estrategias de promoción del arte donde las posibilidades dramáticas del cubo blanco para enfatizar la unicidad de los productos artísticos se desvanecían en un abigarrado puesto donde todas las obras suplicaban atención de los compradores. El amable bautizo fue acompañado de música de marimba y un espléndido almuerzo – evento de arte de Rirkrit Tiranavija, quien cocinó un menú tradicional tailandés. La visita de curioso y especialistas demostró la fuerza de convocatoria de los promotores, quienes declararon que “no somos un espacio alternativo y no nacemos como un espacio de artistas; nos concebimos al frente de una galería comercial en la que estableceremos reglas claras y de respeto con los productores para que ellos puedan vivir de su obra. Trabajaremos para los artistas y no que éstos trabajen para la galería”. En Diciembre de 1999 organizaron su **segundo** evento en una antigua tienda de alfombras donde solamente se invitó a amistades y algunas personas del medio del arte contemporáneo. No se presentaba ninguna obra de arte pero en cambio cada uno de los miembros del grupo trajo su sala o alguna pieza de su mobiliario como elementos decorativos de bienestar para que la gente se sentara, cenara o pudiera jugar el ping-pong. Se sirvió un buffet marino, cocteles y más tarde hubo música para bailar. Se podía saludar a los amigos, discutir proyectos para el futuro y averiguar quien iría a dónde a recibir el nuevo milenio. Un éxito privado, elegante y sin cotilleo de la prensa. **Permanencia Voluntaria**: Al mismo tiempo, otras dos actividades demostraron la versatilidad del grupo: la proyección de una antología importante de videos titulada Permanencia Voluntaria y la exhibición de obras de Gabriel Orozco, Bas Jan Ader o Dial History de

Lo interesante es precisamente que la galería está fundada en las bases de un sistema comercial nuevo que integra, además de la comercialización de obras que antes era muy difícil vender, una manera de apoyar la producción de esas obras, que más que objetos concretos, son proyectos artísticos a largo plazo. En ese sentido, la galería no solo apoya la realización de ciertas piezas sino que además ayuda a los artistas en todo los procesos de producción, exhibición e investigación. Ese fue el espíritu inicial con el que comenzó la galería porque, es claro que sabían perfectamente que los objetos producidos allí no tienen valor *per se* sino que se llenan, así mismo, de valor simbólico que repercute en el precio. En ese sentido, y con los contactos⁸⁸ (sobre todo internacionales) que tenían tanto Orozco,

Johan Gimónprez, exhibida en la Documenta X y Rock my Religión de Dan Graham. Uno de los programas (Sangre y Pantimedias) mostraba las experimentaciones de Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Daniel Guazmán y Luis Felipe Ortega de principios de la década del 90. Su crudeza y su ausencia de virtuosismo técnico denotaban otras preocupaciones formales y querían rendir homenajes a Bruce Nauman, Mike Nelly y otros pioneros del arte conceptual en el caso de los últimos dos artistas mexicanos. Obras creadas ex profeso para una exposición en la que cada artista ofrecía una relectura de obras paradigmáticas de aquellos mentores que ejercían influencias sobre ellos. Vistas ahora en conjunto explicaban senderos recorridos y trazos nuevos. Los videos de Minerva Cuevas, Jonathan Hernández y Alejandro Carrasco mostraban obras más conscientes del potencial de video como lenguaje expresivo: “La situación de un cine, con butacas y palomitas incluidas, obligaban al espectador a una relación contemplativa con el video difícilmente posible en la sala de exhibición.” Hasta ese momento, kurimanzutto había recurrido a tres locales distintos con diferentes propósitos y logros. Demostraba que el concepto tradicional de galería con recepcionista, invitaciones, catálogos y cocteles era algo tal vez obsoleto. **Una galería dentro de otra:** El cuarto evento fue exponer en la Galería de Chantal Crousel en París. Ahora una galería que no quería llegar con el membrete de mexicana o latina se insertaba dentro una prestigiada galería francesa. Chantal Crousel les permitió utilizar todos los espacios de su galería. Incluidas las escaleras de servicio, la cocina, bodegas y hasta la bóveda. “La idea era precisamente abrirla por completo, que sus espacios privados fueran públicos. También hicimos una disposición de obras un poco sucia, en el sentido de que contrasta con lo tradicional, con montajes antisépticos y donde la obra tiene que verse con mucho respeto debido a su colocación, lo cual no está mal, pero nosotros queríamos que cada una de ellas fuera intrusa de la otra, que compartieran sus espacios vitales. Nos presentamos con ganas de mostrar energía colectiva...” comentó José Kuri. Para celebrar su primer año como galería organizaron un recorrido por cuatro bares del centro de la ciudad de México en el que cada persona interesada en celebrar con ellos podía alcanzar en el bar y a la hora de su preferencia. De esta manera, Barfity United se tornó en un evento social artístico para festejar un año de arduo trabajo. Kurimanzutto no quiere perder de vista ese carácter de grupo que les da fuerza y defines en ethos distinto al de galería más tradicional. Ningún artista está circunscrito a un solo lenguaje formal y han experimentado con la pintura, la instalación, la fotografía o acciones sociales como es el caso de Minerva Cuevas y su proyecto de Mejor Vida Corp. Tampoco hay que olvidar la reflexión de Cuauhtémoc Medina sobre la galería: “Uno puede ver este esfuerzo de Kurimanzutto como un excitante intento de refutar la visión objetualista de la galería convencional. Pero también como una indicación del futuro comercializado de la práctica curatorial de nuestros días. “En una época de nuevas posibilidades de promoción y difusión del arte, kurimanzutto ha marcado un nuevo hito en las estrategias de producción y circulación de las obras y en los discursos del arte contemporáneo. Carlos Aranda, Nuevos modelos de promoción del arte, *Latin Art*, (1): 28-33, Octubre – Noviembre de 2000.

⁸⁸Fue imposible poder establecer exactamente qué tipo de contactos internacionales tiene la Kurimanzutto porque ese tipo de información es reservada (en general lo es en todas las galerías). Sin embargo se puede inferir que Manzutto y Orozco ya tenían muchas referencias en el extranjero. Luis Felipe Ortega recuerda: “Puede que uno monte una galería en un cuarto y con un computador. Sin embargo, con los contactos que tenían Orozco y Mónica fue mucho más fácil vender obras”. Luis Felipe Ortega en entrevista personal el 4 de mayo de 2011.

como Manzutto, se pudo conformar un grupo que al comienzo fue apoyado incondicionalmente en su producción.

Minerva Cuevas recuerda

Creo que a mi me invitaron a participar en el proyecto de la galería porque Abraham Cruzvillegas y Daniel Guzmán me recomendaron. Me acuerdo que estaba en la Torre Latinoamericana y José y Mónica me visitaron y conversamos allá. Yo estaba trabajando en Mejor Vida Corp. un proyecto no comercial y aún así entré a la galería casi desde el principio. Al comienzo no tenía mucha idea de lo que podía ser la galería porque mis procesos al respecto de lo comercial siempre fueron muy distantes porque en ese entonces mi trabajo era sobre todo de sitio específico y tenía muy poco trabajo en México. Con la Kurimanzutto lo primero que organizamos juntos fue una intervención con carritos chocones que de hecho fue un proyecto no comercial y no volví a tener otro proyecto con ellos sino hasta 2007 que fue mi exposición individual.

Lo interesante de Kurimanzutto es que no se limita a lo estrictamente comercial ni al estereotipo de galería de cubo blanco. Creo que José y Mónica están más interesados en el arte que en un proyecto comercial y ahí vi una oportunidad de capitalizar muchas de las cosas que yo estaba haciendo porque nunca llegaba a esa etapa comercial. Yo estaba absolutamente concentrada en estudiar contextos y producir así.⁸⁹

y Abraham Cruzvillegas afirma

La galería es una consecuencia de todo el trabajo que realizamos en la década de los 90 que de hecho no fue extrainstitucional porque uno acarrea la institución a cuestas desde que entra a una escuela de artes. La galería tiene su origen en esos momentos. El grupo de trabajo de la Kurimanzutto estuvo involucrado en todos esos procesos y por eso esa galería no es como otras que andan buscando artistas para ver si la mercancía es buena o no.⁹⁰

Y Eduardo Abaroa dice

El proceso de depuración en parte sí ha sido culpa del mercado. Si te fijas, en los 90 no había mercado y lo que se vendía en ese momento eran obras pequeñas. Ni había colecciones entonces. Estas obras grandes solo se vendieron hasta que llegó Júmex. La gente de Temístocles que es importante actualmente no lo era en 1998. Se sabía quienes eran pero no eran importantes. Lo que yo estaba intentando hacer era que todos los que estábamos ahí nos vinculáramos a la OMR antes de que llegara la

⁸⁹ Minerva Cuevas en entrevista personal el miércoles 15 de abril de 2009.

⁹⁰ Abraham Cruzvillegas en entrevista personal el 13 de abril de 2009.

Kurimanzutto pero eso no pasó.⁹¹

Y Osvaldo Sánchez

Hablando de los últimos 5 años, yo creo que la OMR ha jugado un papel muy importante porque tiene constancia. La OMR es una galería que va a cumplir 25 años este año, ha sido siempre una plataforma de lo que está sucediendo y me parece importante porque ha sido profesional, ha participado en muchas ferias y se ha dado a conocer en muchos lugares. Sin embargo quiero decir que la manera en que opera y se ha articulado la galería Kurimanzutto como un negocio y como una oficina estratégica de imponer paradigmas de gusto personificados por sus propios artistas, nadie lo ha logrado en este país y, aunque no me interesen muchos de los artistas que tienen, me parece que son el paradigma profesional y eso no se había visto desde Inés Amor. Aunque yo no participo de esa visión del mundo, ni de esa construcción del ego artístico, en términos estrictamente profesionales y de operación de lo que supone una galería hoy día, la Kurimanzutto es la que ha llevado la pauta.⁹²

Hay una cuestión que es clave en todo esto y es preguntar, ¿qué cambió respecto al mercado del arte que se conocía en la Ciudad de México, o más concretamente, ¿qué fue lo nuevo que hizo la Kurimanzutto respecto a otras galerías. Hay que ver primero, en relación a otra galería, tal vez la más importante de la década de los 80 y comienzos de lo 90, la OMR, ¿cuál fue el cambio de modelo que operó en términos de mercado porque, si bien es cierto que los “espacios alternativos” de la década de los 90 tienen el protagonismo histórico se debe, en parte, a la legitimidad que les brindó el mercado y los canales de distribución a pesar de que muchos de los artistas de la década de los 80 y 90, casi todos pintores, nunca dejaron de trabajar. La representación nacional terminó siendo, para el año 2002, una representación de “mexicanos globalizados” y no “mexicanos vernáculos”, precisamente como la galería.

La explicación comercial puede estar justo en la forma en cómo al OMR entendía el negocio con los pintores neomexicanos y el intento por generar un relevo con los artistas que participaron en los espacios alternativos, sobre todo los del grupo de Temístocles 44 como se puede ver en el video al que hago referencia al comienzo de este capítulo. Sin embargo, y a pesar de que puede parecer “normal” la “desaparición” (en términos

⁹¹ Eduardo Abaroa en entrevista personal el 9 de junio de 2009.

⁹² Osvaldo Sánchez en entrevista personal el 17 de Marzo de 2009.

comerciales) del neomexicanismo históricamente, es difícil describir porque se dejó de comercializar este tipo de producto, precisamente por todos los factores, tanto internos como externos, que están involucrados. Así, decir que el mercado del neomexicanismo dejó de operar solamente por el *crack* financiero internacional que generó un relevo de práctica, es un poco simplista.

En primer lugar hay que decir, y como bien lo describe Teresa Eckmann en su libro *Neomexicanism*, que el principal comprador de la OMR a comienzos de los noventa era Televisa y el Grupo Monterrey; y en segundo lugar hay que considerar que precisamente ese comercio de arte se limitaba a un consumo interno que no trascendió en el exterior en un momento en que la economía estaba en un proceso de liberación global.

Como lo apunta Teresa Eckmann

Televisa, as well as the Grupo Monterrey, patronized contemporary art, including neo-Mexicanist art, likely because the artists and the artistic content were regional, the work was national in its incorporation of elements of mexicanidad and yet satirical at the same time, and Neo-mexicanist art was able to participate in the internationalist mainstream. In other words neo-Mexicanist art was compelling to corporate patrons in part precisely because it could, paradoxically, function as both an antiestablishment and nationalist expression.

Some motivations for investing in contemporary art that corporations in the industrial north and Mexico City shared include the desire to appear socially committed; gain prestige; obtain security from government interference; and create a corporate image that is at once antiestablishment, national and popular.

Benjamín Díaz: They Littman and Cussi bought a lot. From the galleries they bought. They principally bought from me and from the Galería OMR. If Bob Littman got excited about someone new he could buy five or six works and that was very good. Televisa was the only buyer in Mexico. Once they closed the CC/AC in 1998, this buyer no longer existed.

Even though contemporary work was often on exhibit in the recent acquisitions gallery of the CC/AC, lamentably Littman never presented a collective exhibition that included the neo-Mexicanist art FUCUTEL held.

Criticism aside, as Littman himself rightly claims, he was an active patron of the arts in the 1980 who gave "much legitimacy to contemporary Mexican art", and to neo-Mexicanist art in particular. The extent to which corporate patronage directed artistic production and the market for neo-Mexicanist art deserves careful consideration. Littman's assertions that neo-Mexicanist art "never made the quantum leap to the

international scene and the 1980s market for contemporary mexican art did not extend beyond Azcarraga and his ten friends” necessitate further consideration.

The auction of the above works at some 50 to 500 percent above market value contributed to an inflated market for certain artists' work. Littman comments that prices for contemporary art rose to such a point that he could no longer continue to acquire additional work by artists already represented in the Televisa Collection.

The involvement of corporate interest in the Mexican art system is complex. Grupo Monterrey collectors and the Galería OMR auctioned and purchased Mexican artwork at Sotheby Parke Bernet and Company and the Christie, Manson, and Woods International auction houses in New York City as a way of increasing their artists visibility and the market value for their work.

Galleries, art dealers, and to an extent artists benefited from the 1980s boom, but the commercialization of- neo-Mexicanist art, the inflated prices, and the 1994 economic crisis in Mexico curbed the longevity of the movement. Diaz fault those Mexican galleries like OMR for creating and inflated art market by pricing artwork in U.S dollars. As the peso suffered successive devaluations and a painting's cost jumped from one to three or ten thousand dollars, the local clientele became more restricted and elite.

Sepulveda: Parallel project did not open the market (for neo-Mexicanist art). What it did open was our own realization that our reality was one of impotence in the face of international arena. What we discovered was immense difficulty.⁹³

⁹³ Teresa Eckmann, *Neomexicanism: mexican figurative painting and patronage in the 1980s*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2010, pp 29-62. Televisa, así como el Grupo Monterrey, apadronaron al arte contemporáneo, incluyendo el neo-mexicanismo, posiblemente porque los artistas y el contenido artístico de sus obras era de carácter regional, el trabajo era nacional en su incorporación de elementos que eran mexicanos y satíricos al mismo tiempo, y el neomexicanismo pudo participar en el mainstream internacional. En otras palabras, el neomexicanismo fue patrocinado por patronos corporativos porque paradójicamente podía funcionar a la vez como *antiestablishment* y como expresión nacionalista.

Algunas motivaciones que compartían las corporaciones del norte y de Ciudad de México para invertir en arte contemporáneo parten del deseo de aparentar ser socialmente comprometidos, ganar prestigio, evitar interferencia estatal y crear una imagen corporativa que era *antiestablishment* y popular.

Benjamín Díaz: Littman y Cussi compraron bastante. Compraron de las galerías. Principalmente me compraron a mí y a la galería OMR. Si Bob Littman se emocionaba con algún artista nuevo podía comprar cinco o seis obras y eso era muy bueno. Televisa era el único comprador en México. Cuando cerraron el CC/AC en 1998, ese comprador dejó de existir.

Aunque el arte contemporáneo era exhibido frecuentemente en la galería de adquisiciones recientes del CC/AC, lamentablemente Littman nunca presentó una exhibición colectiva que incluyera el arte neomexicanista que tenía FUCUTEL.

Como el mismo Littman declaraba, él era un patrón activo de las artes en los 80 quien dio “mucho legitimidad al arte contemporáneo mexicano”, y del neomexicanismo en particular.

Las formas en que las empresas dirigían mecenazgo, la producción y del mercado del neomexicanismo merece una consideración especial. Las afirmaciones Littman de que el neomexicanismo "nunca hizo el salto a la escena internacional y en el decenio de 1980 el mercado de arte contemporáneo mexicano no se extendió mucho más allá de los Azcárraga y sus diez amigos" necesitan más consideraciones. La subasta de las obras de un 50 a 500 por ciento superior al valor de mercado contribuyó a inflar el mercado para determinadas obras. Littman comenta que los precios de arte contemporáneo se elevaron a tal punto que ya no podía seguir adquiriendo nuevas obras de artistas ya representados en la Colección Televisa.

La participación de intereses corporativos en el sistema de arte mexicano es complejo. Los coleccionistas del Grupo Monterrey y la galería OMR subastaron y adquirieron arte mexicano en las subastas

Lo que se puede ver en todas estas afirmaciones revela un sistema de compra-venta que, además de que coincidió con un momento coyuntural de crisis económica (mundial) desconocía (de manera consciente o no, y eso es lo que menos importa en este momento) cómo funcionaba el mercado internacional. En primer lugar puedo decir que los precios del neomexicanismo sí se inflaron, como lo afirma Eckmann, por dos motivos muy particulares: en primer lugar, muchos de los artistas que pertenecían a la OMR no tenían exposiciones individuales ni en el exterior ni en ningún escenario local de importancia y pasaban casi directamente de la galería a la colección (a solo una colección local) lo que hacía que el precio de esa única pieza se fijara directamente a partir de su precio real, y no sobre la base de que el producto que se estaba comprando tenía una relevancia, ya sea cultural, crítica, e incluso económica, más allá de su propia materialidad. Esa validación inmediata de artistas nacionales en “una” sola colección (que exclusivamente coleccionaba ese tipo de obras) que a la vez entendía el producto de consumo exclusivamente como un producto de lujo, hizo que la validación en el campo artístico fuera casi nula inflando el precio ya que no se tenía un respaldo interinstitucional que soportara el precio de las obras.⁹⁴

Eso significa que lo que se vendía eran obras “sin valor” (sin valor agregado quiero decir y acá no me importa tanto la “calidad” de las piezas) que estaban respaldadas únicamente por un precio de compra-venta. En segundo lugar, se puede ver que, al prácticamente no existir un mercado secundario ni terciario de esas obras⁹⁵, es decir, al no existir intercambios más complejos que valoraran más la piezas (incluso más allá de su valor simbólico), el precio

de Sotheby's y Christie's, en Nueva York como una manera de aumentar la visibilidad de sus artistas y el valor de sus obras.

Galerías, marchantes de arte, y en cierta medida los artistas se beneficiaron del auge de la década de los ochenta, pero la comercialización del neomexicanismo, los precios inflados, y la crisis económica de 1994 frenó el movimiento. Díaz culpa aquellas galerías mexicanas como OMR por crear e inflar mercado al fijar los precios de las obras en dólares. Como el peso sufrió sucesivas devaluaciones y los precios de las obras saltaban de uno a tres o incluso a diez mil dolares, la clientela local se volvió mas restringida.

Sepúlveda: El Parallel Project no abrió el mercado para el neomexicanismo. Lo que hizo fue hacernos conscientes de que nuestra realidad era de impotencia en relación al campo internacional. Lo que descubrimos fue una inmensa dificultad. (La traducción es mía).

⁹⁴Teresa Eckmann ha mostrado como muchas de las obras de los neomexicanistas se vendieron a ricos regiomontanos que no tenían colecciones y que se usaron únicamente como decoración de casas privadas. Además, muy pocas exposiciones se realizaron en el exterior al respecto. Entre las más importantes se pueden encontrar El Corazón Sangrante de 1991 expuesta en Boston, Seattle y Washington curada por Olivier Derbise, Rooted visions : Mexican art today curada por Carla Stellweg, expuesta en Nueva York en 1988 y Aspects of contemporary mexican painting en Nueva York en 1990 curada por Edward Sullivan.

estándar de cada pieza no subía *per se*, sino que subía en relación a las nuevas piezas que el artista fuera a crear. Esto implicaba que las pinturas hechas y compradas inmediatamente, al no ser siquiera exhibidas como colección, dependía de que el artista fuera cada vez más cotizado por su producción a futuro y no por las “materialidad” de las obras vendidas en el pasado. Es ahí donde se entiende claramente el disgusto de Littman en relación a la OMR y sus compras de obras de German Venegas: las piezas nuevas siempre van a ser más caras en relación a las viejas porque es el artista el que está cotizado como sujeto en relación a una cantidad de obras vendidas en el pasado y no por la “calidad” de su obra en sí misma, si es que algo así existe como valor neto en una obra de arte. Sin mercado secundario ni terciario y sin exhibición más allá de las salas de los ricos regiomontanos, los precios de las obras de los neomexicanistas no podían tener en sí mismo un valor comercial adicional del que pudieran tener al inflar los precios.

Por otro lado, es claro que Televisa y el grupo Monterrey eran poderosos a nivel local e internacional, sobre todo en términos económicos, pero no eran, bajo ninguna circunstancia, un poder legitimador cultural en relación a la “alta cultura” internacional. Que el Grupo Monterrey comprara esas obras, y al no existir un mercado internacional de estas a gran escala, no garantizaba que tuvieran éxito más allá de su privilegio en la cultura local. Definitivamente se puede ver en este caso que en la relación *mercado-poder legitimador*, está ya en relación a un flujo económico que implica, al mismo tiempo, intercambios culturales que son también globales, que aunque no se subsuman a la economía, si están en estrecha relación. En el sentido en que son las grandes empresas las que compran obras de arte para sus colecciones, y si esas empresas están en relación a un sistema intercambio neoliberal indica que, de alguna manera, esas obras de arte también son parte de ese sistema de intercambio. Lo que estoy diciendo puede parecer una obviedad pero, en un sentido, el arte legitimado por los intercambios neoliberales es representativo de ese mismo sistema, es decir, los valores (en general) se dan en relación al sistema económico que permite esos intercambios.

⁹⁵Aunque si se hicieron algunas subastas de neomexicanos, casi todos los compradores eran Mexicanos (casi todos regiomontanos). En la subasta que se hizo en el MARCO todos los compradores eran de la región. Incluso en el Parallel Project, casi todos los compradores eran Mexicanos. Para ver eso en detalle ir a Teresa Eckmann, *Op cit.*

Ahora bien, cuando los pintores de la OMR entran en una crisis de ventas se intenta cambiar paulatinamente la planta de artistas a una generación que no solo era más joven sino que hacían otro tipo de obras completamente diferente a lo que estaban acostumbrados a vender. Es por eso que contratan a una persona que participaba del mercado primario como del secundario, que conocía lo que se estaba haciendo en Nueva York y que al mismo tiempo tenía relaciones tanto con los artistas como con otras personalidades del campo del arte nacional e internacional y que al mismo tiempo realizaba obras: María Guerra.

María Guerra se formó como artista visual y como historiadora del arte en Francia, España y Suiza, y a finales de los años ochenta se instaló en Nueva York donde trabajó como curadora en distintas galerías. A su regreso a México promovió diversas actividades culturales extraoficiales, a través de las cuales impulsó a una nueva generación de curadores, críticos y artistas tanto mexicanos como extranjeros que se radicaron en el país como José Bedia, Ricardo Rodríguez Brey, Rubén Torres Llorca, Arturo Cuenca, Melanie Smith o Francis Alÿs, es decir, a Guerra ya no le interesaba promover un arte (o incluso hacer un arte) que involucrara explícitamente un problema de representación nacional sino que su pregunta tenía que ver más con cómo hacer para que el arte hecho en México tuviera una relevancia mucho más allá de una crítica a su origen. Sin embargo, y a pesar de que Guerra intentó modificar la planta de artistas de la OMR con la exposición *La demanda está en barata*⁹⁶ no lo logró por la resistencia que ejercieron algunos artistas a vincularse a un proyecto comercial de esa naturaleza, aunque algunos sí trabajaron en la Galería de Arte Contemporáneo de Benjamín Díaz.⁹⁷

Ahora bien, la Galería Kurimanzutto se fundó de manera completamente inversa a las formas de operación de la OMR en la década de los ochentas y comienzos de los noventa, es decir, se encargó de que sus artistas, antes de que tuvieran un mercado (estable), tuvieran

⁹⁶ Hay que fijarse detenidamente en el título de esa exposición. *La demanda esta en barata* genera un puente con la *Economía del mercado* en la Kurimanzutto. En los dos títulos hay una referencia directa a una transacción económica implicada ahí.

⁹⁷ “Como directora de la Galería Arte Contemporáneo, en 1991-92, María fue pionera en su apoyo al arte de vanguardia en México, y luchó para darle lugar a la producción post-nacionalista tanto dentro como fuera del país.” Yishai Jusidman, *Una memoria de María* consultado en <http://www.arte-mexico.com/critica/yj22.htm> el 24 de mayo de 2010.

una producción consistente, no solo en relación a su trayectoria personal sino en relación los unos con los otros, o sea, se encargó de que los artistas tuvieran un proyecto de producción (en el mismo sentido que los proyectos del FONCA) que luego se capitalizaría en objetos (en el sentido amplio que la palabra *objeto* puede tener en relación al arte contemporáneo) que se pudieran vender.

En segundo lugar, el papel que los tres dueños juegan en la galería es fundamental: Manzutto conocía perfectamente el mercado internacional porque hacía parte de la Marian Goodman de Nueva York, una de las galerías más importantes del mundo. En segundo lugar José Kuri es economista de Columbia y entiende como se mueven los mercados internacionales (no sólo en relación al arte) y por último, Gabriel Orozco, quien trabajaba con las galerías Marian Goodman de Nueva York y Chantal Crousel de París, que goza de un prestigio internacional, entre otras cosas por su relación con Benjamin Buchlou de la revista crítica *October* y que ya había participado en muchas otras exposiciones internacionales de prestigio.⁹⁸ En pocas palabras, lo que intento decir es que tanto los artistas como las obras que promovía la Kurimanzutto estaban ya ajustadas a un mercado internacional sin pasar necesariamente por el mercado local que era (aún sigue siendo) muy raquíutico. De hecho, la planta de artistas de la Kurimanzutto ya era internacional desde un comienzo y eso, en general, pone a los artistas que están ahí en “otro lugar”: no son artistas mexicanos los que se exponen, son “artistas”.

Como lo indica José Kuri en una entrevista en 2009

Esta generación sigue siendo más popular fuera de México que dentro. El 90% de las ventas de la galería Kurimanzutto es a extranjeros, el resto se vende en México. ¿Por qué? Por las mismas razones que fueron trampolín para que se creara la generación: la falta de un mercado del arte, la escasa respuesta de las instituciones y pocos espacios, incluyendo galerías.⁹⁹

⁹⁸Desde 1993, Orozco ha expuesto en varios de los foros mas importantes del mundo, desde la *Dokumenta* de Kassel a la Bienal de Venecia.

⁹⁹Regina Reyes-Heroles. *90% de arte contemporáneo sale de México* en <http://www.cnnexpansion.com/expansion/2009/02/11/La-nueva-ola-mexicana>, consultado el 2 de febrero de 2012.

La Kurimanzutto nació entonces como una galería no solo internacional sino que se sirvió del capital simbólico que ya habían acumulado sus artistas durante toda la década de los 90 en sus “espacios alternativos” y, además, no interfirió con sus proyectos creativos sino que los incentivó.

Ahora bien, según Cuauhtémoc Medina, al respecto de la galería, “uno puede ver este esfuerzo de Kurimanzutto como un excitante intento de refutar la visión objetualista de la galería convencional. Pero también como una indicación del futuro comercializado de la práctica curatorial de nuestros días.”¹⁰⁰ Es decir, la Kurimanzutto, además de ser una mera galería ya entendía que el proceso comercial estaba vinculado con el proceso de exhibición y de distribución que estaba acorde con el neoliberalismo económico: la curaduría.

La curaduría selecciona (así como lo hizo la galería) perfectamente una serie de objetos aglutinándolos en un discurso que les da coherencia. Pero no solo eso: les da una coherencia de conjunto, es decir, un sentido común, y los empaqueta con una legitimidad simbólica que se expresa en términos visuales que repercuten en un sentido económico. En ese orden de ideas, se puede decir que la curaduría no es una práctica que llegue al país como un fenómeno aislado que pretendía solamente un cambio en las formas y prácticas de mostrar y montar exposiciones; la curaduría tiene que ver con el cambio de paradigma económico en tanto relación con la circulación de capitales (de todo tipo). Es por eso que la curaduría es también una forma de distribución del arte que no solo tiene que ver con el aspecto comercial sino que lo implica: lo que se muestra “es” importante para un curador que lo vuelve valioso por una discursividad, y ese valor está siempre en relación con el valor económico y simbólico de los objetos. Por eso es que la Kurimanzutto a su vez apoya a sus artistas en las diferentes instancias de distribución del arte: en la medida en que exponen, ya sea individual o colectivamente, las piezas adquieren un sentido particular tanto por la continuidad discursiva que se espera de ellas mismas en relación a la producción específica del artista como con las piezas que la rodean, es decir, una pieza eventualmente puede adquirir valor solo por el hecho de encontrarse al lado de otras más

¹⁰⁰Cuauhtémoc Medina, “Keynes en Polanco, Santiago Sierra, Galería Kurimanzutto permanencia voluntaria”, *Reforma*, 17 de Mayo del 2000, s/p.

valiosas: así, si una serie de “jóvenes” se agrupan alrededor de la figura de Gabriel Orozco, sus piezas, así mismo se valorizan y, por supuesto, el grupo de la galería, más allá de la afinidad de planteamientos, tanto teóricos como visuales, adquiere valor.

Ahora bien, cabe destacar que si la OMR tenía su coleccionista, la Kurimanzutto también lo tiene y es muy difícil entender el fenómeno de esa galería si no se consideran las nacientes colecciones de finales de la década, sobre todo la Júmex en la Ciudad de México y la de Patrick Charpenel en Guadalajara. Sin embargo, a diferencia de la colección de Televisa, tanto la colección Charpenel como la Júmex tienen particularidades que las hicieron ser más exitosas, no solo en un sentido de de valor comercial, sino en términos de relevancia simbólica y cultural (todo está relacionado al final de cuentas).

La colección Júmex, una de las más importantes del mundo solo se puede entender en el contexto finisecular, de liberación económica, de cambio de gobierno y de modelo económico en un periodo de relativa estabilidad económica, en fin, de un cambio institucional significativo.

2.5 La colección y la fundación: formas culturales, formas fiscales

En el año 1999 se inauguró en las salas del Museo de Arte Carrillo Gil la exposición Colección Júmex, que mostraba el trabajo de colección que había realizado, Eugenio López, el heredero del Grupo Júmex, durante los algunos años. Esa exposición no es como cualquier otra que se llevaba a cabo en la Ciudad de México sino que al mismo tiempo marcaba un suceso inédito en la cultura nacional: la presentación de una colección privada en un museo público. Es claro que ya existían museos privados que mostraban a su antojo partes de su colección; es más, el MACG nació como una donación privada al Estado y, como es claro, el ejemplo mas significativo de centros privados que exhiben con sus criterios particulares es el CC/AC de Televisa. Sin embargo, nunca se había albergado temporalmente una colección de arte contemporáneo de esas características de un

corporativo privado en un museo público.¹⁰¹ Ese hecho, que aparentemente es poco significativo, tiene unas consecuencias fundamentales para entender el comportamiento tanto de los museos (de las políticas públicas en general) como de las colecciones en el país y es ahí donde tal vez se pueda entender cómo es que funciona el complejo circuito de validación, producción y exhibición de arte contemporáneo en relación a las instituciones públicas y privadas.

En primer lugar habría que preguntar qué fue lo que hizo que esa exposición se realizara precisamente en ese museo y la respuesta tiene que ver con el cambio institucional (que está en relación con lo político, pero también con lo económico) que ya venía operando durante toda la década de los 90 en relación a las formas administrativas: los directores de museos podían ahora contar con fondos privados para la realización de exposiciones¹⁰² y además, tenían una libertad relativa al momento de realizar sus programas. Aunque fue Silvia Pandolfi la que apoyó incondicionalmente a muchos de los artistas de los noventa permitiendo que se exhibieran sus trabajos¹⁰³, fue Osvaldo Sánchez el que le da un dinamismo singular al museo y lo convierte definitivamente en el primer museo de arte contemporáneo de la ciudad.¹⁰⁴

¹⁰¹ Osvaldo Sánchez escribe en el texto del catálogo de la exposición: “Perfilar una colección es un ejercicio de inteligencia inacabado. Implica una comprensión crítica de las dinámicas artísticas del contexto una criba serena de sus aportaciones y un ojo sagaz en el momento de elegir la pieza con la que se pretende complejizar el coloquio cultural -y no solo el panorama artístico- que propone el conjunto. Sin embargo, las relecturas del devenir histórico son un acto de selección y de injusticia infinitos. Limpiar y reconformar una colección es a veces destruirla para volver a crearla, rastrear en lo desconocido y desechar lo confirmado. Por ello, la Colección Júmex es un corte felizmente imperfecto del arte contemporáneo más radical de las últimas décadas. Se trata de una colección ciertamente joven, aún por solidificarse, pero que con acierto ha comenzado a esbozar el sentimiento de época que encarnan las obras. Presentar este acervo es para el Museo de Arte Carrillo Gil no solo un modo de reconocer la trascendencia de la pasión por el coleccionismo de arte contemporáneo para con el patrimonio presente y futuro de México. También lo asumimos como un homenaje a la memoria del Dr. Alvar Carrillo Gil quien, a través de su constancia y refinamiento, hizo posible reunir la brillante colección que dio origen a este museo. El Museo de Arte Carrillo Gil agradece al empresario mexicano Eugenio López Alonso su generosidad por aceptar exhibir por primera vez su colección al público con nosotros, en el XXV aniversario de esta institución. Osvaldo Sánchez, *Presentación*, Colección Júmex, México, INBA, 1999, s/p.

¹⁰² A comienzos de los años 90 también se constituye el patronato del MAM y el Ingeniero Sergio Autrey apoyó sobre todo para la impresión de catálogos.

¹⁰³ El ejemplo más claro es *Lavatio Corporis* del grupo SEMEFO en 1994.

¹⁰⁴ En este punto se podría hacer una relación compleja entre el Museo Tamayo y el Museo Carrillo Gil. Yo considero que el Carrillo Gil es el primer museo de arte contemporáneo no solo por lo que exhibe -y precisamente ese sería el punto de conflicto con el Tamayo- sino por la forma de administración, gestión y promoción, factores que se verán en este trabajo cuando hago referencia a este museo.

Ana Elena Mallet recuerda

Los museos habían estado muy estáticos por la política cultural mexicana y Osvaldo le metió mucho dinamismo al Carrillo Gil. Fue la manera de meter a toda esta escena alternativa a la institución. Osvaldo los institucionalizó y lo hizo a través de esas exposiciones de media carrera. Nosotros teníamos que conseguir fondos de curaduría y además relacionarnos con el artista. Osvaldo nos hacía hacer de todo. Cuando comenzamos a trabajar allí las exposiciones las financiaba el Estado pero fue precisamente a nosotros los que nos tocó los primeros pasos de la apertura para conseguir patrocinios, para formar los patronatos de los museos y nosotros como curadores teníamos que aprender a hacer eso. Se generó así una cosa muy extraña en donde la figura del curador también puede ser el gestor comercial con la obra del artista. Así, empiezan a aparecer una serie de cuestionamientos que antes no existían como por ejemplo, quién te paga, cómo trabajas con el artista, etcétera.

María Guerra, Guillermo Santamarina y Osvaldo Sánchez detectaron a toda una nueva generación. Osvaldo apenas entró al Carrillo inmediatamente se dio cuenta que lo que había que hacer era revisar esa generación para traer nuevos públicos, nuevas problemáticas y al mismo tiempo formar una generación de curadores. Lo que hizo fue armar cursos con dos pesos y traer a Catherine David y a Hans Ulrich. A los 10 grandes curadores de ese momento Osvaldo los trajo y armó un curso de curaduría para todos nosotros, en un momento en que nadie sabía qué era la curaduría. Estos curadores no cobraban ni un peso y nosotros lo único que teníamos que hacer era pasearlos por la ciudad y llevarlos a comer. Una estrategia muy bien planteada de Osvaldo porque los llevamos a los estudios de todos los artistas, armamos en el Carrillo Gil unas carpetas de todos los artistas y a partir de ese trabajo Yishai Jusidman y Gustavo Artigas estuvieron en la Bienal de Venecia. A partir de eso se comenzó a conocer mucho del arte mexicano en el exterior.

Todo eso coincidió con un momento de multiculturalismo en el que los países del primer mundo estaban pendientes de lo que pasaba en un país jodido, lo descubren, y luego resulta que los de la periferia son brillantes. Osvaldo detectó muy bien ese momento y al mismo tiempo que trajo curadores formó a un grupo curatorial. A partir de esta visitas se generó mucho de lo que en le 2002-2006 fueron todas esas exposiciones de Mexico en el exterior.¹⁰⁵

Y en relación al museo

Yo veo que si hubo un proyecto de Estado en todo esto. En esta época que Osvaldo llega al Carrillo Gil, Guillermo Santamarina llega al X-teresa. Guillermo empieza a hacer una serie de encuentros, de performance, de cosas que no habían sucedido antes con tanta intensidad. Estos curadores eran como *outsiders* que llegan a la institución mientras en el CONACULTA estaba Tovar y de Teresa, un personaje de la alta alcurnia mexicana, que era yerno de un expresidente.

La generación de los 90 se revela ante todo esto de usar la pintura como propaganda

¹⁰⁵Ana Elena Mallet en entrevista personal el 17 de Marzo de 2009.

y Gerardo Estrada que era el director del INBA se da cuenta de que hay otros movimientos con los que quizá no están de acuerdo pero saben que son necesarios. Como buenos priistas, como buenos gestores culturales y políticos, hay que *darles tela*. Por eso pone a Guillermo y a Osvaldo en esos lugares, porque eran los museos menos comprometidos. Los otros museos como el de Arte Moderno eran a los que llevaban a los invitados internacionales cuando venían. Sin embargo el Carrillo y el X'Teresa comienzan a llamar mucho la atención porque la gente empezó a venir de afuera. Ellos dos empezaron, desde la institución, a mover muchas cosas, a traer a esta gente que había estado acostumbrada a financiar sus propias exposiciones y a colgar sus propias obras. Además, había públicos nuevos que empezaron a asistir al museo y las inauguraciones a las que antes solo iban señoras. Así se empezaron a hacer no solamente las exposiciones sino otros eventos paralelos como la cafetería, y empezamos a conseguir patrocinio externo, situación que antes no sucedía. A pesar de que el CONACULTA no tenía voluntad, yo si creo que se dieron cuenta que debían *dejar hacer* y que había que apoyar a Osvaldo y a Guillermo. El Estado no estaba de acuerdo pero sabía que había que dar entrada para atraer públicos. Tampoco nos daban mucho dinero para hacer exposiciones pero te “dejaban hacer” y no se metían contigo. Si bien no fue una iniciativa orquestada hubo una visión –no digo que fue una visión aguda- que tuvo que decir “ya denle a estos mugrosos el espacio porque están fregando mucho” y resulta que de repente los mugrosos empezaron a ser muy exitosos, a tener mucho público porque también los sistemas de información de promoción eran otros. Osvaldo y Guillermo eran muy conscientes de que había que conectarse con el exterior.¹⁰⁶

En esa declaración se puede ver que Mallet, a pesar de que está pensando en muchas cosas al mismo tiempo, al parecer todo hace parte de lo mismo: hay una transformación sustancial de entender el arte nacional a un nivel institucional que tiene que ver con política y economía, en el que están presentes sujetos muy particulares, que no solo ayudaron al cambio, sino que en sí mismo *lo representan*. Es este punto que la colección de Eugenio López como exposición se hace muy clara: la naciente colección se inauguraba en el primer museo contemporáneo de la ciudad (no solo por lo que exhibe sino por su forma de operación) y al mismo tiempo el museo adquiría otro estatus en relación a la industria privada: se hace claro en ese momento que la IP puede coleccionar, pero que además esa colección puede circular por diferentes entidades que no se cierran a formas de inversión mixta. En ese sentido, La Colección Júmex adquiere valor en la circulación y el museo puede mostrar obras que por su valor (comercial) pueden llegar a ser muy difíciles de exhibir. Esa relación con La Colección Júmex va más allá de la reducción de impuestos por inversión a la cultura: tiene que ver con un espejeamiento de los capitales simbólicos en relación a su visualidad en un museo público, es decir, se puede mostrar lo que yo *quiera*,

¹⁰⁶Ana Elena Mallet en entrevista personal el 17 de marzo de 2009.

en tanto *pueda* y esa apertura solamente se pudo dar en la medida en que hay una comprensión completamente diferente de entender el museo: ese espacio ya no solo alberga la cultura nacional sino que es legitimador de capitales culturales y simbólicos.

Ahora bien, muchos de los artistas de la década de los 90 exhiben individualmente por primera vez en el Carrillo Gil y son obras de esos artistas las que terminan comprando las grandes colecciones nacionales, entre esas La Júmex, como por ejemplo Eduardo Abaroa y Pablo Vargas-Lugo. Y, precisamente, son algunos de esos artistas los que se van a vincular a la Kurimanzutto en 1999, lugar en donde La Colección adquiriría algunas de sus piezas. La Kurimanzutto y la Júmex nacieron como proyectos paralelos pero parte del éxito de la primera se debe a la segunda porque la Júmex, al coleccionar artistas internacionales con un reconocimiento igualmente internacional, “ajusta” el reconocimiento de los artistas locales que no son tan conocidos, aproximándolos a ese mismo “nivel”: en una colección, las obras que tiene menos valor tienden a apreciarse por las de más valor.¹⁰⁷ Además, al estar al lado de los artistas internacionales, en los que lo de menos es su nacionalidad en relación al valor de sus obras, los artistas mexicanos aparentemente dejaban de serlo, y se convertían en artistas sin más dentro de una colección corporativa que a su vez es una empresa internacional.¹⁰⁸

Sin embargo, es claro que la colección nunca se ha concebido exclusivamente como un lugar que compra arte sino que sabe, al igual que la Kurimanzutto, que las obras adquieren sentido (tanto comercial como simbólico) en la medida en que se realiza un apoyo integral a la cultura. Además de comprar, la Júmex comenzó a apoyar a estudiantes de arte (tanto artistas como teóricos y curadores), a museos nacionales, a espacios independientes y a artistas para que pudieran realizar sus proyectos. Entre esos se encuentra tal vez uno de los proyectos más famosos, no solo en México sino internacionalmente: *Cuando la fe mueve montañas* de Francis Alÿs en el 2002.¹⁰⁹

¹⁰⁷Para ver eso en detalle ir a Miguel Peraza, *El mercado del arte*, Op. Cit.

¹⁰⁸Grupo Júmex, (Jugos mexicanos) es una empresa mexicana dedicada a la producción de bebidas. Este grupo empresarial reúne a las compañías Frugosa, Botemex, Jugomex, Alijumex, Vilore Services Corporation, Vilore Services y Vilore Foods, Inc. Sus productos eran originariamente accesibles solo en la República Mexicana, pero en los últimos años debido al Tratado de Libre Comercio pueden ser adquiridos en los Estados Unidos.

¹⁰⁹Tal vez es el 2002 el momento en que Francis Alÿs, a partir de una serie de proyectos, comenzó a obtener

El 11 de abril de ese año, en la Bienal de Lima, Francis Alÿs convocó a 500 voluntarios a fin de formar una hilera que desplazara, con la ayuda de palas, una duna de 500 metros de diámetro situada en la periferia de Lima. Para poder realizar ese trabajo, Francis Alÿs Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega consiguieron, en parte, la financiación de la Colección Júmex al venderle, por adelantado, dibujos, cuadros y documentación del proyecto.¹¹⁰

Esa forma de financiación de la colección de la industria privada, que ya no compra obras hechas sino que financia proyectos a partir de su documentación previa (que también es parte de la obra) asegura al mismo tiempo adquirir obra para la colección ya legitimada por la institución de la bienal (así sea una bienal periférica, que a la vez se legitima con el proyecto), como reconocimiento del artista por la presentación de su trabajo y su inclusión en la colección.

Ahora bien, el trabajo de Alÿs ya había tenido promoción particular (mixta) para una exposición en museos con fines “culturales” pero también con fines “económicos”. En 1997, Parick Charpenel coleccionista (uno de los primeros coleccionistas de arte contemporáneo en México) y Carlos Ashida, quien para esa época era el director de la Galería Arena México de Guadalajara, realizaron en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y en Museo Regional de Guadalajara la primera exposición individual importante del artista: *Paseos / Walks*. Esa exposición se pudo realizar principalmente con los fondos del Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos que ofrecía el FONCA pero Charpenel y Ashida ya estaban, el primero coleccionado, y el segundo tratando de vincular el trabajo de Alÿs a la galería. Es por eso que, en la presentación del foro *El reconocimiento internacional*. Además de *Cuando la fe...* en ese año realizó, para el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), la obra *Modern Procession*, participó en *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values* del Ps1 en Nueva York, en la London Gallery en la exposición *20 million mexicans cant be wrong* (que de hecho también en parte financió la Júmex), además de que la revista ArtForum publicó en el 2002 en su portada una foto de *Cuando la fe...*

¹¹⁰Medina recuerda: “En la bienal finalmente nos dijeron que no podían asumir los gastos. Por nuestro lado, íbamos sin propuestas de financiamiento. Nunca nos planteamos un apoyo del Estado mexicano porque las instituciones culturales creen que participar internacionalmente es sólo pagarle boletos y viáticos a la gente. Incluso nos pareció natural el rechazo en Lima pero nuestra respuesta fue infantil: eso o nada. Cuando vimos que lo haríamos solos, concluimos que el lugar propicio era la universidad, entre estudiantes con una visión más práctica que especulativa y de clases medias-bajas. Además habían hecho una huelga exitosa y en ello veía una ventaja porque ganar una huelga te deja la resaca de que hay cosas posibles. En Angélica Abelleira, “De milagros colectivos”, *La Jornada Semanal*, Domingo 13 de julio del 2003, s/p.

mercado del arte latinoamericano hoy de 1995 Ashida ya mostraba el trabajo de Alÿs.

Patrick Charpenel recuerda

Para mí, una figura clave en la década de los 90 es Carlos Ashida, no solo por la galería sino que fue él, y algunas otras personas, las que dinamizaron las relaciones entre Monterrey, Ciudad de México y Guadalajara. Él y yo íbamos con frecuencia a la Ciudad de México y allí conocimos a Francis y muchos otros artistas que ya estaba produciendo cosas nuevas. Aunque Ashida es el primer representante de Germán Venegas, también es uno de los primeros coleccionistas de Gabriel Orozco. A nosotros nos interesaba el arte hecho en México y yo comencé a coleccionar obra de Abaroa y de algunos de los que trabajaron en Temistocles 44, así como el trabajo de Francis.¹¹¹

En ese sentido, las obras de Alÿs, incluso antes de la exposición del MAM y del proyecto de *Cuando la fe...* ya estaban tratando de ser vinculadas al mercado sobre todo si uno tiene en cuenta que Ashida y Charpenel ya habían trabajado con la galería Ramis Barquet de Monterrey en otro proyecto de Alÿs: *The Liar and the copy of the liar*, que se llevó a cabo en la Galería Arena México de Ashida y en la Galería Ramis Barquet. Esta misma situación se puede apreciar al respecto de muchos de los artistas que participaron en la exposición *Acné, el nuevo contrato social ilustrado* en 1995. Esa muestra también se realizó con el apoyo de Fideicomiso México-Estados Unidos del FONCA, se presentó en Guadalajara, en los Baños Venecia en el marco de la FARCO, la Feria de arte de Guadalajara y cuyos artistas también coleccionaba Charpenel y a quienes Ashida quería vincular a su galería. La situación se repite: además del valor “cultural” de las piezas, y más allá de lo significantes que pudieran ser, también se estaban abriendo un mercado (incipiente, como hasta ahora) para esos artistas al mismo tiempo que se exhibían en diferentes lugares. Lo interesante de esta situación es ver que algunos de los artistas de los 90, a la vez que exhibían en espacios alternativos y en museos, también estaban intentando vincularse a galerías. Es obvio que muchos de ellos no estaban en contra del mercado porque no podían estarlo: si querían ser artistas profesionales (y no artistas mexicanos) como veremos más adelante, el objetivo tenía que ser una profesionalización de su trabajo en diferentes espacios y es claro que el mercado del arte era uno de esos (y la vez uno de los más importantes). Vender no solo les daba independencia respecto al Estado en términos de financiación, sino que además les

¹¹¹Patrick Charpenel en entrevista personal el 31 de agosto de 2011.

daba libertad de operación: si se venden las obras que uno *produce* se pueden hacer las obras que uno *quiere hacer* y vuelve a aparecer el tema de la libertad como fundamental. No es que estos artistas estuvieran en contra del mercado ni mucho menos por fuera este: la libertad del mercado (o un mercado libre que se identificaba con ese tipo de producción) les permitía operar como a ellos les convenía.

Y así es que se pudo registrar esta situación, unos años después, en una subasta de arte:

Eugenio López, artífice de La Colección Júmex, quien a sus 39 años es ya un viejo conocido en el circuito del arte contemporáneo neoyorquino, pujaba por teléfono desde Los Ángeles con un solo propósito: completar el seguimiento que había iniciado años antes del artista belga-mexicano. Desde el arranque, un comprador le puso las cosas difíciles. Había subido de un plumazo la oferta a 500,000 dólares. La cosa se puso caliente hasta que, finalmente, López pujó más alto y se llevó la obra por 632,000 dólares. Aquello marcó el récord de una obra del artista en subasta y, de paso, de todo artista mexicano vivo en el mercado secundario del arte contemporáneo (el de subastas y obras que no se compran al artista).

Lo que no sabía López entonces, y se enteraría después, era que el comprador anónimo al que le había arrebatado la obra había sido el autor, Alÿs.¹¹²

¹¹² Sara Brito, México está que arte, *CNN Expansión*, 956: 48-58, Diciembre de 2006.

Capítulo 3

Reformulando la pregunta por la alternatividad

En 1993, después de la fundación casi simultánea de ZONA y Temístocles 44, CURARE¹¹³ invitó a todos los miembros de esos dos espacios a debatir sobre el trabajo que desarrollaban, sobre sus objetivos y sus pretensiones como artistas.¹¹⁴ El minúsculo local de la colonia Roma estaba abarrotado de público de diferentes lugares del campo artístico mexicano, invitados por la casa anfitriona para ese evento: además de los miembros de CURARE como Francisco Reyes Palma, Karen Cordero y Olivier Debroise estaban Rita Eder, Yishai Jusidman, María Guerra¹¹⁵, Roberto Tejada, y algunos galeristas como Jaime Riestra de la OMR entre otros. El moderador era Cuauhtémoc Medina. Los primeros en tomar la palabra fueron los del grupo ZONA quienes expusieron sus puntos de trabajo: el

¹¹³ “CURARE, espacio crítico para las artes se inserta en la tradición de espacios alternativos creados por artistas a finales de los ochenta. Ante la necesidad de reivindicar y profesionalizar el trabajo de la curaduría en México, un grupo de críticos, historiadores del arte y museógrafos decidieron construir en 1991 una asociación civil no lucrativa dedicada a al investigación de la cultura visual moderna y contemporánea en México, demarcándose de las instituciones oficiales, como única manera de no ser objeto de censura. La asociación fue conformada por Karen Cordero, Olivier Debroise, Rina Elperstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma, Y Armando Sáenz; luego se unieron al grupo Pilar García, Georges Roque y Cuauhtémoc Medina. En un espacio inicial, en la Colonia Roma, CURARE presentó exposiciones, organizó cursos, ciclos de cine de artistas, conferencias de críticos y curadores extranjeros, debates con artistas, y confrontaciones”. Olivier Debroise, *Et Al. La era de la discrepancia*, Op. Cit, p 408. Zona fue una galería tradicional en la que artistas de renombre se reunieron para tratar de vender su obra que gozaba de fortuna crítica y reconocimiento en el ámbito museístico. Zona abrió en Mayo de 1993 en al colonia Escandón y sus fundadores fueron Germán Venegas, Manuela Genelralli, Boris Viskin, Yolanda Mora, Gustavo Monroy, Alfonso Mena, Mauricio Sandoval, Ana Casas y Roberto Turnbull. Contó con el apoyo de muchos artistas, que donaron obra para subastar, y de crítica”. Mónica Mayer, *Escandalario, los artistas y al distribución del arte*, AVJ ediciones, México, 2006. Más adelante intentaré mostrar porque ZONA no era una galería tradicional como lo afirma Mónica Mayer. “En 1993 Haydeé Roviroso prestó una casa que estaba destinada a ser demolida, en Polanco, a un grupo de artistas que se habían conocido a mediados de los ochenta en al ENAP en al clase de José Miguel González Casanova. La primera intención de los involucrados era crear un espacio de auto-educación. Artistas jóvenes como Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, José Miguel González Casanova, Diego Gutierrez, Luis Felipe Ortega, Damián Ortega, Sofía Taboas, Ulises García, Fernando García Correa, Rosario García Crespo, Daniela Rossell, y Pablo Vargas-Lugo entre otros. A los pocos meses, la mayoría de los participantes llegó a la conclusión de que ese proceso pedagógico debía ser público. En los siguientes dos años Temístocles presentó seis exposiciones. Olivier Debroise, *Et Al. La era de la discrepancia*, p 402.

¹¹⁴ Todas las citas y referencias de este apartado son el resultado de la transcripción del video “CURARE, ZONA, Temístocles 44”, que se encuentra en la videoteca del Museo de Arte Carrillo Gil bajo la referencia V.35

¹¹⁵ Se puede ver acá que la audiencia del local era muy variada y de diferentes lugares del campo artístico mexicano. Por ejemplo Rita Eder era en ese entonces directora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, María Guerra era curadora independiente, Yishai Jusidman era un pintor recién llegado de Estados Unidos.

espacio que ellos proponían intentaba, básicamente, aparecer como una opción a las galerías de arte eliminando la mediación que hacen estas entre el artista y el comprador aunque no pretendían ser una galería. Según Gustavo Monroy, miembro de ZONA,

... a diferencia de una galería que lucra, capitaliza, acumula y se enriquece con el trabajo de otros, este lugar no pretende lucrar con trabajo de los demás porque se hace al margen de las galerías. ZONA se plantea como alternativa e intenta mostrar lo que no se puede ver en ninguna galería. Aunque si tenemos la necesidad de vender, esto no es nuestra prioridad. Tenemos la idea que podemos agruparnos para ayudarnos recíprocamente. Aunque casi todos somos pintores, no queremos ser un espacio exclusivo para personas que pintan sino que somos un grupo abierto a cualquier actividad y a cualquier persona que quiera participar, es decir, queremos mostrar cosas que la gente no puede ver en una galería convencional con exposiciones hechas por y para artistas (...) la única condición es que sea un trabajo de calidad.

Más adelante, a la pregunta de la financiación del espacio realizada por una persona del público, Mauricio Sandoval responde

Nuestro espacio funciona como una cooperativa. Aunque aún no tenemos muy clara la idea de los costos esperamos cobrarle un porcentaje mínimo de las ventas a los artistas (puede ser de un 25%) con el fin de darle vida al lugar.

Y en su intervención Roberto Turnbull anuncia

Nosotros comenzamos con ganas de abrir el espacio y después vamos a ver como se sostiene y (...) aún no planteamos una curaduría.

Más adelante es el turno de la presentación del grupo de Temístocles 44. Primero que todo Pablo Vargas-Lugo lee una especie de manifiesto sobre qué es el grupo y luego cierra su intervención diciendo que este es un

... espacio independiente propicio para la reunión y que (...) la creación de obras se hace a partir de la discusión y el proceso de creación.

Y prosigue Diego Gutiérrez explicando

Temístocles es un espacio donde se pueden mostrar obras que por sus

características no pueden ser vendidas ni tienen cabida en espacios convencionales (...) pretendemos promover la discusión sobre los límites del arte y (...) ampliar la discusión sobre curaduría. (...) y por supuesto buscar medios para poder vivir de lo que hacemos.

A continuación, después de estas dos intervenciones, se muestra un video de una exposición que se realizó en el Club Hípico La Sierra, en Cuajimalpa, curada por Guillermo Santamarina y en el que todas las obras eran hechas *in situ*. Mientras van pasando las imágenes se explica que esta es una exposición que no se muestra al público y sólo la ven ellos mismos aunque dura montada 3 días. Se explica además que se demoraron discutiendo un mes los proyectos antes de que fueran realizados, primero sobre textos que ellos mismos generaban o que leían y luego conversaban en la marcha de la realización del proyecto.

Cuando termina el video José Miguel González-Casanova hace referencia a que

... son un grupo mucho más cerrado, no toda la gente puede entrar; a diferencia del grupo de ZONA, que ya tenían algunas exposiciones en su currículo, nosotros no hemos expuesto mucho (...) Todas las propuestas se comentan y se debaten antes de hacer la exposición; luego se montan las obras que fueron generadas en el trabajo previo.

Se plantea, además, que todas las obras que se realizan son contextuales, que no son obras que se puedan vender sino que más bien se tienen que financiar para poder hacerlas. Para terminar, y de manera categórica, Eduardo Abaroa comenta:

... yo no siento que estemos llenando una necesidad. Más bien estamos trabajando por nosotros mismos.

Luego de que se han realizado las dos presentaciones vienen las preguntas del público. El primero en participar es Cuauhtémoc Medina quien pregunta que si el proyecto de Temístocles 44 se deriva de las falencias educativas o del trabajo propio de cada uno.

La respuesta que da el grupo a través de González-Casanova es que

... el proyecto comienza porque la discusión no se da en la escuela ni después y lo importante es que hay que potenciar esa discusión y darle importancia a los

proceso creativos (...) los procesos de discusión siempre son formativos (...) Estos grupos si aparecen como una insatisfacción al sistema artístico. Se pretende un contexto más "neutro" que no sea un museo, ni una galería (...) pero si se pretende exponer con unos criterios museográficos (...) Ninguno vive de su producción. Casi todos somos maestros de la ENAP o damos clases particulares y en colegios.

Después, el público vuelve a insistir en los modos de financiación de cada uno de los espacios. Los integrantes del grupo ZONA reiteran que financiarán el espacio con las ventas de cerveza y de lo que los expositores invitados al espacio puedan vender. Los del grupo de Temístocles 44 hacen referencia a que están financiados por las becas que el FONCA ofrece para realizar sus proyectos.¹¹⁶

Luego de una larga arenga de Yolanda Mora en contra de Jaime Riestra de la OMR al que se le increpa por el funcionamiento netamente mercantil de las galerías mexicanas, surgen tres de las preguntas más importantes de la discusión, todas formuladas por Yishai Jusidman: 1) Cuál es el papel del público crítico, 2) Cómo hacer para que ZONA no se convierta en una Casa de la Cultura en donde todo cabe y que Temístocles 44 no se vuelva una casa de los misterios en donde uno no sabe que es lo que va a ver, 3) A qué están respondiendo esos espacios. Ninguna de esas preguntas fue contestada porque la discusión se desvaneció en divagaciones y cuando Jusidman hace la última pregunta la grabación se acaba.¹¹⁷

¹¹⁶ En particular, la del Fideicomiso México-Estados Unidos y la de Coinversiones, pero varios de sus miembros también habían ganado la beca de Jóvenes Creadores. Abraham Crizvillegas, Diego Gutiérrez y Damián Ortega la ganan en el 1990-1991, Eduardo Abaroa y Pablo Vargas-Lugo en 1992-1993 entre otros.

¹¹⁷ Es interesante ver que, aunque yo considero este evento como representativo para la época, nadie se acuerda con precisión de que fue lo que ocurrió ahí. Sofia Taboas recuerda el evento como si el grupo de CURARE los hubiera convocado para provocar una confrontación entre ellos (pintores vs conceptuales) pero el ataque nunca se produjo y la conversación fue más bien productiva; Boris Viskin dice que estaba lo suficientemente drogado como para no acordarse de nada, y Yishai Jusidman recuerda las preguntas pero no las repuestas. Eduardo Abaroa comenta en un texto denominado *Otra vez pintura: tropezones con el cadáver de un debate*: "Cuando empezaba yo a trabajar en Temístocles 44 (1993) hubo una reunión en Curare en la que algunos críticos nos trataron de enfrentar con Zona, que era otro espacio organizado por artistas pero ellos eran principalmente pintores. Aunque si hubo performances y otras cosas raras en Zona, los organizadores como que trataban de amarrar navajas y hacer que los de T44 hiciéramos bronca en contra de la pintura como género. Los de Zona y T44 declinamos la bronca. No se trataba en modo alguno de defender una u otra posición en términos de medios empleados. Cada quien lo suyo. El impulso no es raro. Los críticos e historiadores constantemente buscan el "gran evento", la "gran batalla", el momento de "quiebre" para apuntalar sus narraciones. Habría que ser mucho, mucho más sutil pero eso es lo que más trabajo le cuesta a un historiador. Para muestra vean el texto reciente del historiador del arte improvisado Rubén Gallo. Ahí el arte no pictórico de los noventas se describe como "reacción" al "neomexicanismo" pictórico". Texto sin publicación proporcionado por el autor.

Pero, ¿por qué es tan importante ese evento? ¿Por qué es tan relevante para este trabajo? Precisamente porque allí se ve que todo el campo del arte en México, desde el 88 y al menos hasta el 95, ya había una red configurada que presionó desde “otro lugar” a las instituciones privadas y públicas para que se cambiara lo que se debía mostrar adentro y fuera del país.¹¹⁸ De hecho, es importante decir que esas personas ya se conocían (algunos incluso desde la secundaria y preparatoria) lo que facilitó definitivamente generar una especie de escena paralela a la oficialidad de los museos que, como se verá más adelante, no rivalizó directamente con ellos sino que terminó usando sus espacios. Sin esa red, sin esas relaciones configuradas y articuladas, el cambio¹¹⁹ no se hubiera dado como se dio. Es decir, un grupo de gente que tenía intereses comunes se unió de diferentes maneras y generaron una red compleja que acabó por apropiarse de los espacios de exhibición oficiales y privados hacia el 2005. Puede que en México haya para ese momento muchos artistas trabajando pero fue ese grupo el que supo utilizar todos los recursos y crear un discurso coherente. Es importante decir también que la coincidencia de generaciones en la primera mitad de la década de los 90's es fundamental: muchos de los artistas de los 70 aún están activos, los de los 60 también son aún una referencia (así sea para ser atacados), se ven los estertores de la pintura neomexicanista, y por supuesto también comienza a hacer presencia esta nueva generación de artistas que, a lo más tenía 35 años. Es claro también que algunos críticos, académicos, y curadores que estaban interesados en nuevas producciones artísticas tenían una presencia importante desde foros de discusión como el Foro Internacional de Teoría del Arte Contemporáneo (FITAC), periódicos y algunas revistas.

Ahora bien, en el video al que hago referencia se muestran varios factores decisivos para que ocurriera dicho cambio de configuración en la escena artística mexicana: en primer

¹¹⁸ Carlos Jaurena recuerda: “La década de los 90 aglutinaba a quien se presentara, es decir, podía venir gente ligada a la tradición pero a la vez los que ya estaban encima del arte conceptual y utilizando las nuevas tecnologías y las nuevas tendencias del arte también eran muy aceptados por diferentes espacios. Fue una década muy incluyente. Pos supuesto habrá gente que diga que fueron desplazados por el arte conceptual y que ya no se les dieron espacios pero a mi me parece que es una percepción limitada; si revisamos catálogos y libros, vemos que todo el mundo estuvo incluido salvo los que sintieron que se les estaba quitando un pedazo de lo que merecían. En entrevista personal realizada el 17 de marzo 2009.

¹¹⁹ Este cambio se refiere a las formas en cómo se distribuye el arte, qué tipo de obras terminaron por exhibirse, los relevos de direcciones y administraciones de museos etc. Precisamente este trabajo muestra si efectivamente hubo un cambio o no en el campo artístico en la década de los noventa en México.

lugar la convivencia de varios de los llamados “espacios alternativos” era fundamental. Todos veían lo que los otros producían o al menos sabían de su existencia. En segundo lugar aparece el tema de la financiación de la producción de obras y de los espacios. Es claro que las personas que supieron aprovechar al mismo tiempo los recursos privados y públicos y que ya no hacían obras de arte para vender sino que se financiaban con becas (que para la época eran las del FONCA principalmente) y que se aprovechaban de la iniciativa privada (así fuera en forma de casa prestada) fueron las que terminaron exhibiendo en diferentes ámbitos a largo plazo.¹²⁰ Es decir, puede que “la alternatividad” se haya comportado de diferentes maneras como se verá más adelante.

Hay otros dos factores que son fundamentales, y para poder hacerlos claros, hay que ir a las preguntas que formulaba Jusidman. En primer lugar a la pregunta de quién es el público crítico de esas obras se puede ofrecer una respuesta ejemplificada en dos exposiciones míticas: la del *Club Hípico* y *A propósito 14 obras en torno a Joseph Beuys*;¹²¹ el público de esas muestras básicamente eran ellos mismos, o sea, los artistas acompañados de unos pocos críticos, curadores, galeristas y directores de museos. Eso se debe a que todas esas actividades se desarrollaban muchas veces en ámbitos cerrados y privados y la difusión requería del ya referido circuito, una especie de autovalidación¹²² que creó una forma de paralelismo sobre todo a nivel de exhibiciones.

Ahora bien, el otro factor fundamental se refiere a la tercera pregunta que Jusidman formulaba: a qué están respondiendo esos espacios. Se puede responder haciendo una interpretación de los hechos que tiene que ver con el desarrollo de este apartado: *al parecer esos grupos estaban respondiendo a un comportamiento del campo del arte más que otros*

¹²⁰ Hay varios ejemplos de esta situación: Miguel Calderón, Abraham Cruzvillegas, Eduardo Abaroa.

¹²¹ Esas dos exposiciones se han considerado muy importantes para el arte mexicano contemporáneo -a pesar de que el público fue muy restringido- porque allí ya se ve un cambio en las formas de operación del arte mexicano, entre esas, la aparición del curador y el debate interno para crear las obras. La primera exposición, la del Club Hípico aparece ya referida en el video al que hago alusión y en la que trabajaron conjuntamente los artistas de Temístocles 44 con Guillermo Santamarina. La exposición *A propósito 14 obras en torno a Joseph Beuys*, que se realizó en el antiguo Convento del Desierto de los Leones en 1989 fue organizada por Santamarina, Gabriel Orozco y Flavia González Rosetti y participaron Rubén Bautista, Mónica Castillo, María Causa, Roberto Escobar, Silvia Gruner, Gabriel Orozco, Melanie Smith, Raúl Piña, Mario Rangel Faz, Manuel Rocha y Ulf Rollof.

¹²² Para ver esto en detalle remitirse a Jimena Acosta, *La Panadería, 1994-1996: un fenómeno sociológico, estético y generacional*, Op. Cit.

factores externos. Es innegable que el terremoto del 85 modificó la configuración ciudadana y que la sociedad civil actuara de una manera ejemplar. Sin embargo, ese tipo de iniciativa está operando respecto a una serie de factores que pertenecen intrínsecamente al campo del arte y aparecen como reacción a una especie de absolutismos que ya venían en decadencia desde finales de los 70 pero que se hacen evidentes después de la crisis del terremoto: absolutismos del mercado, de los directores de museos, de los localismos regionales como referencia, de los institutos de investigaciones (tanto el CENIDIAP como del IIE) etc. Puede que el terremoto hiciera que la gente tuviera una iniciativa diferente. Definitivamente en ese acontecimiento si existe ese descentramiento del que habla José Luís Barrios y el terremoto tuvo ese efecto potenciador. Barrios anota

(...) Descentramientos que además tendrán su culminación con el terremoto del 85. Como apunté apenas, esta catástrofe significó un cambio en la configuración de la estructura simbólico-cultural mexicana, principalmente en el reconocimiento de parte de la sociedad de su capacidad de organización y autogestión más allá del poder de administración central del Estado; también en lo político reveló estructuras muy primarias de la corrupción del sistema jurídico; en lo demográfico propició el desplazamiento de muchos habitantes de la ciudad hacia el interior del país; en lo artístico, puso claro la necesidad de organización social en la que sobre todo la sociedad civil adquirirá una relevancia significativa en el desarrollo de una nueva discursividad artística y donde el ascenso de las grandes empresas tendrá un lugar relevante en la nueva configuración de la geopolítica del arte en México.¹²³

Pero lo que a mí me interesa, sin desacreditar el argumento del descentramiento, es más bien que sí hubo una modificación que tenía que ver con parámetros artísticos del campo: maneras de hacer obra, de distribuir, de educación, de informar y por supuesto de comprar

¹²³Para ver eso en detalle remitirse a José Luis Barrios, *Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)*, En: Issa Ma. Benítez Dueñas, *Hacia otra historia del arte en México (1960-2000)* (comp.). México, CONACULTA, 2004. Es muy claro que Barrios no es el único que ha expuesto ese argumento y que definitivamente ya se ha vuelto un lugar común desde más o menos el 2002. Mónica Mayer, en algunos textos ya lo ha dicho como por ejemplo en Mónica Mayer, *Las galerías de autor en México: ¿trampolines o síntoma de desesperación?* <http://www.la-pala.com/articulos/item/139-las-galer%C3%ADas-de-autor-en-m%C3%A9xico-%C2%BFtrampolines-o-s%C3%ADntoma-de-desesperaci%C3%B3n?.html> consultado el 15 de agosto de 2010 y en varias entrevistas aparece como referencia de diferentes maneras. Tanto para Carlos Jaurena, Felipe Erhemberg, Cuauhtémoc Medina, Luis Felipe Ortega, el desastre del terremoto tiene una incidencia determinante tanto en la configuración de la ciudad como en la sociedad civil mexicana. Todos en entrevista personal. Jaurena entrevistado el 17 de Marzo de 2009, Erhemberg entrevistado el 19 de Marzo de 2009, Ortega entrevistado el 6 de Mayo de 2011. Expongo acá el argumento de Barrios al respecto porque tal vez es el que está articulado de manera más clara.

y de vender.

Hay que hacer un alto también en la pregunta que formula Medina en el video respecto a la educación artística en la ciudad (y eso podría ser extensivo a todo el país) y su relación con los espacios alternativos: definitivamente es verdad que la educación que recibían (¿aún reciben?) en las escuelas de artes estaban vinculadas a las diferentes técnicas y géneros artísticos y que las reflexiones teóricas, si es que las había, quedaban en un segundo lugar. Estos espacios están respondiendo a una manera de aprender cosas que en la escuela no se enseñaba y por supuesto, tener acceso a información que era de interés en forma de catálogos y libros, revistas internacionales, o fotocopias. Juntarse era un método para aprender de los otros y discutir en grupo: juntarse en espacios alternativos.

Hay que aclarar un punto que es muy importante antes de continuar: el término espacio alternativo es el término histórico que está en juego en ese momento, es decir, la pregunta por la “alternatividad” está en el aire y, como se verá más adelante, el término tiene unas variaciones en sus usos que lo hace problemático. En el transcurso de al menos 19 años desde el 83 al 2002, es decir desde la creación del Salón de Espacios Alternativos¹²⁴ hasta el fin de La Panadería¹²⁵, una supuesta alternatividad no significó lo mismo y por tanto el término que se cree contrario, el de institucionalidad¹²⁶, tampoco.

¹²⁴ Según José Luis Barrios “si la política oficial había creado una categoría estética y política para dar cabida a las supuestas nuevas tendencias del arte, la producción artística parecía desmentir ese decreto. El salón experimental que se realizó en 1979 no se volvió a convocar sino hasta 1983, cuatro años después. A partir de este periodo la participación de los artistas fue cada vez menor, hasta que en 1989 el premio al arte experimental, joven, alternativo, etcétera, se declaró desierto. Pero más allá de ese desafortunado desarrollo, en la convocatoria de 1983, se hace evidente una categoría muy probablemente ya en uso en la jerga del arte pero que por primera vez asume el discurso oficial: lo alternativo”. José Luis Barrios, *Op Cit.* p 157.

¹²⁵ La Panadería fue el espacio alternativo más longevo. Fue inaugurado en 1994 y cerró sus puertas en el 2002. Después de ese momento cualquier espacio que aparecía en una aparente marginalidad dejó de ser “alternativo”. Este punto será desarrollado más adelante.

¹²⁶ Ante la pregunta qué es una institución John R. Searle hace una sustitución de los términos y reformula esa pregunta cuestionando más bien qué es un hecho institucional. Searle se refiere a que esos hechos requieren típicamente estructuras en forma de reglas constitutivas que se pueden describir con la ecuación *X cuenta como Y en C*; dichos hechos institucionales sólo existen en virtud de una aceptación colectiva o algo que tenga cierto estatus, donde ese estatus acarree funciones que no pueden ser *performadas* sin la aceptación colectiva del estatus. Un hecho institucional es cualquier hecho que tiene la estructura lógica *X cuenta como Y en C*, en la que el término Y asigna una función y las función estatutaria acarrea una deontología. Una vez una institución es establecida, provee una estructura con la cual se pueden crear hechos institucionales. Esa definición de Searle es fundamental porque describe la institución como un hecho social primordial para el ser

3.1 Interconexiones y redes: 1988-1994 un parasistema

Si bien es cierto que para 1994 había muchos artistas activos haciendo diferentes actividades sólo una pequeña red fue la que se convirtió en el *mainstream* del arte nacional. Esta red se gestó desde los espacios alternativos¹²⁷ y es precisamente por eso que este fenómeno es crucial para entender qué fue lo que se terminó exhibiendo en los diferentes museos nacionales e internacionales hacia 2002. Lo que me interesa resaltar acá es que ese conocimiento y reconocimiento de los otros como iguales (o como pertenecientes al mismo campo) que estaban dialogando en los mismos términos se hizo explícito precisamente en esos espacios. Además del claro ejemplo del encuentro de ZONA y Temístocles 44 en el espacio de CURARE referido más arriba, se puede citar una nota de Tania Ragasol precisamente en la revista de CURARE al reseñar un evento que tuvo lugar en la Galería de Arte Contemporáneo en 1998. Por ahora el contexto de la discusión no es tan importante como la siguiente frase:

El moderador (en este caso era Guillermo Santamarina) procede a hacer una serie de preguntas a los siguientes participantes: Silvia Gruner, Francis Alÿs y Thomas Glassford. Para ello, parte de la idea del fin del neomexicanismo propuesto por el tema de la mesa como un hecho contundente, y pregunta a Silvia Gruner cuál era la situación del arte y de los movimientos más privilegiados cuando ella regresó a México. *Paréntesis: La fecha la sabemos gracias a que Francis Alÿs la pregunta, a lo que Santamarina contesta que ella sabe la fecha de su llegada. El supuesto de que el público conoce el dato, pone de manifiesto la creencia general de estar discutiendo dentro de un grupo de conocidos, dentro de una pequeña comunidad artística.*¹²⁸

humano. A partir de ahí se pueden explicar relaciones de poder esenciales para entender ordenamientos sociales de la siguiente manera: el operador de poder de creación básico en la sociedad es la fórmula *Aceptamos (S tiene poder (S hace A))*; y que podemos pensar en varias formas de poder como esencialmente operaciones Booleanas en esta estructura básica, en la cual, por ejemplo, tener una obligación es tener un poder negativo. ¿Qué pasa entonces cuando se combina la relación entre la fórmula *X cuenta como Y en C* y la fórmula *Aceptamos que (S tiene poder (S tiene A))*? La respuesta es que, no solo aceptamos que alguien tiene poder sino que aceptamos que tiene poder en virtud de su estatus institucional. Para ver esto en detalle consultar John R. Searle. *The construction of Reality*, The Free Press, Nueva York, 1995.

¹²⁷A pesar de que el término “espacio alternativo” es complejo de usar, yo lo prefiero sobre otros que han circulado pero que no se afianzaron históricamente. Monica Mayer los llama Galerías de autor, Eduardo Abaroa espacios espontáneos y José Springer espacios abiertos. Sin embargo yo no desmontaré el uso del término (porque eso me llevaría a reformular otro nombre) sino que precisamente lo usaré como un *hecho*, es decir, me servirá como referencia instituida.

¹²⁸ Tania Ragasol, Evidencias Subinformáticas, Iniciativas estafalarias en la creatividad plástica en los años 90, *CURARE*, (13):78, Julio-Diciembre, 1998. (La cursiva es mía).

Precisamente es a esa pequeña comunidad artística a la que me estoy refiriendo. Esa situación se puede hacer aún más evidente si se sigue la trayectoria de cualquier artista desde el 88 al 95. Uno de los ejemplos más claros es curiosamente Francis Alÿs. Francis llega en 1986 a México sin conocer a nadie y rápidamente se incorpora al circuito del arte local, sobre todo el del centro: Expone en el Salón des Aztecas con Eloy Tarcicio y con Melanie Smith, expone en la Quiñonera, visita Temístocles 44, expone en CURARE, en el Museo de Arte Moderno, en el Carrillo Gil, visita La Panadería, toma café con Melanie Smith en Mel's Café, visita el X'teresa, expone en la Galería de Arte Contemporáneo, en la Kurimanzutto, en la Ramis Barquet, se hace amigo de Cuauhtémoc Medina, de Olivier Deborise, y un largo etcétera.

Hay una cosa crucial en todo esto y es que los espacios no sólo eran de exhibición sino que el carácter festivo de casi todos era fundamental. El aspecto más importante, más allá de las obras que se presentaban, era que se generaba un espacio de socialización de una serie de personas que tenían intereses similares y que estaban unidas por vínculos de todo tipo. Precisamente generar primero un espacio de socialización fue lo que hicieron dos de los espacios más importantes: La Quiñonera y El Salón des Aztecas los dos fundados en 1988. La importancia de estos dos lugares radica en que el intercambio iba más allá de la creación y, como se apuntaba más arriba, allí confluyeron no sólo artistas de diferentes generaciones sino que se mezclaban géneros, técnicas y se podía ver casi de todo, desde pintura hasta *performance*. Era un intercambio de intereses plural en donde la convivencia generó un campo de negociación común.

Eduardo Abaroa, quien participó en algunos de sus eventos, comenta en una larga cita

La Quiñonera y El Salon des Aztecas enfocaron sus energías en la idea de liberación de la creatividad juvenil. Al menos al principio, los eventos ahí organizados fueron una mezcla de fiesta y exposición, en donde las obras eran primordialmente pictóricas y fotográficas, pero de vez en cuando se podían ver los intentos más básicos de ambientaciones, instalaciones y *performance*. Las obras expuestas no se planteaban como una estrategia de publicidad comercial, sino que más bien eran disfrutadas (a veces) por multitudes de jóvenes que hicieron de estos espacios un centro social. La disposición de los objetos era característica: en ellos convivían sin problemas todo tipo de géneros y tendencias artísticas. Era curioso ver esos montajes improvisados, que, sin embargo, empleaban algunas estrategias de las galerías comerciales en términos de

la disposición de las obras. La curaduría era débil o inexistente, más bien los artistas eran convocados y para el día del evento traían sus piezas y las instalaban, muchas veces sin iluminación, pero generalmente con una cédula improvisada. Esta indigencia, a veces fingida, se compensaba con entusiasmo. La inversión era mínima por parte de los organizadores, que en realidad sólo daban un espacio y, a veces, una invitación. Al menos inicialmente, estos espacios eran casi totalmente ineficaces en un sentido económico, y no gozaron del apoyo del estado para organizar sus exposiciones, el enfoque era más romántico e idealista. Parecía como si los artistas no tuvieran idea de lo que es el mercado del arte y que tampoco les importara demasiado. Pero la diferencia con los anteriores grupos “revolucionarios” de los setenta es bastante marcada. Si bien en estos espacios se llevaba a cabo una propuesta diferente en el estilo de vida, basada en los términos ambiguos de la contracultura (libertad sexual, utilización de drogas, reevaluación de las culturas primitivas, resignificación de los íconos y objetos de la cultura de masas), no hubo expresamente intenciones subversivas, como en los setenta, mucho menos la intención clara de organización disidente. El concepto de libertad sexual y social se encontraba en ellas pero de un modo aún más personal y ambiguo. Es justo decir que ninguno de estos artistas estaba demasiado preocupado por ninguna teoría de revolución social, o bien, que si lo estaba, su trabajo no lo reflejaba más que de manera sutil. Por otro lado, parece no haberse hecho mucho por eludir definitivamente el mercado del arte. La pintura de muchos artistas importantes de los ochenta fue impulsada desde estos espacios. En el Salón des Aztecas, que intentó consolidarse como una galería comercial, expusieron su trabajo por primera vez artistas como Francis Alÿs, uno de los de los artistas extranjeros que más han influido el ambiente mexicano en el sentido de adopción de estrategias no del todo pictóricas y que para fines de los noventa entraría exitosamente a un sistema de mercado y promoción internacional. También puede mencionarse el caso de Néstor Quiñones, que tuvo un éxito mayúsculo a nivel de público a finales de los ochenta y que eventualmente distribuyó su trabajo en un espacio comercial, la galería OMR sin conflicto alguno.¹²⁹

El Salón des Aztecas y La Quiñonera se presentaron como espacios que generaron una alternatividad que era más bien una simultaneidad: de generaciones, de géneros, de disciplinas artísticas. Estos no eran grupos de gente trabajando: eran una serie de individualidades reunidas por la fiesta y por el *reven* que sistemáticamente fueron generando a su vez nuevos espacios que tenían diferentes sentidos, modelos de comportamiento y que sin duda fueron atomizándose cada vez más hasta quedar, todos por su lado, unos en galerías, y realizando actividades varias. Ese sentido de la fiesta desenfadada, y sin pretensiones también se va a ir transformando paulatinamente y ya para el 2002 no existía esa misma forma de socialización o, para ponerlo de otra manera, se institucionalizó.

¹²⁹ Eduardo Abaroa. *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, Tesis de licenciatura (Licenciado en Artes Visuales), México, ENAP-UNAM, 1993, s/p.

Hay que hacer una precisión histórica que es de tipo práctico-conceptual: todos los espacios alternativos de finales de los 80 y de los 90 tenían una sede privada y eso fue inaugurado precisamente por La Quiñonera y el Salón Des Aztecas. La casa de la Quiñonera ubicada en Coyoacán era un espacio que pertenecía a los hermanos Quiñones, administrada a su antojo luego de que sus padres se mudaran a Cuernavaca por motivos personales. Así mismo, la casa que utilizó Aldo Flores para las exhibiciones en la calle República de Cuba en el centro de la ciudad era una mueblería que su familia había abandonado después del sismo. Definitivamente este tipo de lugares dependían de ámbitos privados para poder existir con libertad. La agrupación de gente se aglutinaba en ese tipo de espacios que potenciaban los encuentros. A diferencia de los grupos de los años 70 que se formaron por un ideal político común y precisamente ese ideal es el que los mantenía unidos sin importar el lugar de encuentro, en el 88 se inaugura esta nueva forma de agruparse que no constituye un grupo como tal; las casas *estaban* y lo único que la gente tenía que hacer era llegar a un evento. De hecho, el carácter plural de las obras que se mostraba allí, al menos al principio, tenía que ver con intereses particulares de cada artista como lo anotaba ya Abaroa.

Este carácter de lo privado cuyas reglas funcionan precisamente en ese ámbito es definitivamente el carácter rector de los espacios alternativos desde la Quiñonera hasta el cierre de La Panadería en 2002. A lo que me refiero es que al no tener la necesidad de cumplir con una responsabilidad social o con un programa político de cualquier otro tipo hacían que la alternatividad tuviera un lugar identificable y específico: la casa.¹³⁰

Se ve puede ver acá una relación directa entre la palabra “espacio” y su correspondencia de “alternatividad”. Para ser más claros: lo que es alternativo en este caso es el espacio que bajo la tutela de los artistas tiene la condición de lo privado.¹³¹ El problema es complejo porque, como ya lo había anunciado más arriba, en especial el término alternativo no tiene un único significado y depende del momento y de quién lo use.

¹³⁰ José Manuel Springer, en un artículo de 1993 determina que “las imágenes e instalaciones no pertenecen al museo ni a la galería, en realidad su lugar es específicamente ese: la casa”. José Manuel Springer, “Problemas domésticos”, *Unomásuno*, 15 de Mayo de 1993, p 3.

¹³¹ Por supuesto hay espacios que pertenecen al Estado, que son públicos y en los que se define la alternatividad de otra manera. Eso se verá a continuación.

3.2 La pregunta por la apertura y la cerrazón de la alternatividad

Como ya lo había anunciado José Luis Barrios, institucionalmente ya se había usado el término de *espacio alternativo* para la Sección de Espacios Alternativos del Salón Nacional de Artes Plásticas de 1985. El término es utilizado específicamente en ese caso para referirse a un tipo de producción que no tiene que ver con los géneros tradicionales del arte. El argumento de Raquel Tibol, encargada del texto de introducción del catálogo, gira solamente en torno a eso sin detenerse a hacer una crítica o análisis profundo de ninguna de las obras ganadoras que son las que ilustran el catálogo.

Lanzar una convocatoria correspondiente a espacios alternativos 1985 significa un llamado a sobrepasar las nociones tradicionales del objeto artístico y estimular las tendencias y prácticas procesuales y conceptuales que en las dos últimas décadas han renovado mundialmente tanto las reflexiones estéticas como la producción y el uso del arte (...) La dirección de Artes Plásticas utilizó como la de espacios alternativos como designación genérica, aunque pudo presentarse a confusión por lo específico de su sentido. El espacio es polidimensional, es múltiple. En este caso la expresión fue empleada como propuesta para provocar una contestación de amplio espectro en tendencias y géneros no adheridos a convenciones y a soportes habituales. Y tal contestación se logró: este novedoso capítulo del salón nacional de artes plásticas conjunta una variada gama de neoismos posconceptuales.¹³²

y más adelante

Dentro de un género híbrido hay que situar, por ejemplo, el Historiograma realizado por la división de ciencias y artes para el diseño de la UAM bajo al responsabilidad de Katia Mandoky. Esta instalación escultórica es producto de un programa conformado por datos estadísticos, investigación socioeconómica, arte minimal en su variante de estructuras repetidas teoría de la composición y de la información, cálculo lógico matemático. La suma de estos factores dio origen a un objeto simbólico del sistema económico político de la sociedad mexicana y sus clases. La disposición metódica de las partes y los módulos están implicados en una lógica que rebasa su propia forma para alcanzar otra elocuencia. La geometría se ha contaminado de significación histórica.¹³³

En estas dos citas se ve claramente como se está refiriendo el problema de la alternatividad básicamente al comportamiento de un objeto dentro de un espacio, es decir, lo alternativo

¹³² Raquel Tibol, *Guía para moverse entre espacios alternativos*, En: Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección de Espacios Alternativos, México, SEP, 1985, p 9.

¹³³ Raquel Tibol *Ibid*, p 10.

son “cosas” que se ponen en un lugar y que no son medios tradicionales (o géneros tradicionales), es decir ni pintura, escultura, gráfica ni dibujo: lo alternativo es un objeto extraño que se coloca en un espacio (institucional) que no le corresponde. Hay que fijarse también que la palabra “espacio” está acompañando al nombre del Salón. Es claro que “espacio” se refiere a los “medios” y no al espacio como tal, o sea, los “espacios” serían las mismas obras, cada una como una posibilidad alternativa en su “materialidad”. Sin embargo, el lugar donde se exhiben no es alternativo *per se* y aunque la obras sean alternativas, aparentemente el espacio queda impoluto; un espacio lleno de institucionalidad no puede ser corrompido por la alternatividad de unos objetos. También se puede inferir que la lectura de las obras, en este caso la de Katia Mandoki, parte de su materialidad como objeto significativo, es decir, como si la configuración de la obra fuera determinada por la unión de partes¹³⁴ no importa mucho de que naturaleza sean dichas partes.

Puedo decir que cuando la institucionalidad se refiere a la alternatividad está hablando precisamente de “cosas” que no caben dentro de un canon y que no sabe muy bien como describir precisamente por la novedad¹³⁵ de sus formas. La alternatividad tiene acá una relación directa con la institucionalidad por oposición: alternativo no es algo que está por fuera del sistema del arte sino que más bien es algo difícil de describir en relación con formas que se pueden describir bajo unos parámetros establecidos de forma y contenido.

Ahora bien, hay otra acepción de la palabra “alternativo” que tiene otro sentido y está relacionada con la posibilidad de generar un mercado de arte paralelo o por lo menos crear una inquietud sobre dicho mercado. ZONA es el ejemplo más claro al respecto y eso se puede ver en el video antes citado. La reacción de Yolanda Mora al hablar de su trabajo es muy significativa y las respuestas Riestra, al que se enfrenta, también pueden ser un aporte importante. Mora, casi a punto de llorar hace un reclamo público al galerista al indicar que

¹³⁴ Es interesante anotar como “datos estadísticos, investigación socioeconómica, arte minimal en su variante de estructuras repetidas, teoría de la composición y de la información, cálculo lógico matemático” pueden ser “sumadas”. Es como si todos esos términos fueran tratados como materia en sí, configurada para crear una obra, es decir, la obra sigue siendo leída como si fuera una escultura moderna.

¹³⁵ Por su puesto la novedad de este tipo de trabajos es muy relativa. En México ya se habían visto trabajos que no cabían dentro de los cánones establecidos por la institución, es decir, no eran ni pinturas, ni esculturas, ni dibujo ni gráfica y que pertenecían más bien a otro tipo de prácticas como por ejemplo la instalación y el *performance*. Esos trabajos fueron realizados principalmente por los llamados Grupos de la década de los 70.

lo único que a ellos les importa es la comercialización de la obra tratándola como un objeto cualquiera y al artista se le trata muy mal. No aprecian ni el trabajo de los artistas ni a las obras como se debería. Es por eso que creamos este espacio, con el fin de darle el valor que merece nuestra obra.

Riestra por su parte hace una defensa de su labor al afirmar

... nosotros como galeristas solamente cumplimos un servicio que es vender arte. Lo que intentamos es promover nuestros artistas lo más que se pueda y eso es muy difícil. Hay que hacer muchos contactos y muchos movimientos. Ustedes ya se deben imaginar cuantas carpetas de artistas recibimos por mes. Por supuesto no le podemos dar cabida a todo el mundo. Nosotros vinculamos a los que nos parecen mejores y a los que creemos que tenemos la posibilidad de vender mejor. Yo espero de todo corazón que les vaya muy bien en su proyecto pero se van a dar cuenta de lo difícil que es vender arte.

En esas frases hay varias cosas que hay que tener en cuenta: en primer lugar el problema del mercado del arte en México que para ese momento (1990-1993) estaba dominado por las galerías que promovían el arte denominado neomexicanista y que vendían casi en su totalidad pintura sobre todo la OMR; en segundo lugar el desconocimiento de cómo funciona el mercado por parte de los artistas, la incompreensión de los artistas por parte de los galeristas; y por último la necesidad de crear una alternativa al mercado precisamente por cuenta de esos artistas.

Hay que considerar que, aunque ZONA no se planteaba como un lugar exclusivo para vender arte, su espacio se financiaba en parte con las posibles ventas de obras en exposiciones. Su sistema de subsistencia tenía que ver, sin embargo, con una manera “tradicional” en México de comercialización del arte: se hace la obra y se intenta buscar un comprador que esté interesado o, en dado caso, convencer al comprador de su valor.¹³⁶

Boris Viskin recuerda

ZONA fue una reunión de artistas ya conocidos que por rotación de las galerías quedaron por fuera. La idea inicial del lugar era generar un espacio propio para exponer. Las galerías más importantes en ese momento eran la GAM y la OMR y

¹³⁶ Más adelante se hará una aclaración sobre como el FONCA terminó por alterar las formas de hacer obra.

nuestro espacio fue recibido con enojo y con sorpresa (...) El objetivo principal de ZONA era cruzar el obstáculo entre el comprador y el artista ya que las galerías tenían restricciones al público, aunque, el punto comercial no era lo esencial para el espacio. Para poder subsistir sabíamos que había que juntar los contactos de cada quien (...) por que nosotros empezamos cuando las becas del FONCA no existían (...) Vender arte no es fácil: hay que convencer al comprador de su valor.¹³⁷

Esta declaración de Viskin es importante en relación al mercado del arte porque no se plantea la eliminación de las galerías sino que más bien se plantea como una galería *sui generis*, o sea, no replantea el sistema del mercado sino que intenta abrir otras posibilidades de relación entre los artistas y sus compradores sin que estos tengan que pagar más por los servicios de la galería.¹³⁸ La alternatividad que en este caso se planteaba tenía que ver más bien con generar una posibilidad de ingresar al mercado abriendo el espacio, darle la posibilidad a todo el mundo de entrar a la galería y de ser potenciales compradores.

El otro aspecto que tiene que ver con el problema de la alternatividad es precisamente su relación con el espacio en donde se expone. Lo alternativo está vinculado de manera directa con el lugar en donde se realizaban las muestras alternativas que para el 88 eran básicamente lugares privados, como ya se ha dicho más arriba, o con espacios que no tenían que ver con la oficialidad del Estado o de las galerías. Es importante decir que casi todos los lugares son cerrados y todos los eventos tienen lugar en ese ámbito.

Mónica Mayer en 1990 describe de manera precisa esa situación en su artículo *Lumpen Wetlook: la nueva generación de las artes visuales*

¿En dónde se encuentran? Si se trata de encontrar espacios alternativos podemos ir al “Departamento”, hábitat de Carlos Jaurena en la colonia Escandón, que abre al público aproximadamente una vez al mes para presentar la obra de alguno de sus cuates o al “Observatorio” casa estudio de Cesar Martinez en la Nochebuena. Ambos son buenos ejemplos de lo que es realmente integrar la vida al arte y viceversa. Por otro lado, nos llegan rumores de que en ocasiones a mucho Lumpen Wetlook se les ha visto merodeando en el centro cultural Santo Domingo por culpa de Armando Sarignana, quien ha insistido en organizar eventos igualmente efimeros, como la ofrenda colectiva de orejas para rendir solemne homenaje a Van Gogh, o la serie de veladas de poemas

¹³⁷ Boris Viskin en entrevista personal el 13 de Marzo 2010.

¹³⁸ Después los miembros de ZONA se dieron cuenta de que las galerías no solo cobran por tener un lugar de exhibición. Los galeristas tienen los contactos y ejercen como mediadores, no sólo de capitales económicos sino simbólicos.

trastocados por artistas del performance titulada Signos Trastocados, de hace un par de meses.¹³⁹

Y en otra reseña un poco más tardía, del 98, Yishai Jusidman afirma

En casi cualquier lugar se adivinaría que las ratas y el arte contemporáneo se parecen en que ambos son intimidantes, escurridizos y pueden llegar a dar rabia. Pero en el caso del entrono mexicano de los últimos años el símil se extiende a ambos se les encuentra en lugares arruinados y abandonados. De edificios venidos a menos han surgido espacios como el Salón des Aztecas, Temístocles 44 y La Panadería iniciativas de artistas y promotores jóvenes resignados a ocupar construcciones en desuso para poder desarrollar proyectos que en su momento difícilmente hubieran tenido cabida en espacios oficiales.¹⁴⁰

El espacio entonces funciona como localidad de lo alternativo y creo que esta característica es una de las más evidentes. La posibilidad de salir de los centros de reclusión del arte tradicional en México que son los museos, es lo que marca con más insistencia la posibilidad de generar una posible alternatividad. Lo alternativo que se refiere al lugar tiene precisamente esa singularidad del “lugar privado” y son estos lugares los que tuvieron más éxito no sólo porque lograron una estabilidad relativa que no dependía de pagar una renta por el local que les daba la libertad de apropiación del espacio por parte de todas las personas que estaban trabajando ahí, sino que definitivamente no era una casa habitada que traía muchos problemas vecinales. Una “cueva” privada permite pasar desapercibidos, o al menos no generar ningún tipo de represión a largo plazo por parte de la policía si se presenta un incidente.¹⁴¹

Tal vez otra de las acepciones con las que se puede relacionar lo alternativo es precisamente lo que acompaña el problema del espacio que es “el tiempo”. Casi ninguno de esos lugares duró más de tres años y si lo hicieron, eventualmente dejaron de ser “alternativos”. El caso paradigmático de esta situación es La Panadería que se volvió una referencia de lo alternativo institucional.¹⁴² El tiempo de duración de los espacios alternativos es relativo a la inestabilidad de los miembros por los que estaban constituidos, por el carácter del mismo espacio y obviamente por las posibilidades de financiación del lugar. Si consideramos el

¹³⁹ Mónica Mayer. “Lumpen Wetlook: la nueva generación de las artes visuales”, *El Universal*, 22 de Septiembre de 1990, p 2 C.

¹⁴⁰ Yishai Jusidman. “Agendas, Alcantarillas y Arte”, *Reforma*, 28 de Octubre de 1998, p 2C.

carácter heterogéneo de todos los miembros de un sólo grupo y de sus intereses particulares como artistas, se puede dar cuenta porque hubo a la larga tantas peleas internas y problemas administrativos.

Aunque los artistas no dicen explícitamente cómo se daban las peleas es claro que tenía que ver con la administración del lugar y de los recursos: desde barrer los pisos, pasando por la pregunta de quién va a abrir el local, hasta llegar a la cuestión de en qué se va a invertir la plata de la beca o de los pocos fondos que lograban conseguir, todo eso generó a largo plazo problemas internos que fraccionaron a algunos de los grupos, especialmente a Temístocles 44 y a ZONA.

Así mismo, por obvias razones, si el espacio estaba en la casa de los artistas o de los que organizaban los eventos como en el caso del Departamento de Jaurena, la Agencia de Rita Alazraki, o de la casa de Rubén Gallo¹⁴³ donde se organizaron algunas exposiciones, la situación se tornaba realmente insostenible a largo plazo. Un espacio era alternativo si, a la larga, se sabía que iba a desaparecer.

¹⁴¹ Tal vez el incidente más recordado en el cual la policía tuvo una intervención (sin consecuencias a largo plazo) en uno de los espacios alternativos fue en la exposición *La Feria del Rebelde* en La Panadería en 1994. En el evento se realizaron tatuajes, se llevó a cabo la transmisión de radio pirata, y se instaló una pequeña tienda que puso en venta toda clase de objetos alusivos a fenómenos de subversión y resistencia, y también hubo una *tocada* de un grupo de Death Metal de la colonia Neza. A raíz de un pleito que se generó cuando llegaron unos *punks* al local traídos por Mariana Botey, se produjeron diferencias con Okón y Calderón y todo terminó en un problema en el que tuvo que actuar la policía. Es interesante pensar que para comienzos de la década de los 90 había muy pocos lugares que pudieran fungir como centros de reunión para los artistas. Carlos Jaurena recuerda: los espacios alternativos llegan para llenar un espacio que el Estado no estaba dispuesto a cubrir. El Estado seguía con la idea de que todo tenía que ser vertical desde su mandato y abrir los espacios que ellos consideraran. Incluso los conciertos de rock a principios de los 80 estaban prohibidos en la Ciudad de México y todo lo que tuviera que ver con concentración de jóvenes estaba más o menos prohibido o limitado, sobre todo si eran personas con tendencias a la crítica, a la lectura. Las concentraciones de jóvenes en discotecas y otro tipo de entretenimiento más laico si se permitía; Pero todo lo que se saliera de su control y que fuera una concentración de gente más crítica con ideas políticas si lo limitaban. Obviamente no se podían abrir espacios que tuvieran que ver con ese tipo de cosas y entonces fueron esos jóvenes los que tuvieron que abrir las galerías en este caso, espacios alternativos, y su función fue en este caso llenar el hueco que el Estado no quería llenar en ese momento. Carlos Jaurena en entrevista personal el 17 de Marzo de 2009. Por su parte Luís Felipe Ortega recuerda algunos lugares de reunión claves que sirvieron para que la gente se conociera y pudiera compartir algunas ideas: el 9 en la Zona Rosa, el *Tuti Fruti* en el norte de la ciudad y el Sanborns de San Ángel. Luís Felipe Ortega en entrevista personal el 18 de Julio de 2011.

¹⁴² Esto se explicará más adelante.

¹⁴³ Estos lugares quedaban colonias residenciales, El Departamento de Jaurena en la colonia Escandón, y la Agencia de Rita Alazraki en Polanco y el espacio de Rubén Gallo en la colonia Roma.

Ahora bien, el espacio también es alternativo por las personas que visitan ese tipo de lugares: por lo general son los jóvenes los que habitan y visitan este tipo de espacios pero también personas que hacen obra desde los años 70. En el ya citado artículo, Mónica Mayer describe a las personas que asisten a estos lugares de la siguiente manera

¿Qué son? Lumpen Wetlook, ingentes de la cultura, jóvenes clandestinos, underground o como se les quiera llamar a quienes integran una generación de artistas visuales que hemos visto florecer desde hace poco más de un año. Como buenos patitos feos casi no pintan, no se cobijan bajo los antros culturales estatales o privados y ni siquiera les importa que Raquel Tibol los conozca. Hacen performance, instalaciones, objetos y poesía visual con seriedad y disciplina. Su oficio dentro de los no objetualismos es cada día más firme.

¿Cómo son? A primera vista todos se ven iguales. Generalmente vestidos de negro, sus cortes de pelo muy modernos los hace parecer bastante más agresivos de lo que son. Algunos todavía huelen a escuela activa. Si bien no aceptan la organización de mafias si funcionan como bandas. Artistas y promotores a la vez, organizan eventos multitudinarios en espacios públicos o privados y se invita a unos y a otros a exponer. Así como la generación anterior de artistas fue hija del 68, se arrulló con la nueva trova cubana, los Lumpen Wetlook han crecido oyendo rock en español y chapoteando en la crisis.¹⁴⁴

En esta cita se pueden ver muchas cosas que son fundamentales para entender que es lo que estaba pasando. El problema del “arte joven” o de la “juventud en el arte”¹⁴⁵, y por

¹⁴⁴ Mónica Mayer, “Lumpen Wetlook: la nueva generación de las artes visuales”, *Op, Cit.*

¹⁴⁵ El problema de la *juventud en el arte* o del concepto de *juventud* es ya un tema de discusión en la primera mitad de la década de los 90. En el Primer Coloquio Los Museos y el Arte en México en 1993 hay una mesa de debate que tiene por título *Arte Joven* en al que participan Teresa del Conde, Cuauhtémoc Medina y Carlos Blas Galindo; en la casa de la Cultura del Estado de México, en 1987, se realizó una exposición llamada *Juventud divino tesoro* y ya para 1991 Mónica Mayer escribía: “Tanto a palabra joven como alternativo son términos que aplicados al arte a últimas fechas me producen desconfianza y solamente los uso con sumo cuidado. La primera me refiere de inmediato al discurso demagógico y paternalista de nuestras instituciones culturales y la segunda más que hablar de cambio y transformación no pasa de ser un sinónimo de mal hecho”. Mónica Mayer, Springer y Cruzvillegas o lo realmente joven en el arte”, *El Universal*, miércoles 7 de agosto 1991, pág 2. Para Cuauhtémoc Medina el problema del concepto de arte joven es fundamental para entender el periodo del arte de los noventas. Medina afirma que el uso del concepto de “arte joven” es un obstáculo porque “en México es ese suspiro ínfimo entre la pubertad y la solemnidad, la dinámica de la producción local parece impulsada por una rapidísima invención y descarte de personalidades. Se es joven en las clases medias (la noción es aún más evanescente abajo en el peldaño social), un algo así como entre los quince a los veintitrés años; los artistas establecidos y galerizados rayan los treinta; después de los cuarenta uno ya es histórico... Ocurre todo como si tan sólo hubiera una brevísima oportunidad para dar con alguna idea antes de despenarse en el olvido. Lo que ha tenido por consecuencia que la institucionalidad local haya fraguado la categoría de “arte joven” como para aniquilar mejor la posible disidencia, y que la memoria histórica y la transmisión intergeneracional puedan ser poco profundas. Cuauhtémoc Medina. *Por que lo social no nos está dado. Comentarios a la constitución del arte contemporáneo en México*, *En*: José Jiménez y Fernando Castro (editores). *Horizontes del Arte Latinoamericano*, Tecnos, Madrid, 1999. Para ver el problema del arte joven como categoría remitirse a Nadia Moreno. *Juventud, vanguardia y desarrollo: el programa Salón Esso de artistas jóvenes en México y Colombia, 1964-1965*, Tesis de Maestría (Maestra en

supuesto, que toda esa “escena” ya desde el 90, no sólo tiene que ver con hacer obras sino con una forma de ser que vincula música, moda, y actitud frente a la vida. Los personajes que describe Mayer en su artículo son una generación de personas con una serie de intereses comunes que por primera vez pueden aparecer en México sin ningún tipo de censura.

Ahora bien, lo alternativo, al menos hasta el 94, puede ser una sola de esas cosas o varias al mismo tiempo y es por eso que el término es tan complejo de analizar. Si algo parece relativamente extraño al marco de referencia, es decir, la institucionalidad del museo o del mercado, ya es alternativo, ya sea por lugar, persona, tiempo, modos de financiación, o tipo de obra que se realiza. Sin embargo, ninguna de esas formas del uso de la palabra alternativo nos indica que haya una manifestación que pretenda un cambio radical del sistema ya establecido (galerías, museos y formas de promoción y financiación y por supuesto circulación de las obras y sus significados) o una destrucción del mismo. Más bien parece que los usos de la palabra alternativo se dirigen precisamente a nombrar un “sistema-otro” como ya se anunciaba más arriba, pero que no era del todo ajeno al *mainstream* mexicano porque sí lo conocía y terminó por convertirse, con el tiempo, en él. Ese paralelismo se debe precisamente a “la asfixia de la institución arte en México y su incapacidad para alentar una vanguardia. Hablar de espacios de vanguardia en el D.F., es reacomodar la incoherencia de las galerías y de los museos, y alguna que otra reseña de relleno de la internacionalizada revista Poliéster.”¹⁴⁶ En definitiva ese para-sistema nunca estuvo en contra de la institución y precisamente tendió hacia su propia institucionalización más o menos para el año 95.

Aclaremos las cosas un poco y digamos que más o menos del 88 hasta el 94 existió un sistema que no estaba regulado y que era visible sólo para una comunidad enterada; en ese momento ya había artistas trabajando para algunas galerías (caso Quiñonera) o habían salido de ellas (caso ZONA) o estaban en proceso de formación en la escuela (ENAP y en La Esmeralda) pero aún no se habían incorporado al circuito del arte nacional, que como

Estudios de Arte), México D.F. Universidad Iberoamericana, 2010.

¹⁴⁶ Osvaldo Sánchez, “Espacios de la vanguardia: ¿un espacio posible?”, *Reforma*, 27 de marzo de 1994, p 19.

varias personas¹⁴⁷ lo han anotado, consistía en, básicamente, integrarse a un sistema escalonado y vertical: primero se exponía en una casa de la cultura, luego en la galería José María Velasco, luego en el museo Carrillo Gil y si uno tenía suerte podía alcanzar a realizar una exposición en el Museo de Arte Moderno y por último consagrarse en Bellas Artes, y por supuesto, en el *inter* ganar algún concurso de arte joven y entrar a una galería. Lo que lograron estos espacios fue horizontalizar (por un tiempo) la relación de poder, es decir, el poder regulador de la circulación de los objetos artísticos que aún no se hacía patente justamente porque no había regulación (represiva), un poder que ahora tenía que ver más con los capitales privados y no tanto con los capitales públicos como ya se vio en el capítulo anterior. Esa libertad relativa lo que hizo fue generar un dinamismo, primero de la producción y luego de la crítica que terminó por modificar lo que se exhibía en los museos y que cambió también el estatus de la misma institucionalidad.¹⁴⁸

Creo que ese camino de la “institucionalización de la diferencia” ya se veía venir, más o menos para el 91 con plena conciencia de que el sistema artístico históricamente produce su propia diferencia. En un artículo muy sugerente de 1991 José Manuel Springer expone de forma clara la imposibilidad de plantear la diferencia como una opción radical o anti-institucional, precisamente porque la diferencia misma hace parte del sistema.

El espacio prohibido por las buenas conciencias de los 60 solo alimentó el deseo de los jóvenes de contar con su propia moral, misma que a falta de mejores ejemplos que aborrecen durante los sexenios de López Portillo y Miguel de la Madrid se conformó de acuerdo a los cánones de moda, el raiting y baladas de paz y amor de U2. Lo alternativo es solo una versión más de lo oficial. Si uno era joven en los 80 y no deseaba heredar el puesto del padre o la situación de la madre, si uno no creía en la reforma política ni en el PSUM, ni en el PAN pero tampoco en las juventudes revolucionarias del PRI, los únicos espacios de rebeldía eran las artes que ofrecían muchas posibilidades de hacer y escasa retribución; el modelo ideal del *beatnik* de los 80. Pero la cosa se complicaba: una vez que se formaba un grupito de rock, se realizaba la primera película en 16 mm o se exponían fotostáticas pintadas a mano en

¹⁴⁷ Cuauhtémoc Medina, Carlos Jaurena y Edgardo Ganado Kim concuerdan en que el sistema del arte mexicano tenía que ver con una esa serie de pasos a seguir. Cuauhtémoc Medina, La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post-mexicano, Conferencia leída en el ciclo de conferencias “Ambulancia” organizado por el Museo Carrillo Gil y la Escuela Nacional de Grabado, Pintura y Escultura “La Esmeralda”. Centro Nacional de las Artes, Jueves 18 de Octubre 2001, Carlos Jaurena en entrevista personal realizada el 17 de Marzo del 2009, Edgardo Ganado Kim en grabación del programa *Venga a tomar café con* del Museo de Arte Moderno el Martes 24 de Agosto de 1999.

¹⁴⁸ El ejemplo mas claro de esa situación es el Museo Carrillo Gil como se verá en el desarrollo de esta tesis.

la casa de un cuate el siguiente paso era –o al menos así se esperaba- la consagración, la fama, el destierro o la negación existencial. El espacio para el *underground* no podía crecer por sí mismo, estaba condenado a la autodestrucción.

La alternativa para seguir desarrollando cualquier género artístico fue recurrir a las instituciones –el odiado *establishment*- seducir al capital. A estas alturas está plenamente demostrado que no existe una cultura subterránea operante, lo que hay es un remedo de rebeldía mediatizada y espacios muy selectivos que demandan productos culturales vendibles ¿qué tendría que hacer la juventud rebelde por naturaleza para que su inconformidad encontrara causas auténticas? A mi modo de ver sólo nos queda ser más profesionales que los que se dicen serlo. Es decir suplir con creatividad y planeación lo que otros hacen con dinero y estrategias mercantiles. El espacio abierto (de aquí en adelante hay que olvidarse de las etiquetas alternativo, subterráneo o marginal) deberá ser político en su propuesta sin que esto signifique hacer proselitismo a favor de una ideología, sino expresando posiciones ante los hechos que más nos afectan.¹⁴⁹

Ese texto ya está señalando el rumbo que van a tener las artes en México hacia el 2002, es decir, la profesionalización del campo, o al menos sus inicios. Sin embargo es Pilar Villela quién ha tratado el tema con mayor precisión en su tesis de licenciatura del 2001.¹⁵⁰ En ese texto, Villela describe un proceso de institucionalidad de una gran variedad de artistas¹⁵¹ que estaban en camino de entrar a la institución sin ningún remordimiento de perder su *status quo*. La autora sitúa primero el problema de la alternatividad como oposición a la institucionalidad, es decir lo alternativo como lo diferente por una definición de diccionario. Acto seguido anota que en los 90 no puede haber un arte diferente porque para ese momento ya se había hecho del arte “alternativo” un estilo como por ejemplo el “arte barroco” y que esto ha tenido que ver siempre con los procesos de institucionalización, o sea, el arte de los 90 no se puede deslindar del Arte como institución. Villela considera entonces que la “alternatividad” en el arte o “el arte alternativo” siempre tiene que ver con la institucionalidad y con la necesidad que esta tiene de actualizarse no precisamente como institución sino como mecanismo de visibilidad de prácticas que introducen la novedad a dicha institución.

Lo que dice Villela es cierto. Si se revisa la historia de algunas de las obras de ese periodo

¹⁴⁹ José Manuel Springer, “El espacio underground”, *Uno más uno*, 12 de Diciembre de 1992, p 13.

¹⁵⁰ Pilar Villela, *Discursos y arte alternativo en México en los noventa; una aproximación*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Artes Plásticas), México D.F, UNAM-ENAP, 2004.

¹⁵¹ Hay muchos ejemplos pero se pueden señalar a Eduardo Abaroa, Pablo Vargas-Lugo, Miguel Calderón entre otros.

(como ya se hizo en la primera parte de esta tesis) se puede constatar dicho proceso. Ahora bien, la autora afirma que hay diferentes grados de alternatividad dependiendo del lugar de la institución en que se sitúe: el grado depende de su visibilidad y, como se puede inferir, entre más visible es una obra para la institución más institucional se vuelve.

Ahora bien, muchos de los artistas sabían, de manera consciente o no, que el programa no era mantener los espacios *como* alternativos sino intentar involucrar a la institución en todo eso y por supuesto, de manera recíproca, la institución se modificó con la incorporación de nuevo personal en sus museos, que terminó por permitir la entrada de esa “alternatividad”, como se verá más adelante. Desde 1995 se ve cómo la institución se involucra cada vez más con los artistas y con las obras hasta que, en definitiva, eso es lo que se termina exportando, sobre todo a los Estados Unidos. La evidencia de eso son varias exposiciones que ocurren principalmente en el Museo Carrillo Gil, otras en el Museo de Arte Moderno, la apertura del X'Teresa: Arte Alternativo, el intento de incorporar a algunos de estos artistas a galerías comerciales y por ciertas exposiciones que se hacen en los Estados Unidos.

Ya en 1993 F.C Fuentes en el boletín *Alegría* que editaba Temísitocles 44 identificaba a lo alternativo también *como* la institución. Según el

En nuestro contexto la alternatividad cobra otras dimensiones, ya que probablemente los espacios más consecuentes como tales fueron los campamentos de damnificados después del terremoto de 85, ahí si hubo un involucramiento total con la arquitectura, con el entorno ambiental, interdisciplinariedad y arte, pues. Sobresale los proyectos de artistas para los artistas El Eco de Matías Goeritz, hoy tomado por intransigentes jipis. Muy alternativo es también el Poliforum de Siqueiros y su gavilla sicodélica, disminuido actualmente por razones que no trataremos aquí. Para que no digan también mencionaré la galería miscelánea de Mónica Mayer, las pachangas de Aldo Flores y las exposiciones que organizó Rubén Bautista en La Quiñonera, de tocho morocho. Las exposiciones que el Tinlarín ha hecho prueban que en México los mejores espacios alternativos son los convencionales, o los que se dejen.¹⁵²

¹⁵² Fuentes F.C, *Los Espacios Alternativos*, *Revista Alegría*, México D.F, (2):6, 1993.

3.3 Financiaciones: la alternatividad becada

Es muy importante decir que la fundación del CONACULTA y del FONCA afectaron directamente la operación del arte alternativo. Definitivamente la financiación por parte del Estado de los artistas y de sus espacios contribuyó, en parte, a la consolidación de una serie de propuestas y, por supuesto, para la realización de obra, impresión de revistas, la financiación de gastos múltiples y una primera exposición, así fuera colectiva, que garantizaba el encuentro de becarios que se realizaba en el Museo Carrillo Gil.

Mónica Meyer describe esta situación con una hipótesis que me parece muy valiosa porque aparece ya la relación entre el TLCAN, las becas y un intento por modernizar la cultura mexicana.

Hoy, aunque el Estado no tiene un quinto tampoco parece haber censura, algunas galerías se han abierto al arte no objetual y muchos artistas le hacen más ojitos a los yuppies que a las masas. Hoy existe el TLC.

Una de las razones por las que en México hemos buscado nuevas fórmulas para esto que algunos pomposamente llaman la “industria de la cultura” es que ante el TLC nos hemos visto en la necesidad de competir con países cuya “revolución cultural” lleva años desarrollándose.

Con la misma falta de previsión con que se ha enviado a cientos de pequeñas industrias en México a la quiebra ante la difícil competencia con Estados Unidos ahora se espera que los artistas nos pongamos al tu por tu con nuestros vecinos con un raquítico sistema de distribución. Aquí hasta hace poco los museos y las universidades del Estado eran la única salida para el arte no objetual. Por eso, al pensar en los posibles apoyos para estos espacios alternativos lo primero que se nos ocurre es pedir una beca.¹⁵³

Y luego, un una cita ya refería más arriba pero que es importante volver a traer aquí

Aunque siempre hubo un mercado para el arte no objetual a través de universidades o museos, el súper-tianguis de los no objetualismos empezó en 1989 con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA). Aunque la propuesta de este organismo venía de años atrás, no fue casual que cuajara en el gobierno que abanderó el TLC ya que intenta parecerse al National Endowment for the arts, otorgando becas y haciéndole manita de puerco a la iniciativa privada para soltarle lana a los proyectos que ellos se encargan de legitimar. Y vaya que si lo han logrado: hoy por ejemplo a

¹⁵³ Mónica Mayer, “Nuevos espacios alternativos, dos”, *El Universal*, 12 de Mayo de 1995, p 2.

todo artista joven que quiere exponer en cualquier casa de la cultura de tercera lo primero que le preguntan es si ha tenido beca.¹⁵⁴

En estos fragmentos podemos verificar que la inestabilidad de lo que se consideraba alternativo en el 88 se logró estabilizar para el 95 cuando el Fondo ya estaba funcionando de manera coherente.¹⁵⁵ Es claro que sin las becas y el apoyo del Estado los que pueden ser considerados los lugares más exitosos hoy, es decir, Temístocles 44, CURARE y La Panadería no hubieran podido logrado subsistir, producir o hacer los intercambios con artistas estadounidenses y canadienses. En cuanto a la subsistencia, es muy claro que los espacios constituidos antes de que se creara el Fondo no duraron más de un año por diferentes problemas, entre esos el de financiación. En relación a la producción de piezas, el caso más evidente es el de Temístocles 44; muchos de ellos hicieron proyectos que sólo con la beca se pudieron haber hecho, primero porque no tenían el dinero suficiente para financiarlos por ellos mismos y segundo por las mismas características comerciales de sus obras que en principio no eran hechas para ser vendidas.¹⁵⁶ Respecto a los intercambios internacionales, el convenio del fideicomiso aseguraba un intercambio simbólico entre países con costos pagados, cosa que antes hubiera sido muy difícil financiar por un espacio de estas características.

Es claro acá que al introducir las becas del FONCA en la escena se cambió la manera no sólo de producir y de consumir obras sino que la concepción misma de trabajo artístico se vio alterada por la noción de “proyecto” implicada en la convocatoria. El Estado se convertía de manera directa en el primer financiador de algunos de los espacios alternativos y de los artistas jóvenes y, así mismo cambiaba las formas de producción de obras. Los artistas y diferentes agrupaciones que capitalizaron de la mejor manera esas nuevas formas

¹⁵⁴ Mónica Mayer, “Con dinero y sin dinero”, *Op Cit.*

¹⁵⁵ En sus primeros años de existencia el Fondo tuvo una serie de inconvenientes administrativos y burocráticos que no permitieron un correcto funcionamiento de los recursos. Para ver eso en detalle ir a Jaime Anaya, *Marco jurídico internacional sobre políticas culturales y su impacto en el artista mexicano*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Derecho), México D.F, UNAM, Facultad de Derecho, 2001.

¹⁵⁶ Eventualmente algunas de esas obras fueron albergadas en colecciones como el *Obelisco roto para mercado ambulantes* de Eduardo Abaroa en la de Patrick Charpenel; hay que considerar también una serie de obras significativas que se hicieron por algunas personas o grupos que no pertenecían a espacios alternativos. El ejemplo más claro de obras que no se podían vender en ese momento es de nuevo Lavatio Corporis del grupo SEMEFO que se exhibió el Museo Carrillo Gil inaugurada el 4 de mayo de 1994; la exhibición estaba constituida por una serie de caballos conservados en formol.

de financiación fueron los que alcanzaron a producir no sólo las obras más novedosas¹⁵⁷ sino también los que se insertaron en el campo artístico con más eficiencia.¹⁵⁸

Ser financiados por el FONCA obviamente creaba una dependencia relativa al Estado y es por eso que algunas personas afirman que su trabajo ya era institucional o al menos no se identifican con lo alternativo. Eso es verdad en cierto sentido porque los dineros eran indispensables para la creación y eso los volvía dependientes. No obstante, la administración de los apoyos dependía de cada uno de los artistas y de los grupos así que también había posibilidades de actuar de manera relativamente independiente.

3.4 La educación como falacia

Volvamos por un momento a la pregunta que hace Cuauhtémoc Medina respecto a la educación en el video referido más arriba. Reiteremos la cita para facilitar la lectura. Medina pregunta que

... si el proyecto de Temístocles 44 se deriva de las falencias educativas o del trabajo propio de cada uno.

La repuesta que da el grupo es que

¹⁵⁷ Cuauhtémoc Medina ha llamado a esa forma de operación *Oportunismo responsable*. Según Medina “A diferencia de los otros brotes creativos y malsanos que han venido ocurriendo a intervalos en este país en los últimos cuarenta años, la posibilidad de interlocución con la emergente escena global fue lo que aseguró que el germen no cediera a la penicilina de la cooptación y la obsequiosidad. En cierta forma, acabó por saltar, mediante sus contactos afuera, a una posición cercana al mainstream. Ese acceso fue el del oportunismo con responsabilidad: en lugar de resignarse a ser víctimas de la globalización, nos convertimos en agentes y críticos de ella, en un juego de abuso y malinterpretación mutua”. Cuauhtémoc Medina, *La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post mexicano* *Op cit.*

¹⁵⁸ Mi trabajo aquí no es hacer un juicio sobre si las becas cooptaron el trabajo disidente de los artistas como algunos lo han dicho como por ejemplo Cesar Espinosa al afirmar que “después de 1988 (...) se robustecieron los mecanismos de control para limitar lo más posible la libertad de expresión, y se recurrió al mecenazgo para cooptar a buena cantidad de artistas e intelectuales”; o si por el contrario lograron cambiar el sistema artístico del país como Eduardo Abaroa al afirmar: las becas estaban y nosotros las aprovechábamos”. Lo que sí es cierto es el FONCA sí cambió la forma de hacer arte en el país. Para ver eso en detalle ir a Cesar Espinosa, *La perra brava*, UNAM, México, 2002 y Eduardo Abaroa en entrevista personal realizada el 9 de junio del 2009.

... el proyecto comienza porque la discusión no se da en la escuela ni después y lo importante es que hay que potenciar esa discusión y darle importancia a los procesos creativos (...) los procesos de discusión siempre son formativos (...) Estos grupos si aparecen como una insatisfacción al sistema artístico. Y luego, saliéndose un poco del tema continúan: se pretende un contexto mas “neutro” que no sea un museo, ni una galería (...) se pretende exponer con unos criterios museográficos además (...) ninguno vive de su producción. Casi todos son maestros de la ENAP o dan clases particulares y en colegios.

Es claro que en ninguna de las dos escuelas de México D.F., la ENAP y La Esmeralda se enseñaba a discutir sobre las obras de una manera coherente, o al menos no de la forma como a muchos les hubiera gustado que las discusiones se llevaran a cabo y por supuesto, las personas que entraron a estudiar a estas dos universidades (si querían entrar a estudiar arte formalmente), no tenían otra posibilidad: es decir, se tenían que someter a una educación artística tradicional que muchas veces se limitaba a enseñar técnicas artísticas más que a discutir sobre las obras, o sobre los procesos de creación; las materias de teoría y de historia no se tomaban en serio. Sin embargo cuando llegó José Miguel González-Casanova a la coordinación de Artes Visuales de la ENAP¹⁵⁹ y por una serie de

¹⁵⁹ José Miguel González-Casanova recuerda: Años después ingresé a la preparatoria en el Centro Activo Freire, donde por cierto conocí a mis queridos y admirados compañeros Rubén Ortiz-Torres y Gabriel Orozco. Era maestro Mario Rangel y gracias a él tuve la oportunidad de conocer en persona a sus colegas de generación de lo Grupos y al accionista Marcos Kurtycz. Ya en la universidad, y de manera paralela a mi formación dentro de la tradición de la pintura como alumno de Gilberto Acevez Navarro, estudié grabado con Jesús Martínez, un destacado grabador del '68. A esos mismos talleres asistían Gabriel y Rubén, Diego Toledo, Yolanda Mora, Franco Aceves y muchos más. En esos cuatro años la ENAP tuvo artistas muy talentosos que en la década siguiente participaron notablemente en la escena de las artes plásticas. (...) A la par de estas experiencias y contaminaciones yo quería ser pintor, y continué con mi formación en esa disciplina, pero entendía la pintura como una serie de modelos de visualidad, como un lenguaje o una serie de códigos de diferentes épocas de la historia. No me refiero a estilos, sino más bien a los discursos. No importaban la mancha y el color en sí mismo, sino las ideas y las referencias a la historia de la pintura y a sus códigos. Eso precisamente evidenció que pintar es un medio de comunicación especializado como hablar latín. Esto implica que el público no-especialista no entienda los referentes. De ahí surgió mi crisis con la pintura. Después de una exposición de pinturas anamórficas en la galería Sloane Racotta, realicé mi primera instalación, *Preliminary*, en Temístocles 44, un trabajo que en tres meses me permitió hacer una reflexión que en la pintura me habría llevado dos años. Además, conseguí que el público realizara lecturas mucho más precisas sobre lo que estaba explorando. Así, pues, dejé la pintura después de un par de exposiciones bastante exitosas y de ganar el salón de pintura en 1988. En continuidad con el contexto ochentero de los Salones Nacionales y las becas del FONCA, en los años 90 cambié el modelo de artista al solicitarle proyectos a partir de una reflexión teórica, y no de piezas. (...) Inmediatamente después de que terminé mis estudios en 1988 empecé a dar clase de dibujo. El taller llegó a tener 80 estudiantes que trabajaban con gran energía las mañanas de los martes y jueves. Entre ellos estaban Pablo Vargas-Lugo, Galia Eibenschutz, Mauricio Cervantes, Eduardo Abaroa, Armando Eguiza, Rafael Ruiz, Vicente Razo, Fernando Aceves y Gabriel Kuri. También asistían oyentes como Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Diego Gutierrez, Dr. Lakra, Gonzalo Rocha, y Carlos Amoraes. Al observar esta lista de algunos participantes podrán imaginar el ambiente del taller: comprometido con el trabajo, agradable, por lo cual pasaban a saludar y a echar unas rayas cuates como

circunstancias un poco aleatorias¹⁶⁰ hubo, al menos por un momento y en algunos talleres, una especie de relevo que permitió que algunas personas se conocieran. Diego Toledo, Guillermo Santamarina, Melanie Smith, Abraham Cuzvillegas y el propio González-Casanova tuvieron la oportunidad de dar algunas clases en las que se intentaba promover la discusión y la creación hacia otras formas alternativas.

De este grupo de la ENAP¹⁶¹ es la base de Temístocles 44 y aunque la escuela no fungió como lugar en donde la educación artística fuera de la mejor calidad¹⁶² o que promoviera de alguna manera la discusión teórica, si funcionó, al menos, como aglutinador de gente que tenía intereses similares, tanto de profesores como de alumnos.¹⁶³

No está de más recordar que otro lugar no escolarizado que pretendía potenciar una discusión no sólo técnico-práctica sino teórica fue el Taller de los Viernes de Gabriel Orozco. Ese tipo de encuentros en que la discusión era mucho más activa en general fue más fructífero no sólo en términos de producción de obra sino también para unir (y obvio, también separar) a los potenciales grupos. Las discusiones extra-académicas (así se dieran en la universidad y por supuesto así no fueran siempre teóricas) eran fundamentales¹⁶⁴ para encontrar lugares comunes entre los diferentes interlocutores. Lo importante era la circulación de la información a través del aprendizaje.

Daniel Guzmán, Franco Aceves, Sofía Taboas, Ulises García Ponce y Rosario García Crespo. Con muchos de estos artistas luego formaríamos Temístocles. José Miguel González-Casanova, *El Al*. Conceptualismos en México: reuniones de relato y discusión en torno a lo “conceptual” en el pasado reciente del arte mexicano, Cuarta sesión, *CURARE*, (32-33): 136-137, 1-2 semestre de 2010. Y Boris Viskin: El grupo de Temístocles 44 y era muy diferente del de ZONA. Ellos pertenecía a un núcleo muy singular de la ENAP y nosotros pertenecíamos a la Esmeralda. Nosotros privilegiábamos la pintura y ellos otro tipo de prácticas, pero no nos sentíamos enemigos ni nada por el estilo. Ellos hacían su trabajo, nosotros el nuestro. Boris Viskin en entrevista personal el 13 de marzo de 2010.

¹⁶⁰ Un ejemplo de ese pequeño relevo temporal fue el reemplazo que realizó Guillermo Santamarina en el taller de Rosario García Crespo cuando esta se fue a España en 1991.

¹⁶¹ No todos los artistas tomaban clases allí. Algunos solo iban a ver que ocurría en los talleres como Abraham Cruzvillegas y Damián Ortega y por ejemplo.

¹⁶² La educación en la ENAP no es de la mejor calidad por vicios administrativos y educativos. El plan de estudios no se ha visto alterado de fondo desde 1973 cuando Manuel Felguerez lo modificó intentando incorporar elementos del arte contemporáneo de la época, los profesores no acuden con frecuencia a sus clases y la planta académica no le interesa el debate educativo respecto al arte.

¹⁶³ De algunas clases si se hicieron exposiciones. Tal vez la más memorable fue la de Melanie Smith, en 1995, en su taller en la calle Licenciado Verdad en frente del X^a Teresa en donde expusieron Minerva Cuevas y Galia Eibenschutz y se invitó a Osvaldo Sánchez y a Roberto Tejada para que hicieran una crítica del trabajo. En ese tipo de encuentros se comprueba una vez más los intercambios entre grupos cerrados.

3.5 Un debate por un lugar en el museo

En el año 1995 se presentó en el Museo de Arte Moderno una de las exposiciones que generaron más polémica en la comunidad artística: *Acné, o el nuevo contrato social ilustrado*.¹⁶⁵ Esa exposición, al igual que el encuentro ZONA-Témistocles-CURARE al que ya se hizo referencia, es un punto nodal para entender una serie de relaciones complejas entre la institución, la alternatividad, los artistas jóvenes, las relaciones D.F-Guadalajara, los críticos (y la forma de hacer crítica) y los nuevos curadores que en esta exposición ya tienen más visibilidad.¹⁶⁶

La exposición estaba integrada principalmente por obras de artistas que pertenecieron a Temístocles 44: Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, Sofía Taboas y Pablo Vargas Lugo y Marco Arce que no hacía parte del grupo. Las obras ya habían sido presentadas en otros lugares y ninguna fue hecha *ex profeso* para el museo. De hecho esta muestra ya había sido exhibida en el marco del FITAC IV y de FARCO en los Baños Venecia en Guadalajara unos meses atrás.

El debate sobre exposición quedó perfectamente detallado en una polémica que se desató en las páginas de CURARE por parte de Carlos Aranda y Pablo Vargas-Lugo. El crítico comienza haciendo una referencia al espacio donde son exhibidas las piezas.

Una buena parte de las piezas fueron concebidas para ese espacio (Temístocles 44) con lo cual muchas de las piezas han perdido sus cargas semánticas o de posible sorpresa porque ahora las vemos ya masticadas por el tiempo y el nuevo montaje en el museo.

¹⁶⁴ José Miguel González-Casanova recuerda: “Cuando a mis alumnos les pregunto ¿vieron la exposición tal o cual inauguración? Me dicen: no, estábamos cotorreando. Yo no me quejo porque uno iba a la Quiñonera a emborracharse, a abrir más el campo de opciones. Había un escenario. Digamos de apatía política, sobre todo en la clase media. La Quiñonera operaba como un lugar de encuentro en un momento en el que no había opciones para agruparse o generar identidad (...) el espacio de lo contemporáneo funciona para dar identidad a una tribu. Las inauguraciones son una especie de congreso de distintas tribus. José Miguel González-Casanova *Et. Al.* Conceptualismos en México: reuniones de relato y discusión en torno a ‘lo conceptual’ en el pasado reciente del arte mexicano, *Op Cit.*

¹⁶⁵ Anterior a esta exposición, en 1993, se realizó en ese mismo museo una exposición llamada *Lesa Natura* con unas características parecidas a *Acné...*: Curada por Patrick Charpenel y Carlos Ashida (aunque gestionada desde la Quiñonera), con catálogo crítico en edición bilingüe y presentando arte contemporáneo. Sin embargo me interesa el debate que quedó registrado al respecto de *Acné* por hacer evidentes una serie de puntos que considero fundamentales.

¹⁶⁶ El asunto del curador será tratado más adelante.

(...) Ahora el discurso museográfico del museo de arte moderno diluye al mínimo esa hostilidad y por el contrario domestica todas las obras y sus posibles discursos. (...) las piezas han sido apabulladas por los famosos cubos museográficos, las taxonomías los clasifican en un orden extraño pero meticuloso, y tanto la iluminación como el guión mencionado nos presentan un conjunto de pastiches y de parodias. Las posibles obras de arte están en otra parte. Probablemente se me conteste que ese es el propósito de la exposición y al respuesta es evidente: se pueden hacer parodias de otras obras ya conocidas pero no se pueden autoparodiar porque la obra no tiene tal capacidad de soporte (...) ¿Cuáles son las conclusiones de esta fallida exposición que carece de fichas didácticas para guiar al público no versado en estas muestras tan exquisitas? La estética popular al servicio de arte culto, la influencia de la historieta, la absorción culterana de la historia del arte occidental, el mundo infantil resuelto de manera infantiloides, los objetos cotidianos resemantizados son algunas de las constantes de este grupo. Lo que se puede apreciar es el proceso de la domesticación del discurso plástico y luego ofrecido como una mercancía o una acción más de la bolsa. El grupo de artistas alternativos más interesantes de la primera mitad de la década de los 90 por fin ha encontrado su proceso de legitimación a través de la galería que maneja Ashida y Charpenel en Guadalajara y en el Museo de Arte Moderno. En pocas palabras mucho ruido y poco Acné y éste puede ser curado con clearasil crítico.¹⁶⁷

A esa fuerte crítica Vargas-Lugo responde de manera categórica que la crítica de Aranda no es tal porque ni siquiera se toma el tiempo para ver y analizar las obras sino que más bien se está fijando en un problema secundario que es precisamente el proceso de institucionalización.

Más allá de la ignorancia de nuestros funcionarios la falta de espacio y bla-bla-bla (especialmente *aquí*) a la mano. Me refiero a algunos vicios que castran nuestras reflexiones ejercidos particularmente por nuestros críticos. Y es que nuestro pequeño submundo, los únicos que están más desprestigiados que los propios artistas son los críticos. La crítica sigue funcionando como un ejercicio burdísimo de legitimación antes que de pensamiento (...) Dudo, para empezar, que exista más de media docena de artistas jóvenes que hayan recibido tres párrafos seguidos de reflexión en torno a su trabajo; y no sería raro que estos hayan sido escritos por artistas también (...) podemos hablar de un ejemplo específico? Y aquí voy a aludir a una experiencia que me atañe personalmente. Me refiero claro a la multicitada exposición Acné, en el Museo de Arte Moderno. Multicitada es un decir, ya que si abundaron las discusiones en torno a si los artistas involucrados habíamos traicionado o no nuestros principios o si nos habíamos puesto al servicio de tal o cual interés, parece no haber dado más de una docena de cuartillas nada fértiles, pero si elocuentes (...) Lo que nos preocupa es el silencio de una minoría que sí tiene algo que decir pero no se anima a regresar la bolita. ¿Es que hemos producido piezas tan horrendamente escleróticas, abortos fétidos y mudos? ¿No merecen las obras un esfuerzo de interpretación que vaya más allá de un recetario de consignas posmodernas? ¿No es posible revertir esta supuesta atención al contexto, mezquino relato de verdades a medias y relaciones del poder chiquito? ¿Por qué tengo la impresión de que para muchos críticos, artistas y amateurs de lo que se trata no es de

¹⁶⁷ Carlos Aranda. Acné o la parodia de sí mismos, *CURARE* (7/8):14-16, Septiembre-Enero, 1995-1996.

pensar sino de emitir un juicio moral?¹⁶⁸

La respuesta de Aranda no contesta ninguna de las inquietudes de Vargas-Lugo y apunta

Pablo Vargas-Lugo hace un osito al escribir un texto para ¿defenderse? ¿promoverse? en relación a los artículos en relación a la exposición Acné y de un borrón descalifica a todos los críticos, favorables a él o no. ¿Amnesia o estupidez? (...) De tener una percepción errónea, la mayoría de los textos de la exposición fueron favorables y hasta adulatorios. Todos los artistas que conformaron el grupo de Temístocles han utilizado los textos de sus críticos menos críticos que ellos para solicitar becas nacionales e internacionales, y les han servido para promoverse adecuadamente.¹⁶⁹

Y a eso Vargas-Lugo contesta

No creo que la labor de los críticos sea adular o vilipendiar sino interpretar, - después podrán adular o vilipendiar a quien quieran- aunque respecto a lo que tu escribes yo estaría ardidado porque mi obra no ha recibido las fanfarrias que merece. Me parece bastante claro que lo que yo pido es un mínimo esfuerzo de interpretación, cosa bien distinta de la adulación a mi entender. (...) dices que el famoso Japón se llama Japón pero se llama *Finale* y el hombre de nieve puede parecer de caucho pero es de poliuretano. ¿Necesito decir más? ¿Es mucho pedir que te esfuerces y leas bien las cédulas que te informan sobre lo que tienes en frente? (...) yo en lo personal creo que cada quién debe poder exponer donde le venga en gana, que no está nada mal tener un catálogo, y que mi obra toda siempre ha estado a la venta –a menos que tu me quieras mantener. ¿Entonces cuál es el maldito problema? Todo esto me suena al más ramplón de los socialismos, a aquel cuya consigna es: “todo lo que se mueve está vendido”. No de balde parece poner más atención a las becas que recibe la gente.¹⁷⁰

Esa exposición, como se puede ver, desató una serie de debates que ponían en evidencia un momento clave para el arte mexicano de los 90: la inserción oficial de la alternatividad en uno de los museos más importantes de la ciudad. Por supuesto ya se habían dado exposiciones en el Museo Carrillo Gil y el X'Teresa ya existía pero esos eran los lugares alternativos del Estado.¹⁷¹

En este caso, se rompía cualquier lógica de la administración de los lugares de exhibición

¹⁶⁸ Pablo Vargas-Lugo. Extra, extra!, crisis de aburrimiento en nuestro pequeño submundo, CURARE (9):7-9, Otoño de 1996.

¹⁶⁹ Carlos Aranda, De osos, ositos y osotes o cómo convertir un vaso de agua en una alberca olímpica, CURARE (10):62, Primavera de 1997.

¹⁷⁰ Pablo Vargas Lugo, Respuesta a Carlos Aranda, CURARE (10): 65, Primavera de 1997.

¹⁷¹ Este punto será aclarado en el próximo capítulo.

del Estado, es decir, el problema del contexto al que hace alusión Aranda en la primera parte de la crítica es fundamental: se está apelando al problema de la legitimidad, de la posibilidad de la diferencia y de los problemas que trae cambiar una pieza de contexto. Aranda no repara precisamente en todo lo que está en juego en esa exposición¹⁷² sino que más bien hace la siguiente afirmación: la alternatividad en el MAM deja de serlo precisamente por estar en ese lugar. Es obvio que está apelando a la acepción de la alternatividad que se refiere al “lugar” y pone en claro la “domesticación de las obras”. Pero más allá de eso no puede decir qué pasa cuando esas obras son “domesticadas”, entiéndase, institucionalizadas. El punto de Aranda es que las obras ya no significan lo mismo en un lugar que en otro y que al entrar a un museo como el de Arte Moderno las modifica; sin embargo las condena. Es como si este tipo de obras ya no pudieran tener la posibilidad de ser leídas una vez entran al museo: han dejado de ser *interesantes*.

Ahora bien, la respuesta de Vargas-Lugo es sorprendente: en lugar de rebatir el argumento de Aranda hace una crítica a la crítica de arte apuntando que en lugar de hacer su trabajo el cual debería consistir en intentar una lectura de las obras desde “lo que son”, las critica desde su exterioridad, desde el contexto.

La repuesta de Aranda es aun más esquizofrénica: de nuevo parece no ver el argumento de Vargas-Lugo sino que a él le parece que el artista se enojó con los críticos por no adular su obra y remata con la insinuación de que le debe a los críticos precisamente el lugar donde se encuentra y las becas que posiblemente ha ganado. La siguiente respuesta de Pablo Vargas-Lugo vuelve de nuevo sobre las obras y hace énfasis en que acá lo que importa no es si “alternatividad o no” sino más bien que se haga una justa valoración de las obras ahí expuestas.

En este diálogo -que parece más bien una conversación en donde cada quién ve lo que quiere ver- es claro que ambos tienen la razón pero ninguno puede ver exactamente el punto del otro: Aranda acierta al decir que el problema del contexto es importante para entender las obras. Por su parte Vargas-Lugo también tiene razón en decir que la misma

¹⁷² Por ejemplo, la entrada de ese tipo de obras (más conceptuales) a MAM, la relación de los curadores con la institución, los capitales privados involucrados, etc.

materialidad (y las característica como nombre, técnica de realización etc.) de las obras brinda la guía de una lectura posible.

Yo leería este suceso de la siguiente manera haciendo una combinación de las versiones: el *sito* está modificando las posibilidades de lectura que tiene una materialidad de una obra específica y viceversa, el sitio se ve afectado por esa materialidad. En términos institucionales se podría decir que hay una reciprocidad en la que lo alternativo por estar ahí se vuelve institucional pero “no solo eso”, es decir, habría que hacer una lectura de las obras en ese contexto para ver cómo la institución las está modificando y al mismo tiempo habría que ver qué efecto está teniendo ese tipo de obra ahí (cosa que por lo demás no se hizo). Históricamente se estaban dando pasos para que ese tipo de obras se puedan exhibir en ese contexto, cuestión que se va a concretar periódicamente ahí en el MAM¹⁷³ y luego en otros museos de la ciudad como el Tamayo. Ninguno de los participantes del debate tiene la razón (o los dos la tienen) porque la discusión no está en los mismos términos: Vargas-Lugo está pidiendo que las obras no se traten como excepcionales (es decir “alternativas”) sino que se traten como cualquier otra obra. Está pidiendo también que se le reconozca a las obras su estatuto de *artístico* en cualquier lugar que se presente (alternativo o no) porque las obras ya una vez hechas y exhibidas, habían adquirido precisamente ese estatus. Así como ellos querían dejar de ser “artistas jóvenes” para ser solamente artistas, se pide que las obras no sean “alternativas” sino meramente obras. Este giro es muy importante. La circulación de la obra se ha abierto a cualquier espacio, es decir, a cualquier discurso y lo que se diga sobre ellas va a exigir a su vez una retroalimentación por parte del campo. La solicitud de Vargas-Lugo es que se diga lo que se quiera sobre las obras, pero que se diga “algo” sobre ellas. Así, la liberación del discurso implica un reconocimiento de esas obras como “importantes” (hay algo que decir al respecto de eso).

La declaración de Aranda, en sus términos, también es primordial; entrar al museo (a ese museo, el MAM) resignifica las obras, anota que las obras no son autónomas porque dependen de un circuito complejo que hasta ahora va a ser completado con la entrada de

¹⁷³ En el Museo de Arte Moderno se realizan exhibiciones que se pueden considerar atípicas dentro de la programación general de esa institución. Luego de las ya mencionadas *Lesá Natura* del 93, *Acné...* del 95 se realiza una exposición de *8 mujeres en el arte hoy*, en 1998, que incluye trabajos de Minerva Cuevas y Melanie Smith, y otra de Francis Alÿs en 1997 con sus ya conocidas caminatas, entre otras.

esas obras al recinto museal: la validación ya no sólo de las becas, ni de los críticos sino también de los curadores, de las galerías y, obviamente del Estado a través de ese museo.

El caso en concreto es que esta exposición demuestra el primer paso de la modificación del sistema artístico oficial mexicano, no sólo de lo que se debe mostrar sino cómo se articulan los diferentes entes en el campo artístico. ¿Hacia dónde ocurre esa modificación tanto de las obras y del museo? ¿Qué significa que esas obras estén ahí? Que el Museo de Arte Moderno exhiba de manera excepcional esas obras en sus salas muestra, en primer lugar, una falta de programa por parte de la dirección que en este caso era de Teresa del Conde.¹⁷⁴ En segundo lugar se puede decir que las obras están ahí por un juego de poder que ya se había referido en el capítulo 2: Charpenel y Ashida, quienes curan esa exposición están intentando integrar a esos artistas a su galería Arena México en Guadalajara. Esta misma exposición, como ya dije, se mostró en los Baños Venecia de esa ciudad (un espacio alternativo). La exposición, que ya venía estructurada desde Guadalajara completamente financiada se ofreció al museo que no se opuso a incluirla en su programación. Charpenel se convertiría posteriormente en comprador de las obras del grupo como coleccionista. El catálogo, en edición bilingüe, con textos de Cuauhtémoc Medina, Teresa del Conde, y Braudelio Lara es uno de los pocos libros que se editaron en la época por parte de un museo que cuentan con un análisis crítico de las obras y de la misma situación del arte contemporáneo mexicano. Todas estas cuestiones serán abordadas en profundidad cuando se hable en particular de la crítica del arte, del fenómeno naciente de la curaduría y, como lo mostré al respecto del coleccionismo de arte contemporáneo en el país. Por ahora vale la pena anotar que la institucionalidad está operando en varios sentidos, no sólo en la del

¹⁷⁴ Teresa del Conde recuerda al respecto: Lessa Natura fue una exposición curada desde afuera y que fue interesante; venía financiada, tenía una buena curaduría y era de arte contemporáneo. Lo mismo fue con Acné. Yo conocía a Patrick y a Carlos desde antes. Y ellos se acercaron con el proyecto y se hizo sin ningún tipo de condición. En Lessa Natura y en Acné no fue nada más que aceptar. Para todas las demás exposiciones, la condición era que no podíamos ni contratar curadores ni contratar autores. Todo lo hacíamos ahí dentro. Nosotros poníamos trabajo y el ingeniero Autrey ponía el financiamiento de la impresión de los catálogos. Esa era una de las condiciones. El Museo de Arte Moderno no es el espacio, como el Carrillo Gil lo es, para el arte que llamamos contemporáneo. Ese lo tiene el Tamayo y lo tiene el Carrillo y ahora por supuesto el MUAC. Lo que yo promoví en materia de post-ruptura eran pintores, dibujantes, grabadores y escultores pero dentro de las disciplinas ortodoxas. Eso, a parte de que exposiciones internacionales hubo que no tuvieron ese problema. Hasta Yoko Ono llegó a exhibir en el MAM. Teresa del Conde en entrevista personal realizada el 13 Mayo de 2009.

museo, como parece que afirma Aranda, sino también en el económico y por supuesto en el simbólico.

3.6 Funerales: El final de la alternatividad o la imposibilidad de ser diferentes

En el 2002 un evento fue convocado en la sede de La Panadería para el cierre del local. Teresa Margolles iba a ser la encargada de realizar una obra de clausura cubriendo el piso con una mezcla de cemento preparado con agua en donde se han lavado los cadáveres del SEMEFO. La exposición titulada *Fin* era una alegoría no sólo del fin del lugar sino que alegorizaba también el final del concepto de alternatividad para dar paso a otro: el de arte contemporáneo. Después del 2002 ya no podía existir ningún espacio alternativo porque esa producción estética ya comenzaba a ser parte de la promoción de lo que se debía mostrar afuera y adentro del país. Obviamente no sólo tenía que ver con la institucionalización de las prácticas sino también de los discursos y de las actitudes.

Desde el 95, ya se sabía (de manera consciente o no) que había que seguir una serie de requisitos para entrar al campo: ser joven, tener un local, pedir una beca y realizar fiestas para aglutinar gente, vender cerveza... Es obvio que todo eso no garantizaba un éxito a largo plazo porque el sistema de legitimación (que un principio fue de autolegitimación) tiene que ver con cómo se puede acceder a la visibilidad (a la institucionalidad) de manera más o menos coherente y a largo plazo (eso es la definición de “éxito” relativo). La Panadería fundada por Miguel Calderón y por Yoshua Okón funcionaba a partir de experiencias pasadas añadiéndole el elemento irreverente (irreverentemente consciente) a todos sus actos. Entre las experiencias pasadas estaba que, como muchos de sus colegas, ya conocían los espacios dirigidos por artistas sobre todo de Canadá y Estados Unidos¹⁷⁵ e incorporaron el elemento local al llamar a algunos de sus colegas del ya desaparecido espacio de Temístocles 44 y a otros estudiantes de la ENAP como María Escurra y Marisa Cornejo.

¹⁷⁵ Tanto Yoshua Okon y Miguel Calderón estudiaron en los Estados Unidos. Calderón se tituló en 1994 del BFA, San Francisco Art Institute, California, y Okon en 1994 BFA, Concordia University, Montreal, Canadá y luego en 2002 en MFA, UCLA, Los Angeles, USA.

La popularidad de La Panadería tenía que ver con varias cosas: además de la fiesta y de las tocadás de música, se podían ver proyecciones en video y cine internacionales a las que no se podía tener acceso en otros lugares. Además era un lugar muy abierto al cual podía entrar cualquier persona y era muy accesible por la zona de la ciudad a la que estaba ubicado: la Colonia Condesa.

Eduardo Maldonado recuerda

Yo no me acuerdo muy bien de las obras que se exhibían allí. Creo que eso era lo de menos. Cuando había una inauguración la gente convocaba diciendo que iba a haber una fiesta en un lugar y que allí se podían encontrar chicas guapas. Nosotros íbamos, comprábamos nuestras cervezas y veíamos si podíamos *ligar*. Entrar al local era muy difícil porque era muy pequeño y había mucha gente adentro. Tal vez por eso nunca le dimos importancia a lo que había exhibido.¹⁷⁶

Después de muchos años de existencia, de peleas internas y de varios directores¹⁷⁷ el local cerró sus puertas habiendo ya institucionalizado la “alternatividad” intentando ser cada vez más profesionales. Eso no se debe solamente a la inercia del espacio sino que ya otros lugares del Estado y de la iniciativa privada (como el PAC) estaban llenando las necesidades que ellos en un momento coparon. El ejemplo más claro es el Museo Carrillo Gil en donde se realizaron las exposiciones individuales de algunos de los artistas que habían participado en diferentes espacios como Eduardo Abaroa y Pablo Vargas-Lugo entre otros y se hacían foros, se proyectaban películas y se invitaban curadores internacionales a platicar sobre su trabajo. No solamente eso: la cafetería el Museo se volvió un lugar de socialización importante y las inauguraciones lograban convocar a toda la comunidad interesada en el arte contemporáneo.

La Panadería sin duda fue el espacio más duradero por su forma de administración que si tenía jerarquías y se manejaba a la larga como cualquier institución: Okón y Calderón eran los dueños del local, era su proyecto y ellos decidían en últimas lo que se hacía y lo que no. Es más, al comenzar el proyecto los participantes hicieron un reglamento para no caer en los errores administrativos de los lugares que los precedieron. Era toda una institución de la

¹⁷⁶ Eduardo Maldonado en entrevista personal el 4 de Junio de 2010

¹⁷⁷ Luego de que Okón y Calderón dejaran la dirección del lugar, Artemio y Michel Faguet entre otros.

diferencia. No obstante es preciso decir que, como todos los otros espacios lo importante no era ser diferentes (una diferencia por la diferencia) sino poder hacer y exhibir lo que a ellos les interesaba. Y lo que a ellos les interesaba iba a ser expuesto en Nueva York en el 2002 en el P.S.1 del MOMA.

Incluso antes del 2002 los nuevos lugares administrados por artistas que se abrían como Programa y Acceso A ya tenían que ver abiertamente con aspectos comerciales, lo que indica que ya había un mercado para lo que se mostraba allí. El cambio ya se había hecho efectivo.

Es claro que La Panadería (y en general hacia donde tendieron todos los espacios después de Temístocles 44) no era, pues, “la alternatividad”. Con La Panadería se inaugura algo que no se había visto completamente conceptualizado en los espacios que existieron previamente: este lugar ya no era “alternativo” sino “independiente” y así lo concibieron Okón y Calderón, aunque muchas personas siguieran denominándolo “espacio alternativo”, que era el término que ya había sido instituido para este tipo de espacios.¹⁷⁸ Con la introducción de este nuevo concepto, los artistas se desprenden precisamente del sentido “negativo” que tiene el término de “alternatividad” y reconocen plenamente que ellos dependen de capitales públicos y privados (becas del FONCA y el local del padre de Okón) pero que tiene facultades autoadministrativas.

Okón recuerda

En el caso de la Panadería, el espacio independiente no se definió como una estructura autosuficiente encaminada a permanecer al margen o reemplazar a las instituciones existentes. Más bien, el espacio independiente se entendió como un participante con la función de completar y revitalizar a las instituciones existentes, basándose en la idea de que para provocar la creación de una escena cultural compleja es necesaria la colaboración de distintas organizaciones con características variadas. En consecuencia La Panadería se propuso, por una parte, generar presión sobre las instituciones culturales oficiales (y de manera indirecta también sobre el mercado del arte) con el objetivo de provocar su renovación, y por otra, se propuso también contribuir a cubrir

¹⁷⁸ Gonzalo Vélez se sigue refiriendo a la Panadería como “alternativa” en su columna “Artes Visuales 1996: Recuento general / II”, *unomásuno*, 4 de Enero de 1997, p 13 y Mónica Mayer también al decir que “La Panadería es uno de esos espacios alternativos que mejor se maneja en el sistema de becas” en “Arte y nota roja: el secuestro de Yoshua Okón”, *El Universal*, 10 de Arbil de 1999, p 2.

la función (sumamente escasa en el D.F) de proveer un espacio con las condiciones propicias para generar una dinámica de diálogo.¹⁷⁹

Lo que está sucediendo en el 2002 -pero ya desde la inauguración de La Panadería- es decir, la desaparición paulatina del concepto de “alternatividad”, es completamente consecuente con lo que muchos artistas y críticos ya habían planteado a comienzos de los años noventas: ellos realmente no eran alternativos en el sentido de “mantenerse al margen de la institución” sino que más bien intentaron modificar esas lógicas institucionales para su beneficio. Exhibir en museos, vender obras, ganar becas: todo eso era a lo que estaban apuntando los llamados “artistas alternativos”. El reclamo que hace Pilar Villela en su tesis de licenciatura al respecto de que estos artistas no eran verdaderamente alternativos tiene todo el sentido, pero no despectivamente como ella lo quiere hacer ver. De hecho, y como se está planteando ellos no eran “realmente alternativos”. Lo que les interesaba más bien era cambiar un modo de hacer y de distribuir obras, y dado que el circuito que existía previamente no estaba dispuesto a mostrar lo que ellos hacían ni lo que les interesaba, les toco presionar desde eso que yo he llamado un “lugar otro” para poder llenar ese espacio que la institución no estaba cubriendo. El “lugar otro” era un espacio (literalmente un espacio) que tenía como referencia a la institución artística nacional pero no para “tomarla”, -ni siquiera para transfórmala- sino más bien para incrustarse en los vacíos que se estaban dejando.

Hay que hacer, para finalizar, una aclaración que tiene que ver con el manejo de los conceptos: que muchos de estos artistas no se consideraran alternativos no significa que no lo fueran. Esa afirmación que aparentemente es una contradicción no lo es realmente y tiene que ver justo con lo que he venido exponiendo hasta el momento: no basta autodenominarse para *ser*. Hay que ser también “nominado” como tal. Y es hasta finales de los noventas (más o menos para el año 2000) cuando el uso de la palabra “alternativo” deja de operar. Así muchos de estos artistas no se autodenominaron alternativos (Abaroa incluido) sí lo eran para algunas personas que los seguían nombrando como tales. Por eso se puede afirmar que La Panadería era un espacio alternativo y a la vez independiente. Es en esa disyuntiva cuando puedo decir que la “alternatividad” deja de operar como concepto,

¹⁷⁹ Yoshua Okón, *Et Al. La Panadería*, México, Turner, 2005, p 9.

y justo cuando esos artistas entran al circuito de exhibición, y al mismo tiempo, cuando el circuito de exhibición ha cambiado: de directores de museo y sobre todo, al introducir a la figura del curador. Y por supuesto, cuando los críticos (que hacen parte de esa generación -Cuauhtémoc Medina-, o son los mismo artistas como -Eduardo Abaroa) se toman las columnas de opinión.

Capítulo 4

De curadores, críticos y directores

El 30 de mayo del año 2000, en el programa de charlas *Venga a tomar café con...* del Museo de Arte Moderno¹⁸⁰, el curador Guillermo Santamarina, que en ese momento era el director del espacio X'Teresa: arte actual, motivado por una pregunta del público, declaraba

Los artistas nuevos tienen pocas opciones para mostrar (sus obras) porque las instituciones están saturadas y no se les ocurren otras posibilidades. Lo que estamos haciendo allá (en un espacio alternativo) no se puede hacer acá (museo) y por eso es que yo le cambié el nombre al X'Teresa de *Arte Alternativo* a *Arte Actual*: porque ese lugar es institucional y yo no le voy a hacer el juego ni al INBA ni al CONACULTA. No vamos a regalarle a la institución la alternatividad porque la alternatividad sigue "allá". No es el papel de una institución ser alternativa porque los lenguajes alternativos no existen. Lo que es alternativo es el espacio que se encuentra por fuera de la institución. Por eso yo siempre les pregunto a los artistas, ¿por qué a fuerzas tienen que venir a pedirle a la institución que los legitime? No es necesario.

Esa posición de Santamarina es fundamental para pensar en las posibilidades de existencia de la alternatividad en relación a la institución. El curador identifica a la alternatividad no con una práctica (con una forma de hacer obra) sino con un lugar de exhibición y de administración, es decir, cualquier cosa que esté por fuera de los lugares institucionales del Estado (INBA, CONACULTA) y aunque se exhiban las mismas cosas en dos lugares diferentes, institucional y alternativo, la alternatividad siempre va a estar "allá afuera" en ese lugar-otro. Negarle la posibilidad de la alternatividad al Estado (el cambio de nombre de "alternativo" a "actual") es pretender negar la posibilidad de enunciación que potencialmente tiene el poder en relación a una práctica específica, o sea, que su existencia está mediada y ya no sería "independiente". Sin embargo, la posición de Santamarina es completamente utópica en relación a los vínculos entre una posible alternatividad y su lugar de exhibición: decir que la institución es solamente un *lugar* es negar la dinámica del campo, como si los sujetos en sí mismos no representaran ya un carácter institucional. Lo que me interesa mostrar acá es que definitivamente los artistas sí necesitan que la institución los legitime aunque la pregunta que queda abierta es ¿qué tipo de institución?

¹⁸⁰ Para consultar este video, dirigirse a la videoteca del MAM, video bajo el título de Venga a Tomar Café con Guillermo Santamarina, 30 de Mayo, 2000.

Se entiende perfectamente que Santamarina esté en contra del INBA y del CONACULTA, porque él, desde su papel de curador independiente a finales de los ochentas y durante los noventas, nunca tuvo un apoyo de esas instituciones para realizar una exposición y siempre pensó que el Estado cooptaba las prácticas artísticas independientes en esa tradición priista de incorporar cualquier cosa a un sistema de legitimidad del poder. Además, su relación con algunos de los participantes de los espacios alternativos (como con Temístocles 44) le hacía pensar que, claramente, uno tiene la posibilidad de hacer obras sin vincularse a una institución estatal. Pero, ¿hacer obras es suficiente para tener legitimidad? La respuesta a esa vieja pregunta es una vieja respuesta: no. De hecho, y como ya vimos antes, los llamados artistas alternativos le apuntaban desde el principio a su institucionalización (y de paso los curadores, como se verá en el siguiente apartado) con becas estatales y apoyos privados (en forma de “casa” pero también con promoción y venta a colecciones etcétera), pero de otra manera y con otro tipo de administración, más controlada por el mismo campo artístico y menos por el político y económico (aunque definitivamente esas relaciones siempre son muy complejas como vimos en el segundo capítulo).

4.1 El museo como institución-El museo como alternativo: El MAM, el MACG y el X'Teresa

En 1992 se inauguró un nuevo espacio en la Ciudad de México: X'Teresa: Arte alternativo. Ese lugar, que no alberga colección, nació a partir de una idea de Eloy Tarcisio inspirada en su experiencia personal al conocer espacios similares dirigidos por artistas en Estados Unidos y en Europa.¹⁸¹ Tarcisio le propuso el proyecto a Rafael Tovar y de Teresa con el fin de crear un espacio dirigido exclusivamente por artistas pero con fondos públicos, para poder exponer allí las llamadas artes alternativas, es decir, performance, instalación y arte-objeto. El Estado le adjudicaba por primera vez un espacio exclusivo a un tipo de arte que estaba por fuera de sus lineamientos de exhibición tradicionales permitiendo así la institucionalización (plena) de esas prácticas, así fuera en un lugar difícil¹⁸² y con pocos recursos.

¹⁸¹ Eloy Tarcisio en entrevista personal el 17 de Enero de 2011.

¹⁸² El exconvento de Santa Teresa es un lugar muy complicado para exhibir debido a su carga histórica. Además, como edificio considerado patrimonio no puede ser intervenido violentamente y las paredes hay que mantenerlas casi intactas. A esa situación se suma la inclinación de las paredes y las depresiones del piso.

Ahora bien, ¿qué significa la aparición de un espacio de estas características cuando lo alternativo aparentemente es antagónico a lo institucional? ¿Qué se podía esperar de un lugar dirigido por artistas y para artistas? ¿eso iba subsanar la falta de espacios para las artes no objetuales (como las llama Mónica Mayer) e iba a garantizar un espacio más incluyente? ¿o el debate por la dirección y de lo que se iba a mostrar y cómo, aún iba a quedar abierto?

La creación X'Teresa no ha de ser entendida como un evento atípico dentro de una lógica institucional sino que se presenta como un punto de inflexión entre la institucionalidad y la alternatividad en el que las prácticas “no-objetuales” o alternativas presionaban cada vez más a las instituciones para ser incluidas allí, todo eso mediado por los directores de museos y no por un plan general institucional; eso significa que los museos en México y los subsecuentes espacios que aparecieron (al menos los que han intentado mostrar arte hecho después de los años 30), desde 1988 y hasta el 2005 han dependido de las ideas de sus directores y de los mecanismos que estos han tenido para poder crear dinámicas diferentes dentro de esas instituciones. No existen ni planes globales de exhibición, ni mucho menos de financiamiento, de colección o políticas de difusión definidas. En esos 17 años, desde 1988 hasta el 2005, sólo existieron directores y equipos curatoriales con ideas.¹⁸³

Esa situación se puede ver perfectamente en dos museos que están funcionando de manera espejeada por una historia compartida: el Museo de Arte Moderno y el Museo Carrillo Gil. Jorge Reynoso Pholenz escribe que previo a 1987

(Cuando la posibilidad de cada museo de desarrollar una política de proyectos propia era más limitada, considerándose a éstos como partes de un sistema afín a políticas centralizadas) el Carrillo Gil actuaba, en lo que respecta a exposiciones temporales, como una suerte de comodín, admitiendo tanto lo que no podía alojar el Museo de Arte Moderno –por espacio, tiempo o perfil generacional- como lo que era ya suficientemente meritorio, o con suficiente fortuna crítica, para exhibirse en un espacio denominado como museo. Esta dependencia, o interdependencia con lo admitido en el MAM fue una

¹⁸³ Es interesante constatar que los directores de al menos tres museos concuerdan con que no existía un plan institucional ni administrativo, ni local ni nacional, en el que basarse para desarrollar proyectos. Teresa del Conde en el MAM, Silvia Pandolfi y luego Osvaldo Sánchez en el Carrillo Gil, y Tarcisio y Santamarina en el X'Teresa concuerdan en que sus panes administrativos dependían de ellos mismos. Adicionalmente, cuando pregunté en los archivos de cada una de esas instituciones, por los planes institucionales de cada administración, me dijeron que esa documentación no se encontraba o no estaba disponible.

circunstancia importante en la definición del perfil de MACG hasta mediados de los años noventa. En el imaginario de las autoridades y gremio cultural, más que en la realidad concreta, el MAM legitimaba y el MACG exploraba o ensayaba. Por otro lado, cuando todavía no asomaban en el escenario otros espacios del INBA dedicados al arte contemporáneo, al arte emergente y al arte que recurre a nuevas tecnologías, El MACG compartió con el MUCA, la galería Aristos, y el Museo del Chopo (todos ellos de la UNAM) el carácter de plataforma de enlace entre la institución cultural y las manifestaciones artísticas “alternativas”, entendidas como las actividades artísticas presentadas en espacios no museográficos, aunque estas recibieran algún tipo de patrocinio institucional. La manifestación alternativa más tendiente a “institucionalizarse” de los años setenta a los noventa, fue aquella procedente de la juventud.¹⁸⁴

Sin embargo fue Silvia Pandolfi, directora del museo de 1984 a 1997, la que decidió sistemáticamente que lo que se iba a mostrar en el MACG tenía que ver con el arte contemporáneo porque ese era el espíritu de la colección de Carrillo Gil.¹⁸⁵ Lo primero que hizo al llegar fue acondicionar el lugar (que la “casa” dejara de serlo para convertirse en museo) y luego creó un equipo con intereses múltiples, todos jóvenes, que permitieron activar la discusión en diferentes direcciones. De hecho, fue el Carrillo Gil el primer Museo con un equipo de curadores que despeñaban papeles críticos frente a lo que se exhibía. El MACG fue así el primer museo de arte contemporáneo en el país.

Por otro lado, y bajo la dirección de Teresa del Conde -desde 1990 hasta el 2000- el MAM, después de casi 10 años de inestabilidad¹⁸⁶, logró encontrar una constancia administrativa. El procedimiento administrativo de Del Conde se asemejó al de Pandolfi: primero adecuó el edificio, formó un equipo de asistentes, negoció con el sindicato, creó una especie de sociedad de amigos del museo que ayudaba con fondos para la edición de catálogos, y tal vez lo más importante, generó un criterio de exhibición para el museo favoreciendo a la generación que ella misma llamó neo-mexicanismo.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Jorge Reynoso, *Et Al. 30 años del Museo de Arte Carrillo Gil: origen y vocación*, México, CONACULTA, 2004, p 64.

¹⁸⁵ Silvia Pandolfi en entrevista personal el 7 de abril de 2010.

¹⁸⁶ Durante los años 80 hubo una sucesión de directores en el museo que no permitió el afianzamiento de ningún programa: José de Santiago (1981-82); Helen Escobedo (1982-1984); Oscar Urrutia (1984-87) Jorge Alberto Manrique (1987-88); Jorge Bribiesca (encargado en 1988); Luis Ortiz Macedo (1989).

¹⁸⁷ Teresa del Conde recuerda: Empecé a favorecer a cierta generación. Eso es consabido. Es la generación que viene después de La Ruptura. La de los entonces jóvenes de los 80. Son los Castro Leñero, Irma Palacios, Mayagoita, Sebastian. En fin. Y la primera exposición importante fue *La pintura abstracta hoy* que trajo muchísima gente. Se reanuda el contacto con el MOMA y tuve como subdirector a Agustín Arteaga que fue director de Bellas Artes y luego director de la Fundación Constantini en Argentina. En entrevista personal realizada el 13 Mayo de 2009.

Ahora bien, los dos criterios particulares no sólo prevalecieron sobre cualquier criterio institucional delineado previamente sino que fueron en sí mismos los criterios institucionales. Nadie les dijo nunca que mostrar y que no, aunque en varios casos hubo revisiones y por supuesto algunas imposiciones por parte del INBA.¹⁸⁸ El gobierno se desentendió de lo que se mostraba en esos museos y las dinámicas que se generaron tuvieron que ver con esas iniciativas personales. Precisamente por eso, y tal vez por la necesidad de exhibir en todas sus salas, se abrió la puerta del MAM a dos exhibiciones que no tenían nada que ver con el perfil delineado por Del Conde: *Lesá Natura* y *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, dos muestras que entraron al museo ya listas, curadas, financiadas y con un catálogo bilingüe, las dos con obras que podían ser consideradas alternativas por su factura. Es decir que la alternatividad estaba mediada no tanto por el lugar (o, digamos, por su condición institucional) sino por el criterio, un poco caprichoso, del director en turno. Esa forma de operar, si bien tiene unas ventajas evidentes, también tiene algunas desventajas: si un director muy bueno está al frente del museo, pero eventualmente debe salir de allí (por cualquiera que sea el motivo), ¿qué pasa después?

Justamente, y para 1997, con el cambio de directores de museo que se efectuó en el INBA, el MACG y el X'Teresa salieron fortalecidos porque lograron incorporar ciertos artistas y activar programas que antes no se habían visto en ningún otro museo del país, cambiando así las dinámicas institucionales y provocando que el museo tuviera otras funciones, más allá que la exhibición. Osvaldo Sánchez en la dirección del MACG logró generar una pequeña “escuela de curadores” con los que trabajó hasta el año 2000, realizó charlas con curadores internacionales, terminó de incorporar a los artistas que estaban trabajando en algunos de los espacios alternativos, (sobre todo del grupo de Temístocles 44) y convirtió al museo y su cafetería en un lugar de encuentro de gente interesada en el arte contemporáneo, además de ser el primer museo del Estado en mostrar dos de las primeras colecciones de arte contemporáneo del país: La Júmex y La Coppel. Por su parte, después de los ya conocidos problemas administrativos que tuvo el X'Teresa en sus inicios, Guillermo Santamarina asume la dirección de lugar afianzando el intercambio internacional,

¹⁸⁸ Las exposiciones de Jóvenes Creadores del FONCA fueron montadas en el Carrillo Gil por disposición del CONACULTA del INBA. Así mismo, la exposición *Lavatio Corporis* del grupo SEMEFO de 1994 tuvo una visita por parte de las autoridades del INBA. Silvia Pandolfi, en entrevista personal 7 de Abril de 2010.

realizando muchas más mesas de discusión y creando el Festival de Arte Sonoro. Por otro lado, el Museo de Arte Moderno, aun con Teresa del Conde en la dirección, no logró cambiar de rumbo, no actualizó sus políticas y quedó rezagado provocando que el museo entrara en una especie de letargo.

Uno puede ver entonces que lo que eventualmente se llamó arte alternativo (que luego se llamaría arte contemporáneo) sí tenía un lugar pero que ese lugar nunca es suficiente (en todos los sentidos de esa palabra) para todos los participantes del campo. Además, si uno compara esas instituciones uno puede pensar que si no hay un lineamiento institucional general, estas podían llegar a convertirse en lugares sin dinámicas activas, como el MAM, en el que su directora, además de participar allí, hacía parte de jurados de concursos, escribía las críticas sobre sus exposiciones en la prensa, entre otras cosas. Las instituciones del Estado desde finales de la década del ochenta sí exhibieron arte contemporáneo pero tal vez no de la mejor manera porque unos cuantos museos nunca van a ser suficientes para albergar a toda la producción de la ciudad. No solo eso: tal vez lo que estaba viciado, más que las formas de exhibición era el sistema de legitimación porque se necesitan más que museos para legitimar cualquier práctica. Puede que Santamarina tenga razón al afirmar que no se necesita un lugar para ser legitimado. Pero si necesita de una comunidad y del campo artístico para que una práctica se vuelva legítima porque el reconocimiento de dichas prácticas depende no sólo de su carácter físico sino de la circulación del objeto y de los discursos.

X'Teresa aparece en la escena del arte de la Ciudad de México no como una forma de cooptación y de regularización de unas prácticas, sino más bien como un síntoma de apertura.

4.2 La crítica de arte en vías de extinción o del nacimiento de la curaduría

La crítica de arte en México desde 1985 hasta el 2007 tuvo un cambio significativo, no sólo por las maneras de escribir y los marcos de referencia que tenían los diferentes críticos

(marcos visuales y conceptuales) sino que paulatinamente, desde 1985 hubo un desajuste entre lo que se producía, lo que se quería ver, lo que se quería mostrar y por supuesto cómo hacer una narración lógica sobre las piezas y qué tipo de información debería incluir esa información. El malentendido estaba precisamente en que las críticas iban en una doble vía que correspondían a diacronismos y sincronismos en relación a lo que se mostraba en diferentes espacios, institucionales o no. El ejemplo paradigmático de esta situación son las exposiciones *Lesà Natura* y *Acné: el nuevo contrato social ilustrado* a las que hice referencia en el capítulo anterior; la pregunta que surge después de ver la aparente contradicción en esas muestras es cómo hacer un crítica de unas obras que no se acostumbraban a mostrar en ese museo o para hacer aún más extensivo el problema, cómo hacer una crítica de unas obras que en general pocas personas estaban acostumbradas a ver (y acá hay que incluir tanto público general y especializado). Unas obras cuya referencia más cercana eran los grupos de los años 70's pero que en esa época (1995) no se había valorado ni mucho menos criticado de manera coherente o seria (teorizado, e incluso historiado).

Las dificultades para hacer una crítica que superara la ambigüedad de lo que se ha llamado “la subjetividad” o incluso un “objetivismo”¹⁸⁹ que raya en la mera descripción de las obras, era, de alguna manera un reto complejo de asumir porque había muy pocas referencias internacionales¹⁹⁰, no había bibliografía¹⁹¹, la educación artística se limitaba básicamente a

¹⁸⁹ Hay un ejemplo muy claro en el que hacen evidentes las posturas que rayan en un subjetivismo y en un objetivismo exacerbado: La Exposición de Joseph Beuys en el MACG en 1992. Por ejemplo, en el maremagno de críticas que suscitó esta exposición se pueden leer textos como las de Antonio Espinoza al afirmar: “Confieso que el enfrentarme a la obra de Beuys me ha hecho pensar y reflexionar en serio. Resulta que al ver estos dibujos y grabados no sentí la emoción que se siente la ver las verdaderas obras de arte: por mas esfuerzos que hice, apenas si encontré en algunos de ellos cualidades plásticas”. Antonio Espinoza, “Joseph Beuys: ¿artista o profeta?”, *El Nacional*, México D.F, 29 de Marzo de 1992, p 34. O por ejemplo Luis Carlos Emerich: “Para llegarle a la obra de Beuys, hay que ver sus fotos, un video, escuchar conferencias, leer y leer quebrantarse la cabeza ante unos garabatitos, debido a la inocuidad de esta retrospectiva”. Luis Carlos Emerich. “Joseph Beuys y nada de opera”, *Novedades*, 3 de Abril de 1992, p 2.

¹⁹⁰ Tal vez uno de los pocos lugares donde se podían ver obras de artistas internacionales era el desaparecido Centro Cultural Arte Contemporáneo de Televisa como la de Anthony Gormeley en 1992, Bruce Nauman y James Turrell en 1994, Anselm Kieffer en 1996 y la controvertida *Así está la cosa* de 1997.

¹⁹¹ Encontrar bibliografía sobre arte contemporáneo o artes no-objetuales en México para el año 1997 aún era difícil. Como Mónica Mayer comenta: “Por favor no crean que estoy exagerando cuando hablo de que las artes no-objetuales en nuestro país viven en el valle del silencio. El otro día me di una vueltita por la biblioteca de las artes de nuestro glorioso CNA y solicité información sobre las publicaciones que tienen sobre instalación en México. Muy amablemente me proporcionaron una lista de menos de 15 catálogos”. Mónica Mayer. “La muerte de un instalador”, *El Universal*, 21 de Febrero de 1997, p 2.

la enseñanza de técnicas, en la cual el debate estaba prácticamente ausente. ¿Cómo hacer una crítica de arte contemporáneo si básicamente los críticos que había hasta finales de la década de los 80 eran historiadores del arte especialistas en arte colonial, del siglo XIX, y más o menos hasta la década del 60 del siglo XX y además los que escriben con regularidad no superan los 20 individuos?¹⁹² Incluso las críticas que se hacían de los pintores de los 80 pasaron a ser rápidamente un elogio sin escrúpulos y fueron esas lecturas (acríticas) las que empujaron a la pintura ochentera a su rápida venta por parte de galerías e incorporación a una vitrina museística, sin ver *ahí* toda su dimensión crítica.¹⁹³

Por supuesto, si la crítica de la pintura era deficiente, lo era mucho más para lo que se llamó en su momento “medios alternativos” es decir arte objeto, performance, arte conceptual e instalaciones. Como ya lo vimos en el ejemplo de Raquel Tibol en su introducción al catálogo del Salón de Medios Alternativos de 1985, había un problema en relacionar los elementos formales de la obra, los elementos conceptuales, y arriesgar un sentido o significado más allá de su materialidad. Es como si la crítica y el análisis de las obras que se hacía estuviera anquilosada en un canon moderno en dónde el sentido de la obra está precisamente en el carácter físico que la compone y lo que uno tuviera que hacer es descifrar esos elementos para poder encontrar un sentido a lo que está ahí.

La situación es complicada de entender no sólo porque la crítica no se ajustaba a la posibilidad de leer esos objetos (incluso para decir cuáles eran pertinentes o no) sino que ni siquiera se podía llegar a pensar en cómo debía ser una estructura de una crítica de arte. Incluso algunas personas intentaban mostrar una especie de fórmula de escritura y de análisis como en el caso de Carlos Blas Galindo cuando afirma que

Las valoraciones que planteamos quienes ejercemos la crítica profesional de artes visuales inician con la detección pormenorizada de cada uno de los elementos que integran las obras artístico-visuales recientemente producidas, continúan con la

¹⁹² Por supuesto es difícil hacer una lista completa de todas las personas que escribieron crítica del arte en el periodo de los años 90. Sin embargo se pueden identificar algunos columnistas que tenía un espacio fijo en la prensa. Teresa del Conde en La Jornada, Gonzalo Vélez en unomásuno, Jorge Kuri en unomásuno, Carlos Blas Galindo en El Financiero, Luis Carlos Emerich en Novedades, Mónica Mayer en El Universal, Osvaldo Sánchez en Reforma, Yishai Jusidman en Reforma, Magali Arreola en Reforma, Eduardo Abaroa en Reforma, Juan Coronel Rivera en unomásuno entre otros.

¹⁹³ Para ver eso en detalle ir a Teresa Eckmann. *Op. Cit.*

descripción de los elementos relevantes que las conforman; con base en el citado recuento prosiguen con la determinación de las funciones que cada componente tiene dentro del contexto del que es parte y finalizan, con fundamento, en los resultados de las actividades citadas y mediante una serie de argumentaciones razonadas, con el establecimiento de los grados de importancia de tipo cultural que presentan los trabajos artísticos evaluados.¹⁹⁴

Es sin duda difícil hacer cualquier tipo de generalización respecto al problema de la crítica hasta el año 2000 por varios motivos: primero por el tipo de sujetos que están escribiendo en el que se pueden encontrar periodistas culturales (Juan Coronel Rivera), directores de museo (Teresa del Conde), e incluso artistas (Mónica Mayer); segundo por los medios en los que circulan esas críticas, que van desde periódicos de circulación nacional como El Universal, hasta revistas especializadas como CURARE; tercero, porque siempre se está formulando la pregunta de cuál es la función de la crítica en un país como México en donde el mercado del arte y la formación profesional tenía muchas falencias; y cuarto -y tal vez el punto que está en juego en el fondo del asunto- es el concepto de arte que subyace en esas críticas y qué son esas “prácticas contemporáneas” que paulatinamente se fueron exhibiendo en los museos.

Precisamente por la dificultad de ese seguimiento centraré mi análisis en dos debates que se dieron, uno del 92 al 95 (Luis Felipe Ortega- Cuauhtémoc Medina) y el otro en el año 2000 (Cuauhtémoc Medina-Teresa del Conde). Estos dos debates no son tomados al azar: allí se hacen evidentes la interacción entre los artistas que hacen arte “alternativo” (en este caso instalaciones), los críticos de dos generaciones diferentes los lugares de publicación y por supuesto una diferencia tanto generacional como en el análisis que ocurrió desde 1993 hasta el 2000.

4.2.1 Dos debates: Ortega - Medina-----Medina-Del Conde

En 1993, Luis Felipe Ortega escribe un texto en el boletín *Alegría* # 3, publicado por el grupo de Temístocles 44, que refleja su actitud frente a la crítica de arte de ese momento (y esto se puede hacer extensivo para todo el grupo T44 en general). El artículo, *Buscar, dar*

¹⁹⁴ Carlos Blas Galindo, “Crítica y pseudoarte”, *El Financiero*, 17 de Enero de 1992, p 51.

con la arqueología intentaba, a grandes rasgos, mostrar cómo un concepto se puede volver un lugar común para explicar una serie de fenómenos de distinta índole y que, en lugar de esclarecer dichos fenómenos, lo que hace es, entre otras cosas, homogenizar los análisis y evitar una crítica pertinente de las obras. Ortega escribe

Tendríamos que empezar esta nota, diciendo que se trata de una especie de sospecha en torno a un término que ha aparecido constantemente cuando se habla de instalaciones. Un término que viene directamente de un campo de conocimiento que tiene por objeto de estudio a los monumentos y a sus elementos históricos. Cuando se habla de *arqueología* e instalaciones contemporáneas creemos que no se trata solamente de un “malentendido” sino de la necesidad que críticos y artistas han creado para justificar un conjunto de contenidos que no están en las obras mismas y si en ese discursos posterior a las obras.

Si bien las primeras veces que encontramos esta “especie de arqueología”, lo tomamos literalmente en cuanto a una transferencia posible de un concepto para explicar una idea, después esto se convirtió en un tema de interpretación insostenible dado el carácter de las obras. Creemos que se trasmina por ahí, el reconocimiento que para algunos pensadores representó llevar un concepto específico de una disciplina, para convertir sus investigaciones históricas en una práctica distinta a las que le precedieron.

(...) Si ninguna práctica artística está libre de las connotaciones que implica acercarse a un medio particular (pictórico, o escultórico por ejemplo), ¿cómo deberíamos entender las connotaciones que se desprenden de un medio como la instalación? La disputa que está en el centro no es: *qué significa todo esto*, sino *cómo es que todo esto viene a significar*.

En nuestro país, la ausencia de una crítica que dirija esos sistemas de enunciación y la participación de los objetos y materiales en las instalaciones, ha provocado un desgaste de este medio pues nunca llega a definirse o dejar en claro cómo se emparenta con tales prácticas. Quizás sea porque se trata de trabajos que son “conceptuales” y... bueno, no importa. A lo más que se ha llegado es a adjetivar las instalaciones hasta hacer una caricatura de ellas mismas. Se han llamado “instalaciones de pared” a algunas obras únicamente para no decir nada. Y otras veces, se asume desde la crítica un contenido que no aparece por ningún lado en las obras, para hacer una reflexión que demuestra más una falta de argumentos para explicarlas que una justificación de las mismas.¹⁹⁵

En estos párrafos es muy claro el descontento de Ortega¹⁹⁶ con la crítica que se hacía sobre ese tipo de obras en particular (las instalaciones a las que se refiere). El artista tiene razón al

¹⁹⁵ Luis Felipe Ortega, Buscar, dar con la arqueología, *Revista Alegría* (3):10-11,1993.

¹⁹⁶ En el debate Carlos Aranda- Pablo Vargas-Lugo al que hice referencia en el capítulo anterior se puede ver como el artista comparte la opinión de Ortega en relación a los críticos. De hecho ese debate demuestra a cabalidad la dificultad de la crítica para poder aproximarse a estas obras, incluso de los críticos que son amigos o que conocen a los artistas.

afirmar que los críticos de ese momento lo único que pueden hacer es una adjetivación de las obras o una generalización en un campo conceptual que, puede que el crítico conozca, pero que no tiene que ver con la obra que está enfrente de él. Parece como si se hiciera la insinuación de que los críticos sólo pueden ver características formales de la obra que describen, o no pueden ver absolutamente nada (situación aún más grave) y lo que ocurre es una adaptación de la obra al discurso (cualquier obra a un discurso de moda basado en una fuente confiable de autoridad).

Pensar que las obras ya no “significan por si mismas” (la pregunta no debe ser *qué significa todo esto*) sino más bien que el significado de las obras está por fuera de ellas o en una relación contextual (la pregunta debe ser *cómo es que todo esto viene a significar*) implica un cambio de pensamiento y de la visión a la que la crítica no estaba acostumbrada. La contradicción de fondo sería entonces la relación del significado de la obra con su medio de producción. Ortega afirma que los medios tradicionales (pictórico o escultórico que son los que él cita) han sido leídos con frecuencia en relación a sus contenidos intrínsecos y que esos contenidos están, a su vez, en relación a su forma, como si hubiera una forma de lectura del *arte por el arte* de dichos medios. La instalación (o al menos la instalación que le interesa a Ortega) por el contrario, no puede ser leída en esa relación sino más bien en correspondencia al contexto que produjo esas obras. El contenido de las obras no es su interioridad sino su exterioridad (pero no la exterioridad de un discurso impuesto). Que las obras sean “conceptuales” (como dice Ortega) implica precisamente ese problema. No es un discurso teórico sobre el que se fundan las obras, pero tampoco su formalidad, la que fundan su contenido. Es otra *cosa*.

Se entiende perfectamente a Ortega si uno revisa las críticas que se hacían en la prensa sobre este tipo de obras en 1993. Se hacían afirmaciones incomprensibles sobre las obras o se imponía el discurso personal sobre los trabajos o incluso cuando ni siquiera se entienden los trabajos y lo primero que se hace es calificarlos de “ocurrencias”. Y aunque críticos como Mónica Mayer y Carlos Blas Galindo intentaban mostrar posibilidades de lectura, tratando de vincular las obras con contextos culturales más amplios, sus marcos de referencia seguían siendo limitados para poder analizar a profundidad alguna de esas obras.

Son conocidas las críticas que hace Mayer con un lenguaje coloquial aunque preciso (algunas de ellas ya las he referido anteriormente) aunque desafortunadamente no proponen formas de lectura novedosa sobre las piezas.

Hay que anotar un elemento fundamental y es que, al menos el grupo de Temístocles 44 se quería desmarcar de la crítica instituida en los medios de comunicación masivos. Eso se puede entender porque algunos de ellos, al menos al principio, se querían hacer responsables incluso de las lecturas de sus propias obras.¹⁹⁷ El boletín informal *Alegría* tenía precisamente ese espíritu: poder escribir sin censura pero con responsabilidad sobre los temas de interés del grupo, en este caso, sobre el deber ser de la crítica de arte. Los puntos de vista allí expresados son incluso de los más lúcidos que se pueden encontrar en cualquier otra publicación, precisamente por la naturaleza misma del grupo: si la idea era debatir con argumentos y fomentar un tipo de educación artística que no tuviera que ver con las academias de arte, lo mejor era poner en evidencia su punto de vista en una publicación informal e independiente pero rigurosa en contenidos.

Ahora bien, el único que toma en serio esa crítica de la crítica es Cuauhtémoc Medina.¹⁹⁸ Medina contesta en el catálogo de la exposición *Acné* que

Al incurrir en la estética de la fealdad, el escozor pornográfico y la violencia discursiva, y hacerla chocar contra la aseada pulcritud de nuestras expectativas artísticas, algunas de estas obras ejercen (¡pero ya era hora!) una deliberada provocación. Y, sin embargo, poner petardos en los estacionamientos morales de la época no las resume. Por encima de éstas temáticas, demandas y odios, estas obras no pueden ser aliviadas con ninguno de los repertorios arriba evocados, en buena medida porque cualquiera de ellas supone una actitud que Luis Felipe Ortega, un artista y escritor muy ligado a este grupo, trasmítia como reproche a los críticos que desde México hemos querido abordar estas y otras obras análogas. (...) No queda más que tomar el regaño en serio. Lo primero que cualquiera reconoce en estas obras es que ya por recolección, o por medios imitativos, están compuestas con fragmentos desprendidos de otros espacios de significación.

La profusión de obras artísticas ancladas en procedimientos similares (objetos encontrados, referencias, ready mades, citas) amenaza con volverse insignificante en la

¹⁹⁷ Los dos ejemplos más claros de esa situación son la *Revista Alegría* y *Casper* editada unos años después.

¹⁹⁸ De hecho, parte del descontento de Ortega se inicia por un texto que escribe Medina sobre una obra de Enrique Jezik. Tal vez él es uno de los pocos críticos que puede tener acceso al boletín por la cercanía con el grupo.

medida en que no estemos preparados a examinar cómo es que esas connotaciones son realmente transmutadas al trasladarse a la obra artística para entonces entrever qué clase de resultados se pueden sacar de ellas. De otro modo, tendríamos que concluir por la vía rápida: traer a colación temores sobre la 'decadencia', el fin del arte, y demás fantasmas que, cíclicamente se ciernen nuestros ojos cansados de examinarse una vez tras otra. O, lo que es peor, que saquemos por conclusión que lo que está aquí en juego es una declaración interminable de impotencia: obras que no pueden distinguirse de sus materiales, no pueden desprenderse de los significados ya establecidos por una 'cultura' cumplida en sus tareas, y que ya no pueden más que acompañar nerviosamente, como perro faldero, los estertores de una vida a la que nada se puede aportar porque ya nada le falta.

A pesar del recurso a la banalidad, el kitsch, o al inmoderación, éstas y otras obras paralelas del México de los noventa no nos ocultan su condición autónoma y artística. Todas confían y desean que el espectador no las desdeñe, pero tampoco que las digiera simple y llanamente como mensajes. Quisieran someter a su público a una atracción, un cierto pasmo y un 'querer hacer algo' con las imágenes, frases recortadas y objetos que le son presentados pero que al mismo tiempo ese "hacer" no pase necesariamente a la práctica o a la literalidad de una lectura.

Pero a pesar de que los elementos y referencias de las obras están bien a la vista, pues no dependen de un diccionario de símbolos o del dominio de una erudición específica se les ha sustraído de su uso cultural que solemos otorgarles para imponerles una extrañeza que depende, ciertamente, de que su connotación perdure. Mantiene pues, su función metonímica: siempre están apelando al todo del que fueron parte o aquello con lo que tuvieron contacto, en los distintos sistemas que antes conformaban.

A diferencia de otras apropiaciones estas citas no provienen del "amor" por los yacimientos explotados. La "verdad" no está ni en el artista que refiere ni en la referencia. Incluso, tampoco está necesariamente en el todo que surge de esta batalla.

Evidentemente, lo que aquí se ha roto es una suposición de que el artista es una fuente del significado: el ser en contacto privilegiado con una "verdad" localizada en su interior, en las formas, en la historia, en la nación, en las clases en las etnias en los medios o en la naturaleza.

(...) Hay aquí, efectivamente, una posición de exterioridad ante la 'cultura': ella (lo que sea) no está más a nuestra disposición, menos aún como el archivo de donde revivir fragmentos. Las obras rechazan transmitir la idea de que el artista está en posesión de un saber positivo, o en contacto privilegiado con un ámbito secreto negado a los otros. Ni pedagogía, ni superficialidad ni esoterismo. Es esta, en cambio, la posición de un hablante que se encuentra extrañado de su propia lengua, tanto o más que de los parlamentos que oye a su alrededor, y que tiene que reinventar el lenguaje (e implícitamente el tejido social) con los trozos remanentes y gastados de un intercambio herido, repelente, inválido o simplemente inconcebible.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Cuahtémoc Medina, *El regreso de los mutantes, Return of the Mutants*, En: Eduardo Abaroa, *Et. Al. Acné* o el nuevo contrato social ilustrado, México-Guadalajara, Museo de Arte Moderno-INBA-Baños Venecia, 1995, p15-19.

Esta cita es fundamental porque lo que está en juego es la posible lectura de unas obras cuyo sentido ya no está en ellas mismas *per se*, sino que más bien se encuentra en otros ámbitos de significación. Medina se da cuenta, a través del “regaño” de Ortega, que la crítica para estas obras no debe seguir los caminos de una crítica tradicional, es decir, una que se fija en las partes de las obras para luego pensar en su interior que ha de ser exteriorizado, sino que más bien piensa que ese sentido está en una relación compleja entre lo que él llama “la cultura”, el artista y un contexto específico de producción.

Las consecuencias de ese análisis son muy profundas si pensamos en las posibilidades que quedan para hacer una crítica de arte que sea pertinente: esa pertinencia está en múltiples lugares y no sólo en la obra. La postura de Medina implica que para poder hacer una crítica de arte, antes hay que poder pensar en la posibilidad de hacer una crítica de la cultura porque si los sentidos múltiples de una obra no están en ella misma sino en sus posibles relaciones que marcan su “superficialidad”, hay que ver cuáles son esas condiciones de “superficie”. Y es precisamente en ese punto que tanto Ortega en 1993 y Medina en el 1995 coinciden al decir que la mayoría de críticas que se hacen para esa época y para ese tipo de obras (instalaciones, arte objeto, etc.) no tienen “sentido” porque intentan hallar dicho sentido en la interioridad en relación con la exterioridad.

Ahora bien, las condiciones de juicio de una obra de arte, si se tratan bajo esos parámetros, son significativamente diferentes porque se pone en cuestión no sólo la idea de la “subjetividad” (yo puedo decir todo lo que yo quiera sobre las obras porque es lo que me dice a “mi”) o de la objetividad (no puedo decir nada de la obra más allá de lo que veo porque “no tiene sentido”) o incluso la posibilidad de comparar con alguna otra obra y generar una genealogía (no está en mi campo de referencias e incluso si existe en dicho campo no lo entiendo). Lo que hay que hacer ahora es establecer un juicio desde las probabilidades liminares de la obra, o sea, ver las operaciones con las que fue concebida (quiénes son los sujetos que las hacen, qué tipo de reflexión se está ejecutando), su pertinencia al contexto (sobre todo la urbanidad de México D.F), y por supuesto, cómo se relaciona el crítico con lo que tiene en frente en una operación que no es de desciframiento de la obra (esta ya es lo suficientemente superficial) sino su lectura en relación: preguntar

¿cómo llegó esto a significar? implica hacer un análisis mucho más complejo y hacerlo explícito.

Esta forma de hacer crítica implica, además de una nueva forma de lecturas, una especialidad del crítico en múltiples disciplinas. Ver una obra y escribir al respecto implicaría ahora escribir sobre otras cosas y no limitarse al “mundo del arte”. “Ver” una obra implica ahora ver más allá de su materialidad -pero también su materialidad- y lo que propone Medina (lo que ya proponía Ortega) es que las posibles lecturas que se hagan tienen que ver con el cruce de campos posibles: económicos, sociopolíticos y culturales sobre todo. Se produce entonces una inversión en las posibilidades de realizar una crítica a las obras, porque no son ellas solas las que significan, es el contexto. Y es que las obras precisamente pertenecen a ese contexto porque su sustrato pertenece ahí, y no a otro lugar. Pero hay que advertir que ese sustrato no es esencial ni fundacional: pertenece más bien a la cultura popular, a los medios masivos de comunicación a la cotidianidad urbana, es decir, las referencias que tienen estos artistas en un país en crisis. Esas obras (esas instalaciones) que ponen en cuestión Medina y Ortega inauguran entonces una nueva forma de narración crítica y al mismo tiempo una nueva forma de especialización teórico-conceptual.

Ahora bien, el otro debate que voy a considerar hace evidente un cambio significativo entre una vieja forma de hacer crítica (representada en una especie de “vieja guardia” tradicional) y una nueva propuesta (de una nueva generación) que está en una discusión que sostuvieron Teresa del Conde y Cuauhtémoc Medina en el 2000 en una especie de apertura transmediática entre en los diarios *La Jornada* y *el Reforma*.²⁰⁰ Todo comienza con una crítica que Medina hace la respecto de al Segundo Festival de Arte Sonoro al afirmar que

Mientras el sector anacrónico de la producción artística y sus becas, premios, salones y concursos se aferra a la idea de la especificidad de los medios "tradicionales", para la práctica contemporánea los bordes entre las disciplinas se han diluido para activarse. El artista afronta y goza de su crisis de identidad.

(...) Por segundo año, el músico Manuel Rocha Iturbide ha organizado un festival de arte sonoro en diversos espacios de la Ciudad de México. El lo entiende como una "intersección entre el sonido y la distintas disciplinas artísticas". Su propuesta no

²⁰⁰ Este debate también se puede encontrar en Teresa del Conde, *Una visita guiada : breve historia del arte contemporáneo de Mexico*, México D.F, Plaza & Janés, 2003.

consiste en proclamar el surgimiento de un género naciente o en proceso de solidificación. Más bien, compila "arte sonoro" como un terreno caótico de confluencias entre músicos que invaden lo visible y artistas que construyen auditivamente.

(...) Y Paul DeMarinis dispuso en un cuarto enteramente oscuro una línea de rayo láser de color verde intenso alrededor de la cual vibraban, como en un ábaco, un cierto número de anillos incandescentes.

Para obras como éstas, la taxonomía, bordes y jerarquías entre las artes carecen de la evidencia y productividad que tuvieron para los artistas modernistas. En un mundo de creciente especialización, los artistas ejercen un amateurismo polimorfo donde el productor se obliga a formular su propio ámbito de competencia.

(...) Habrá que estar muy atentos para asegurarnos que la administración cultural por venir no interrumpa éste y otros proyectos donde los artistas y curadores han hecho surgir nuevos circuitos de diálogo artístico.²⁰¹

Ahora bien, a esa crítica Teresa del Conde responde

Cree Medina que el sector "anacrónico" en lo único que piensa es en becas y certámenes, como si el otro sector no gozara o buscara lo mismo, como lo ejemplifican por lo menos dos de los artistas que menciona en su texto referido al Festival de Arte Sonoro que se realizó en X Teresa Arte Actual y en otros espacios. Lo que describe Medina puede ser interesante y si no lo fuera yo no escribiría esta nota. De modo que lo que no comparto es su postura.

(...) Para apuntalar sus descalificaciones, los de la new wave debieran releer con mucha atención a George Kubler y no andar denostando vocablos de forma tan ligera. Porque observemos: sí hay "estilos". El estilo de hacer políticas culturales probablemente está a punto de cambiar... No se sabe si para mal, para regular, o hasta para bien. El "estilo" Zbigniew Preisner se da versus el estilo Ennio Morricone en cuanto a música para cine, el estilo de conceptuar de Gabriel Orozco es muy distinto al de Yoko Ono y los cambios estilísticos de Nam June Paik son bien detectables.

Hay muy diferentes distracciones del campo auditivo... Las que analiza Medina son eso, distracciones, cosa muy distinta a lo que deparó la extrañeza y difícil música con canto glisado de Alban Berg, en la espléndida, inolvidable, privilegiada puesta en escena del Wozzeck en Bellas Artes. No queramos tapar el sol con un dedo, hay jerarquías en las artes y las seguirá habiendo.

(...) Mientras que los anacrónicos (productores y artwriters) vemos con curiosidad, con ánimo a veces lúdico, otras disgustados, unas más sorprendidos, las manifestaciones que Medina y otros privilegian, intentando analizarlas y adherirlas al bagaje que cada uno carga, los antitradicionalistas cómodamente se aferran a algo muy, pero muy viejo: la muerte de la pintura, cuya primer acta de defunción se remonta a mediados del siglo XIX.

²⁰¹ Cuauhtémoc Medina. "Distracciones del campo auditivo", *Reforma*, 12 de Julio del 2000, p 4C.

Muy bueno y muy santo que así sea: están de moda. Pero que inventen otras modas, todo es bienvenido, que las inventen antes de que sea demasiado tarde. De lo contrario ellos serán los que pasarán de moda o, mejor aún, revisarán a conciencia sus actuales predilecciones y promociones que inevitablemente permean el campo artístico, para bien, pero en mayor proporción para mal. No "levantan".²⁰²

A lo que a su vez Medina responde

Jornadas atrás, Teresa del Conde pasó a cuchillo mis opiniones sobre el desdibujamiento de las disciplinas artísticas. Acepto gustoso la polémica, no para dirimir las inclinaciones incompatibles de dos críticos de arte, sino para ventilar una problemática que divide a practicantes, cuestiona el tipo de institución artística que habitamos y permea la batalla de la periferia "tercermundista" por el derecho a la contemporaneidad. Bastará con analizar dos malentendidos que son proyecciones de Del Conde, es decir, indicios de cómo quisiera que fuera su adversario.

Nunca dije que el sector regresivo del arte mexicano fuera el único que se desgaña por presupuestos o becas, sino que los concursos, los salones, las becas, la educación artística y buena parte de las exposiciones están anacrónicamente clasificados por disciplinas específicas y que la continuidad local de la rutina de los géneros "tradicionales" se debe en gran parte a la vida artificial que les brinda el sistema de promoción y educación. (...) Yo iría más lejos: la institución concibe la clasificación disciplinaria como un modo de neutralizar a la cultura contemporánea.

A últimas fechas, la mayoría de los artistas de punta definen su obra en torno a un concepto móvil, nómada, problemático de "arte contemporáneo" en general. Pero si la obra de Francis Alÿs --por ejemplo-- pone en conflicto la existencia de la noción de "pintura", "caminata", "escultura" y "mito urbano", la escena anacrónica se esfuerza por encerrarla en un cajón de sastre llamado "medios alternativos" o "medios conceptuales" a fin de circunscribir y anular su capacidad de perturbación y seducción. Ya Bataille lo advertía en 1929: la razón clasifica lo inclasificable bajo el concepto de "lo informe", con el fin de aplastarlo como a una araña.

Tampoco es cierto que se plantee una batalla entre los últimos defensores de la civilización estética y las huestes de vándalos/críticos new wave que se han confabulado para asesinar la pintura. Para los artistas contemporáneos matar a la pintura es tan poco excitante como planear el "magnicidio" de los muy austriacos herederos de Moctezuma o cualquier otra dinastía interrumpida.

Del Conde afirma dogmáticamente que "hay jerarquías en las artes y las seguirá habiendo." Hace algunos años fue todavía más explícita: nos advertía que la sola introducción del concepto de "democracia" en nuestro debate sobre arte equivalía al "triumfo de la vulgaridad." Concluamos: ¿qué nos propone Teresa del Conde? La persistencia del privilegio de la alta cultura y la superioridad de sus practicantes. En

²⁰² Teresa del Conde, "Amateurismo polimorfo", *La Jornada*, 18 de julio del 2000, s/p.

cambio, quienes practican una (re)invención constante del concepto de arte al menos afrontan la desesperación de una estética de la crisis. Y en los casos más precisos, intentan desafiar, aunque sea simbólicamente, el funcionamiento de la cotidianidad sobre-estetizada de esta fase de modernización capitalista que, por la vía del diseño y la publicidad, vuelve banal y meramente retórico todo lo que fue "grandioso" del arte tradicional.²⁰³

Y a su vez Teresa del Conde responde

(...) Declaro que aprecio enormemente a Francis Alÿs y también a otro pintor de similar calibre: Yishai Jusidman. Ambos tuvieron muy sólida formación, el primero por su nacimiento en el llamado Primer Mundo, el segundo porque pudo realizar muy buenos estudios en el extranjero. Pero indiscutiblemente sus respectivos talentos están en primer lugar. Incluyo también mi aprecio por un artista más que desde mi punto de vista estaría entre los autores de las propuestas sui generis respecto de la pintura: Fernando García Correa. Sin duda habría otros mencionables, que persiguen la pintura y que no necesariamente, por postura, se encontrarían dentro de los llamados (por Medina) "anacrónicos". El problema es que éstos, para mí, no son anacrónicos, son tan crónicos como los que he mencionado y pienso en personas que no son cogeneracionales, como Vicente Rojo y Miguel Castro Leñero.

Cuauhtémoc Medina habla de inclinaciones incompatibles entre dos críticos de arte, pero a mí me parece que es él quien supone la absoluta incompatibilidad; yo me remito a discutir cosas que me llaman la atención, o que me interesan. Por supuesto, admito que él está en lo cierto al referirse a la re-invención constante del concepto de arte. Porque no hay, como lo dije 20 veces en las recientes conferencias que aparecerán publicadas próximamente, una esencialidad artística y lo que sí hay es "una estética de la crisis"; los "catastrofistas" de la década pasada la practicaron en trabajos hand made o ready made y ahora eso sigue bajo otros parámetros. Creo que Cuauhtémoc Medina y yo podríamos dialogar por horas, y coincidir en lo fundamental sobre Piero de la Francesca, Giorgio Morandi, Gherhard Richter y también sobre Bill Viola o Carlos Aguirre. No tanto sobre "lo residual" en la pintura.

(...) Por último: no me acuerdo (pero seguro es cierto, quizá sólo las palabras están cambiadas, no las ideas) en qué momento fue que me referí al "triunfo de la vulgaridad" en relación con el concepto de "democracia" en nuestros debates sobre arte. Lo que sí me permito decir es que en las artes, como productos que son de los ímpetus creativos del ser humano, no hay democracia, porque los talentos no están repartidos uniformemente (el genoma viene al caso), aparte de que las oportunidades o las circunstancias individuales son desiguales. Para colmo, las capacidades de absorción, aprehensión, redición no se dan de causa a efecto.

(...) no hay modo de cotejar valores o "verdades" con la exactitud con que podemos cotejar, por ejemplo, el teorema de Pitágoras. Según veo, lo único que existe en este campo espinoso y fascinante, son los consensos... Y el tiempo.²⁰⁴

²⁰³ Cuauhtémoc Medina. "El derecho a la contemporaneidad", *La Jornada*, 24 de Julio del 2000, p 4A.

²⁰⁴ Teresa del Conde. "In-forme", *La Jornada*, 25 de julio del 2000, s/p.

Y a esto Medina increpa

Debatir supone sujetarse a un temario, para elaborar ideas refutando al contrario. Diluir una discusión convirtiéndola en un intercambio de confidencias sobre el gusto, como propone Teresa del Conde, es una forma de evasión. Del Conde ha acostumbrado a sus lectores a un género de escritura que entrevera la crítica de arte, su diario personal y las relaciones públicas de las instituciones que ha comandado. Esa mezcolanza (que sería anómala en un país menos anómalo) se resguarda en la confianza que le despierta la identidad entre persona y estilo. Quienes no partimos de la fe en la gracia individual, no nos queda sino asumir que hay una diferencia —tensión y comunicación— entre nuestro gusto o aberración por obras particulares, y la reflexión de segundo orden sobre el cambio de las prácticas artísticas y sus coordenadas históricas e institucionales.

(...) Pensar como Del Conde que toda discusión sobre arte se reduce a construir el "consenso" sobre que será lo "clásico del porvenir" sería concebir a la cultura como un proceso unidireccional que tiene por única vocación yacer sepultada en el museo. Al construir una hegemonía (como es el canon artístico) no es raro que se adopte un tono de generosa universalidad que tiene por finalidad enmascarar los puntos de conflicto. (...) El mecanismo de "concurso de arte" es inapropiado para propiciar la cultura vigente pues permite a los posibles patrocinadores y coleccionistas fabricar una escena paralela donde refugiar su falta de audacia.

Es así que los intentos por reducir la crítica de arte (o la curaduría) a un debate de "gustos" da vida artificial a una cultura caduca que distrae al público con cuestiones irrelevantes tales como muestras colectivas donde el curador inventa "a su gusto" temas como un "homenaje a Mozart" que inducen a los artistas a ajustar sus "estilos personales" para incluir pentagramas.

No sólo hay diferencias irreductibles entre la práctica y forma de pensar de Del Conde y otros críticos. Ninguno de nosotros representa la opinión de los artistas, ni deberíamos aspirar a ello. Lo más probable (y más sano) es que les seamos irritantes. Lo que llamamos "arte contemporáneo" involucra una serie de trasposos y confluencias con la reflexión filosófica, la experimentación ética, la inventiva underground, los estudios culturales y la especulación política que se han alojado en el mundo de lo que fueron las artes plásticas. A los críticos nos toca tratar de reformular la escritura y curaduría para que verbalice, articule, aloje, disemine o interactúe con una práctica que es tan caótica y apasionada que ya no puede ni siquiera describirse con el concepto armonioso de la "pluralidad," pues hay ciertas prácticas que reniegan de la convivencia civilizada.

(...) Los cambios de peso entre las prácticas artísticas son sintomáticos de cambios en la estructura de la civilización. El problema que plantea el espacio caótico y creativo del arte contemporáneo no es el del arribo de una "moda", sino el de un fenómeno global donde, por ejemplo, ante la reducción de importancia del trabajo industrial, la promesa que para la modernidad significaba la persistencia y refinamiento de la pintura se desvanece. De ahí que el artista contemporáneo (incluso quien se atiene a un medio "tradicional") opera en una plataforma abierta donde convive, dialoga, y entra en conflicto (o mutua contaminación) con toda clase de prácticas. Ni duda que esta

situación tiene efectos radicales sobre las posibilidades de nuestro placer.

Uno podría preguntarse por qué es que este caos productivo ha venido a alojarse en lo que antes llamábamos "artes visuales". Tiene que ver con que la pintura y escultura modernas generaron una cultura autorreflexiva y una densidad de argumentos que sirven hoy de referencia a todo artista. Pero, ¿se puede ser fiel a la complejidad de la tradición intelectual que generó el arte moderno y su crítica, empeñándonos en defender a priori el privilegio del óleo, la paleta y el pincel? En la mayoría de los casos ocurre exactamente lo contrario: la pintura profesional usual declama su superioridad sin establecer un diálogo con su debate modernista. Por eso se identifica con los "fundamentalismos": su purismo es una reacción de angustia ante la erosión irremediable de la modernización.²⁰⁵

Este debate es fundamental porque (y de ahí la necesidad de transcribirlo casi en su totalidad), como ya lo había anunciado más arriba, lo que está en juego más o menos para el año 2000 es precisamente el concepto de arte. Los dos argumentos, como se puede ver, giran en trono a dos ideas completamente diferentes de entender el arte y desde ahí se desprenden una serie de ideas subsidiarias de cómo se deben administrar cada una de esas dos concepciones. Lo interesante de este debate es que la crítica para este momento no sólo es una forma de análisis de las obras sino que tiene que ver con todo un circuito de validación institucional que ambos críticos, Medina y Del Conde, entienden de diferentes maneras (la que Medina llama sector anacrónico y a lo que Del Conde nombra sector *new wave*). Como se verá en el apartado siguiente, se aclarará cómo es que ese circuito se va a complementar (y a modificar en varios sentidos) con la entrada en escena de la figura del curador.

En el debate Medina-Del Conde los puntos en discordia son muchos pero parten de una pregunta común fundamental: ¿cuál es la pertinencia de esas obras en cuestión, es decir, de esas obras "alternativas"? La respuesta sin duda es diferente en ambos casos. Para Del Conde ese tipo de obras se contraponen a una tradición artística que tiene que ver con medios tradicionales de hacer arte, pintura y escultura. Todo lo demás es "otra cosa" que, si bien no desprecia como un no-arte, no lo reconoce con un arte "superior". La referencia a

²⁰⁵ Cuahtémoc Medina, Artículo que La Jornada ya no publicó, Julio 2000.

George Kubler²⁰⁶ en las afirmaciones de Del Conde muestra perfectamente hacia donde está apuntando. Las ideas de estilo (del estilo incluso entre artistas), de moda, e incluso las de talento y genio son referentes fundamentales, todos referidos siempre para explicar una posible evolución y superioridad de un tipo de arte específico y es claro que para Del Conde esa forma de hacer arte tenía que ver con el neomexicanismo. Por supuesto, es fácil ver las consideraciones críticas de Del Conde si uno se para en ese referente. Lo que Medina llama “esa forma anómala de hacer crítica” en donde se mezclan gustos y experiencias personales pero también la formalidad (su carácter físico) de la obra llena de calificativos como “extraordinaria” que tiene que ver siempre con criterios de calidad (valga decir calidad formal, lo que quiera eso significar) para lograr un posicionamiento dentro de la historia a través de un consenso.

Ahora bien, Medina pone en cuestión todos los planteamientos de Del Conde en un claro ejercicio de diferenciación: él no pertenece a lo que llama “sector retardatario” y mucho menos es un crítico *como* Teresa Del Conde (lo que él llama “las inclinaciones incompatibles de dos críticos de arte” tiene que ver tanto con las “inclinaciones” con una forma de ser). Medina afirma categóricamente que lo que ve en las prácticas artísticas contemporáneas es precisamente un desdibujamiento, pero no de estilos (o no sólo de estilos) sino más bien de la práctica misma de hacer arte: el arte ha dejado de estar “lejos” y de “pertener” a una élite porque las condiciones de los artistas, de las obras y de la misma práctica se ha dirigido a una alteración del campo en donde los recursos de trabajo ya no están “por fuera” del artista, sino que más bien hace parte del horizonte de referencia de lo artístico como crítica en sí misma: una crítica general de (y a) la cultura, es decir, el “desdibujamiento” al que se refiere Medina no es un capricho estilístico sino que más bien tiene que ver con una forma de trabajo artístico en sí mismo, una nueva forma de pensar “en arte”. Al afirmar que “los artistas ejercen un amateurismo polimorfo donde el productor

²⁰⁶ Es claro que Del Conde se refiere al libro *La forma del tiempo: Observaciones sobre la historia de las cosas* de Kubler en donde el autor presenta una aproximación a un cambio histórico que reta la noción de estilo al poner la historia de los objetos e imágenes en una secuencia amplia. Kubler propone nuevas formas de secuencias donde los objetos y las imágenes proveen respuestas a problemas evolutivos y expone una perspectiva donde los procesos de innovación, replica y mutación están en un diálogo continuo a través del tiempo. Para ver eso en detalle ir a George Kubler, *La configuración del tiempo: Observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid, Nera, 1988.

se obliga a formular su propio ámbito de competencia”, Medina señala la individualidad y la investigación particular que cada uno de esos artistas está llevando a cabo. Esa especialización artística se sale obviamente de cualquier conceptualización estilística y hay que empezar a ver la obra en términos contextuales.

La crítica a la que le apunta Medina es precisamente a esa que se ve forzada a indagar a cada uno de los artistas en singular y su contexto, no para analizar su biografía (y obviamente no su estilo) sino más bien para pensar, en palabras de Luís Felipe Ortega “cómo es que eso llegó a significar”. Y, mucho más allá de eso, la llamada que hace Medina a otras disciplinas de análisis como la filosofía y la sociología para poder entender y criticar el trabajo del artista implica al mismo tiempo que los campos de significación (como ya lo veíamos en el debate Ortega-Medina) están también en otros lugares. Es claro que en este punto hay una discrepancia radical con lo que Teresa Del Conde llama estilo: para ella cada artista tiene un estilo y es a partir de ahí que hay que comenzar a hacer el análisis crítico; para Medina, no obstante, un análisis que parta del concepto de estilo no es apropiado porque lo que ocurriría en ese caso es que los campos de significación se verían restringidos de nuevo a la circunscripción del objeto (su carácter físico) como si estos estuvieran desligados de lo que ya he referido como contextos culturales más amplios. Analizar una obra de arte *a la Alÿs* o *a la Jusidman* (para usar dos de los ejemplos referidos en el debate) tiene todo el sentido para Del Conde pero ninguno para Medina. Y, claro, si se ponen todos esos supuestos estilos bajo el concepto de “arte alternativo” es aún más conflictivo porque eso implica que todos tienen el mismo estatus (que para Medina parece como si se denigrara de ellos).

Ahora bien, uno de los puntos más complejos de la discusión (que aporta significativamente hacia lo que tiene o debe ser una crítica de arte) tiene que ver con el concepto fundamental de *consenso*: en otro lugar²⁰⁷ Teresa del Conde expresó que la última instancia que valida una obra (incluso a un artista) es el consenso, es decir, cuando la mayoría de un público especializado la juzga como buena o mala. Respecto a una obra, el resultado de los tirs y aflojes del consenso en relación con la historia es precisamente su canonización (se vuelve

²⁰⁷ Entrevista con Teresa del Conde en Luis Carlos Emerich *Et.Al, New Mexican Arts*, México, Editorial Diana, 1997.

una obra ejemplar, una obra de museo). En resumen, una obra es “buena” si muchos dicen que es buena y se mantiene en el tiempo con ese estatus. El concepto de consenso está, por supuesto, en relación íntima con muchos otros (el de talento y el de moda por ejemplo) pero me interesa sobre todo el que se establece con el derecho de participación (en un campo específico) o democracia.

Como ya dije, para Teresa Del Conde la calidad de una obra está en relación con un consenso. Ese consenso establece una jerarquía del campo que implica una verticalidad en la validación, es decir que debe haber un acuerdo generalizado por parte de las instituciones –y es la parte institucional y los sujetos institucionalizados la que me importa en este caso– para que una obra entre en un circuito, de exhibición, venta, etc. Si “todos” nos ponemos de acuerdo, esa obra puede ser exhibida, comprada, vendida, incluso coleccionada. Si no, no. En el fondo, lo que está en juego, como ya lo había anunciado más arriba, es el concepto de arte. Para Del Conde puede haber pinturas buenas o malas, pero el concepto de arte que subyace a la noción de pintura no se discute, es decir, su dimensión histórica es la que perdura, no sólo como historia, sino en el futuro, como horizonte. Una pintura siempre va a ser arte. Sin embargo, los llamados “medios alternativos”, al no estar cobijados bajo un respaldo histórico (al menos no en el país), pueden ser cuestionados en su dimensión artística. Una obra alternativa (incluso un artista) es mejor si es “más pintura” o más “escultura”. El ejemplo que da Del Conde respecto a Alÿs y Jusidman es significativo: ella ve en esos artistas a “esplendidos pintores” sin hacer referencia a que la reflexión artística de estos dos artistas no es solo pictórica y que *usan* la pintura como reflexión de otras cosas y otros problemas. Las obras de arte “alternativas” deben ser juzgadas entonces en relación a algo más, no como obras en sí mismas y ese proceso no es democrático porque nada más, además de lo que ya está instituido, puede participar. Lo “alternativo” o *new wave* como lo denomina Del Conde en ese sentido, tendría que ver con una “moda” (algo pasajero) mientras se reajustan las bisagras institucionales que serían, en este caso, consensuales.

Ahora bien, para responder a esto, Medina conecta su idea del desdibujamiento de las fronteras de las artes y la del “derecho a la contemporaneidad”. Lo que está proponiendo es precisamente que esas obras ya no se juzguen como “alternativas” (él mismo usa el término

pero en un sentido negativo) sino con el nombre genérico de obras “contemporáneas” es decir, obras que no pertenecen a ninguna de las disciplinas que ya había delineado la modernidad. Lo contemporáneo sería en este caso una forma de participación horizontal que pone en peligro la institucionalidad (no la acaba, por supuesto, pero si la pone en crisis) aunque para el año 2000, fecha en que se escribe el texto, la estructura ya estaba tambaleando. Al sugerir que “quienes practican una (re)invención constante del concepto de arte al menos afrontan la desesperación de una estética de la crisis (...) [e] intentan desafiar, aunque sea simbólicamente, el funcionamiento de la cotidianidad sobre-estetizada de esta fase de modernización capitalista que, por la vía del diseño y la publicidad, vuelve banal y meramente retórico todo lo que fue 'grandioso' del arte tradicional”²⁰⁸, Medina reitera que el concepto de arte (el que él entiende) intenta al menos pluralizar las prácticas artísticas porque los lugares de reflexión ya no están (sólo) en el campo del arte, es decir, en lugares donde los significados y significantes son mucho más móviles (el diseño y la publicidad).

Históricamente, sin embargo, los medios “alternativos” no fueron sólo una moda, como Teresa Del Conde lo intentaba mostrar, sino que a la larga terminaron por institucionalizarse plenamente porque nunca estuvieron peleados con la institución y se dirigieron vertiginosamente hacia allá. Los relevos de dirección en los museos, de las personas que escribían crítica en los periódicos, la desaparición del circuito de premios y de salones y el afianzamiento de la figura del curador (del que hablaré en seguida), el debilitamiento de las viejas formas produjeron un cambio en lo que se mostraba en muchos de los museos de país, haciendo que la pintura y escultura fueran cada vez más una excepción. Con ese panorama, ya para el año 2002, la crítica de arte había tomado otro camino –en la forma era más como el que había predicho Medina- y se había debilitado como práctica en sí misma. Como ejercicio de descalificación y de valoración aislada ya no tenía sentido y las posibles críticas institucionales que aparecían eran cada vez menos intensas, además de que el espacio para escribir fue cada vez menor, no sólo físicamente sino también en relación al personal que escribía. Por ejemplo el espacio de El Ojo Breve del periódico Reforma en el que escribían Osvaldo Sánchez, Eduardo Abraroa, Abraham Cruzvillegas, Yishai Jusidman y Cuauhtémoc Medina, (y esporádicamente otras personas

²⁰⁸ Cuauhtémoc Medina, *El derecho a la contemporaneidad*, Op. Cit.

como Magali Arriola) en el 2002 perdió su pluralidad de voces quedando sólo Medina como único responsable. Y, así mismo, críticos que le apostaban a un arte moderno como Teresa del Conde desde las páginas de La Jornada, dejaron de tener injerencia real en la crítica de las obras que se producían para ese año. Incluso la revista especializada CURARE fue perdiendo paulatinamente su parte crítica para volverse cada vez más monográfica, eso sin contar con la desaparición de la revista Poliéster: pintura y no pintura y de los boletines Alegría y Cásper.

Me gustaría tratar de manera superficial un tema del que hablaré más adelante a profundidad pero sobre el que es importante hacer referencia en este momento porque el mismo debate Medina---Del Conde lo exige. A pesar de que el sistema de arte si se transformó de una manera para el 2005 (cinco años después del debate), muchos de los premios, salones y concursos sí desaparecieron (lo único que subsistió a largo plazo fueron las becas sobre todo las del FONCA), se crearon fundaciones que filantrópicamente apoyaban la producción y promoción artística como La Colección Júmex, la Bancomer y el PAC, se crearon colecciones de arte contemporáneo, nuevas galerías y algunos otros museos (de arte contemporáneo), todo eso en un circuito globalizado, el sistema no se horizontalizó, como lo proponía Medina, ni mucho menos se democratizó (el mercado del arte, por lo demás, no es democrático) aunque si se convirtió en un *sistema contemporáneo*: lo que terminó por ocurrir hacia el año 2005 fue otra forma de verticalidad, esta vez mediada por la figura del curador y del sistema de comercio de arte en relación a un circuito globalizado de exhibiciones y ya no tanto por la intervención del Estado, director de museo o crítico de arte. Lo que Medina veía en el desdibujamiento de los medios como posibilidad democrática se convirtió en la regla institucional que es exclusiva: no todos pueden participar y, de hecho, el mecanismo de negociación es diferente porque para el 2005 (y hasta ahora) interviene un mediador (el curador) que valida cierto tipo de prácticas (inclusive las prácticas tradicionales).

El concepto de “alta cultura” al que Medina hace referencia en el debate con Teresa Del Conde desapareció pero se instituyó otro: el concepto de *mainstream*. Lo que terminó por ocurrir fue una proliferación de múltiples *streams*, esta vez en relación a un mundo

globalizado, en donde hay un *main-stream*, del que Medina y algunos otros, como Gabriel Orozco, son parte. Ya no hay entonces múltiples campos del arte sino uno sólo en donde hay un conflicto permanente: una lucha por los espacios, pero también por los presupuestos, por los discursos, etcétera. Si bien es cierto que las curadurías se construyen discursivamente es el curador (o un equipo de curadores) los que eligen que se pone y que no. Incluso la idea del *consenso* ha desaparecido. De lo que sí se puede hablar ahora es de una profesionalización del campo nacional en donde la partición, si no democrática, puede ser mas “justa”. Para el 2005 al menos se podía “luchar”; antes del 88 era un caso perdido.

Ahora bien, para continuar con idea explícita que se encuentra en el segundo debate sobre las formas institucionales de administración del arte (becas, premios, salones y concursos) a los que Medina les tenía (les tiene) tanta aversión vale la pena decir que, a partir de lo que dice el crítico se podía ver (incluso desde debates anteriores) que las formas de administración de ese tipo de arte (arte alternativo para un tiempo- contemporáneo para otro) eran insuficientes: el desdibujamiento artístico al que hace referencia Medina debía ser administrado de otra manera y es precisamente ahí en donde el curador comienza a tener un papel fundamental. Si el concepto de arte ya había cambiado radicalmente para el 2000, se debía crear una plataforma que sostuviera ese concepto. De hecho, desde su génesis, esa forma de arte contemporáneo ya tenía una forma diferente de gestionarse y el curador siempre acompañó a los artistas que presionaron dicho cambio desde su práctica.

4.2.2 El malestar de la curaduría

El 15 de noviembre del 2002, en la Universidad de las Américas de Puebla se llevó a cabo el Segundo Simposio de Arte Contemporáneo con el título *El malestar de la Curaduría*.²⁰⁹

²⁰⁹ Un antecedente claro de ese simposio fue *Curadores ¿para qué?* una mesa de debate que organizó Guillermo Santamarina en el X'Teresa cuando ya era director, en 1997. De nuevo, en el título de la mesa ya había un cuestionamiento directo a la naciente profesión que además ponía en duda su utilidad como disciplina. Sin embargo, en esta mesa de discusión ya se hacían formulaciones mucho más interesantes que en el simposio del 2002. En resumen, las breves ponencias (ninguna duró más de 5 minutos) llegaban a la misma conclusión: el curador es un mediador entre el mercado, el museo, el mercado del arte y los posibles públicos pero también entre los que el cree que puede ser una realidad y la visualidad: es su visión la que se impone en la selección de las obras y la establece una posible narrativa. Además tiene una responsabilidad por que maneja discursos potencialmente políticos. La mesa de trabajo fue conducida por Carlos Blas Galindo,

El simposio, organizado por alumnos de la universidad y dirigido por Osvaldo Sánchez exponía ya en su título tendencioso un “problema” que a muchos no les quedaba muy claro de dónde había salido. A partir de ese título uno podría hacer dos inferencias: la primera, que la curaduría se asumía para el 2002 como un malestar, es decir, considerarla como un factor que produce aversión, desagrado, incluso rechazo; o también que para ese año la curaduría, ya incorporada al sistema artístico nacional estaba “enferma”. Cualquiera que sea la opción que se asumiera, se reconocía a la curaduría plenamente como un fenómeno que había irrumpido en el campo artístico mexicano y sin embargo no se sabía muy bien cómo surgió ni exactamente qué era.²¹⁰ De hecho, la palabra empezó a aparecer de manera espontánea más o menos para el año 1988 sin, aparentemente, tener una explicación crítica.

Mónica Mayer ya lo decía precisamente en el texto que presentó para ese simposio

En México, el malestar de la curaduría es un fenómeno más o menos reciente. Yo diría que empezó hace tres o cuatro años y se agudizó hace dos años. La curaduría misma era algo medio invisible hasta hace poco. Hace quince años el término mismo era inusual. (...) Según yo, pero aquí hay muchos otros testigos de la historia que me podrá contradecir, los orígenes del actual malestar de la curaduría son resultado del éxito de la Feria de Arte de Guadalajara y el Foro Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo (FITAC), cuyas distintas versiones fueron organizadas por Guillermo Santamarina, Osvaldo Sánchez y Rubén Gallo.

Yo recuerdo todavía aquella primera feria en la que participaron 14 galerías, la mayoría mexicanas. Creo que la única internacional era una búlgara que quien sabe por qué diablos llegó a México. Al foro vinieron críticos y curadores internacionales, desde Edward Sullivan hasta Gerardo Mosquera pasando por Bélgica Rodríguez. Los había del *mainstream* y los más radicales e independientes. Hasta la selección de participantes mexicanos era bastante plural. A lo largo de los años la cantidad de galerías creció. Los organizadores del Foro y de la Feria hicieron muy bien su trabajo. Llegaron los coleccionistas internacionales, los altos funcionarios y los curadores de primeras ligas. Llegaron los peces gordos...y se comieron a los chiquitos. En el resto del mundo empezaban a ponerse de moda las grandes bienales, de las cuales ahora hay más de sesenta, por lo que México entró bien al partido. Por lo menos entró, lo que ya es en sí mismo un gran logro porque durante muchos años habíamos sido menos que invisibles. Al Estado le gustó el numerito, que estaba muy bien armado, que le servía muy bien, apoyó el proyecto, y se paró el cuello. Poco a poco se formó un excelente

con la participación de Issa María Benitez, Karen Cordero, Carlos Aranda, Priamo Lozada, Jorge Reynoso, Ambra Polidori, Elias Rojo, Patricia Sloane, Guillermo Santamarina, Aldo Flores, Laurena Toledo, Edgardo Ganado, Luis Felipe Ortega, y Pedro Reyes leyendo un comunicado de Patricia Martín. El video *Curadores ¿para qué?* se puede consultar bajo el nombre de *Guillermo Santamarina* del Centro de Documentación del X'Teresa.

²¹⁰ Para ver esa situación remitirse al Segundo Simposio de Arte Contemporáneo, Del malestar de la curaduría, *CURARE* (22), Julio-Diciembre de 2003.

equipo: curadores, galeros, críticos, organizaciones como el PAC, funcionarios, coleccionistas y en algún lugar los artistas que perdieron algo de su encanto protagónico en el camino, excepto Gabriel Orozco que es como la Salma Hayek del arte contemporáneo mexicano.

Todo esto coincidió con un cambio generacional de poder en el arte. Poco a poco se comenzaron a colocar los curadores locales con aroma internacional a los museos. De repente, con el cambio de sexenio, tomaron por asalto el sistema y acabaron dirigiendo los principales museos de la Ciudad de México. Y lo que funcionó muy bien como grupo de vanguardia –y me refiero al término militar- con todo derecho de promover una línea muy particular del arte, a la hora de convertirse en institución pública, resultó una horma muy estrecha. Quizá el malestar de la curaduría es que se ha convertido en un Club de Toby muy exclusivo. Pero la bronca no radica en que haya clubes de Toby, mafias o células muy eficientes y comprometidas, que en mi opinión son necesarias. La bronca es que sólo exista, sólo se vea o sólo se apoye a uno.²¹¹

Esta cita es ejemplar porque Mayer está describiendo cómo la curaduría, además de que nació en México gracias a un circuito pequeño (el que describí en el capítulo al respecto de los espacios alternativos que corresponde a un reducido grupo del campo artístico en México), está relacionada con un circuito de validación que tiene que ver con todo tipo de instituciones que van desde galerías y museos (el Estado), pero también con dinámicas complejas de validación centro-periferia. Un proceso que llevaba, según Mayer, no más de 15 años. Esas instituciones y dinámicas (que de hecho también son dinámicas institucionales) son necesarias para entender que el nacimiento del fenómeno de la curaduría como práctica, es simultánea al nacimiento de las obras que Medina llama “contemporáneas”.

Mayer identifica el *malestar de la curaduría* con su nacimiento -que para ella son FARCO y el FITAC- es decir, que la curaduría nació siendo “molesta” (¿para quién?, ¿para qué?). Si soy un poco reductivista de ese argumento, puedo decir que Mayer identifica precisamente el nacimiento de un *ghetto* (un club de Toby) y su permanencia con la cerrazón institucional a una forma de hacer y promover arte. Pero eso no es casual ni mucho menos circunstancial. Si uno observa la historia de la curaduría en México (la curaduría como la conocemos hoy) se puede dar cuenta de cómo su nacimiento tiene que ver con un tipo de práctica específica y su administración. Y es claro que si la curaduría es una forma de administración que nació de manera conjunta con una forma de hacer arte, dicha práctica (y

²¹¹ Mónica Mayer, Algunos de mis mejores amigos son curadores, *CURARE* (22): 124, Julio-Diciembre de 2003.

dichos artistas para decirlo de una vez) fueron favorecidos institucionalmente. Mostraré a continuación cómo es que esos artistas, llamados en un principio “alternativos”, que no estaban peleados con la institución y que se incorporaron a ella (como lo indica perfectamente Mayer), no sólo estuvieron siempre acompañados de curadores sino que lo que permitió su rápida institucionalización fue al mismo tiempo el fortalecimiento de la figura del curador y su vínculo con lo institucional. La pregunta por hacer no es qué fue primero, si el curador o los artistas alternativos, sino ver cómo fue el mismo proceso de institucionalización que requería a la figura del curador como mediador. Es más, me atrevería a sugerir que para que esos artistas pudieran entrar los museos y exponer en el exterior (tal vez con excepción de Gabriel Orozco) pero aún más importante, mantener su *status quo*, era necesaria esa figura. Por supuesto se puede ver la diferencia radical que implica que un artista entre a una institución a través de un curador y cuando llegaba programado por el director de museo. En el primer caso ya llega validado por una figura de autoridad; en el segundo caso, es la crítica la que lo valida. Veremos eso en detalle más adelante.

Ahora bien, Osvaldo Sánchez identifica históricamente una noción de curaduría en el trabajo de Fernando Gamboa²¹² porque, según él, ahí ya hay un ejercicio que implica

²¹² Osvaldo Sánchez afirma: Creo que la función del curador no fue una importación y que realmente el mundo artístico, como todo el mundo profesional, se ha articulado de alguna manera y su intermediación es muy complicada. Antes existía otro tipo de curador. Fernando Gamboa fue curador en este país en los años 60; iba al estudio del artista y decía “tu no estas invitado, tu muestras esto, te compro este cuadro, no te compro este cuadro”, incluso de una manera mucho más despótica. Lo que quiero decir es que el medio se ha complejizado y hay mas curadores y como hay más competencia los curadores tienen que reforzar estudios con un currículo. Pero el papel de una persona que organiza una exposición con un poder efectivo de selección en un medio artístico ha sucedido desde hace mucho tiempo. Que fuera un director de museo, que fuera un galerista, que fuera un crítico, pero el poder se ha ejercido siempre, obviamente en el mundo moderno; lo hizo Denis Rene, lo hizo Alfred Barr en Nueva York, lo hizo aquí Gamboa. Y creo que esto se ha acentuado más recientemente porque el mundo de la producción artística es un mundo que está vinculado mucho más con el mercado, con el mundo de los aditamentos comprables, con los atributos de estatus, todo se ha exacerbado más porque uno necesita mas intermediarios porque es una inversión y uno es precavido. Antes había 2 museos de arte contemporáneo; ahora todo el mundo está haciendo arte contemporáneo. Lo que quiero decir es que creo que el curador es algo de la cultura de la época ha demandado más porque el mundo ha crecido más, pero no creo que fuera una función ni importada ni reciente. Creo que lo que si es reciente es quizás un desplazamiento de un poder que antes detentaban perfiles distintos tipos de profesionales, que antes detentaban Raquel Tibol, que Inés Amor y Gamboa. Ahora los estos tres personajes los Kurimanzutto. Lo que quiero decir es ha sido más complicado cómo el curador hoy en día es todo un personaje en la escena pero no algo realmente nuevo en términos de función. En lo personal, creo que es interesante que la labor artística tenga un nivel de intermediación y de producción junto con un artista y discute todas las etapas, y hay broncas, desacuerdos y en ese sentido creo que el curador puede ser tan activo, tan brillante y tan genio como la potestad que el artista tiene de sentirse libre de cualquier tipo de intermediación. Eso es un prejuicio

generar una narrativa específica que se desprende de su idea de arte nacional. Incluso esa misma noción estaba en la exposición de *México: esplendores de 30 siglos* que fue realizada con la visión que tenía Octavio Paz de las artes en México. Sin embargo, esas formas grandilocuentes de promoción lo único que producían era una exaltación de ficciones de Estado que giraban en torno a los anclajes de la historia de México en una tradición. De hecho, cualquier tipo de manifestación artística novedosa se intentaba vincular irreductiblemente a esa ficción.²¹³

Ahora bien, tal vez la primera “tendencia” que nació en relación con una curaduría (práctica a la que aún no se le había asignado el nombre) fue el llamado neomexicanismo.²¹⁴ De hecho, aunque no tenía un curador oficial, (y por cierto, tal vez por eso es que su fracaso fue tan contundente como manifestación colectiva) fue Teresa Del Conde desde el Museo de Arte Moderno (desde que era directora en 1990) la que favoreció a ese grupo de pintores y las galerías OMR y GAM del D.F y la GAAM de Monterrey le apostaron a su comercialización y se alcanzó a generar un mercado importante y algunas colecciones. Es claro que Teresa Del Conde, al favorecer a ese grupo en el museo y en sus críticas estaba

romántico, una pretensión vulgarizada donde el artista cree que puede prescindir de un intermediador llámese como se llame. Osvaldo Sánchez en entrevista personal el 17 de Marzo de 2009.

²¹³ Se puede ver por ejemplo como en todos los artículos que acompañaban el catálogo del Parallel Project se refiere al neomexicanismo como una continuidad de la grandeza milenaria de la cultura mexicana. Para ver eso en detalle ir a Patricia Ortiz Monasterio *Et. Al, Nuevos momentos del arte mexicano*, México, Turner-Parallel Project, 1990.

²¹⁴ Según Cuauhtémoc Medina “Tenemos pues que la noción de curador involucra la entrada americanizada en el mundo global. Sin embargo, esa desnacionalización (o más precisamente, cambio de orientación de una historia de dependencia cultural) no ocurre por igual en el centro y las periferias. Ciertamente, la mundialización de la figura multívoca del “curador,” como toda mundialización, es el efecto de un cambio de las fuerzas centripetas transmutado en mayor o menor grado por perturbaciones descentralizadas. En este periférico país, el país de la revolución que no fue revolución pero sí fue fallida, tuvo una curiosa función. Si hay un terreno que las antiguas profesiones afrancesadas (crítica, museografía y museología) coincidían era dejar incólume el mecanismo de promoción artística nacional. Podían servirlo, desestimarlos, sufrirlo y comer de él, pero en los hechos no consideraban la necesidad de rebasarlos. Este hecho propició que si bien hacia mediados de los noventa la palabra “curador” se importó a la estructura de los museos, en el Carrillo Gil con Silvia Pandolfi desde 1987 y probablemente en el MAM desde dos o tres años antes, y que incluso el llamado neomexicanismo fue ya un movimiento “curado” local y transnacionalmente, la real instauración del concepto de “curador” no ocurrió en México como la transformación del modelo de política de las instituciones: no se dio por el surgimiento de Bienales internacionales, la generación de nuevos modelos de museo, ni el replanteamiento de la operatividad de las galerías de arte. Fue el significante del desfundamiento del sistema de promoción artística nacional a principios de los noventa que, como verán, tenía la forma de un sistema de control político disfrazado de beneficencia cultural pública. Cuauhtémoc Medina, *La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post-mexicano*, Conferencia leída en el ciclo de conferencias “Ambulancia” organizado por el Museo Carrillo Gil y la Escuela Nacional de Grabado, Pintura y Escultura “La Esmeralda”. Centro Nacional de las Artes, Jueves 18 de octubre 2001. Sin publicación.

haciendo una especie de selección que tenía un interés muy particular. Sin embargo cuando a comienzos de los noventas se cayó el mercado de esos pintores el mecanismo de legitimación institucional no logró mantener el estatus de muchos de esos artistas. Al mecanismo de validación, que pretendía meter a ese tipo de obras inmediatamente dentro de la historia del arte mexicano y al mismo tiempo venderlas ya como históricas²¹⁵, le hacia falta una forma de mediación entre el museo y la galería que permitiera legitimar esas obras más allá de sus precios, es decir, que le proporcionara un valor simbólico adicional.

El curador nace en México precisamente como esa figura de mediación, si bien al principio no entre las galerías y los museos, si entre una forma de entendimiento de una serie de prácticas alternativas y su comprensión. Es interesante notar que varios de los primeros curadores en el país no son escritores de textos sino organizadores de exposiciones, o sea que la visión crítica no estaba tanto en lo que ellos pudieran decir de las obras sino más bien estableciendo relaciones entre las obras y además, qué es lo que estas puedan decir de un contexto y de una realidad artística (conceptual).

Ahora bien, las primeras curadurías que se hicieron en la Ciudad de México fueron institucionales aunque con algunas excepciones (no por eso menos importantes y realizadas precisamente por los mismos curadores). Puede ser que la primera vez que aparece la palabra “curaduría” como la conocemos hoy²¹⁶ es en el Museo del Chopo en una exposición de 1989 realizada por Guillermo Santamarina con el título *Simpatía es Sympathy*, una muestra de artistas extranjeros que trabajaban en México y en la que participaron Melanie Smith y Francis Alÿs, entre otros. Es importante tener en cuenta que esa palabra ya estaba en circulación en diferentes ámbitos (aunque de manera restringida) para esas fechas y que

²¹⁵ Alberto Ruy Sánchez escribía para el libro del Parallel Project “Es de prever [...] que estemos asistiendo ahora al nacimiento del tercer gran momento artístico mexicano de este siglo marcado inicialmente por la pintura: el primero es el "nacionalismo" de los años veinte y treinta, en sus múltiples formas del mural al caballete, que impuso su tono durante la primera mitad del siglo; el segundo es el arte de "la ruptura" que surgió al final de los años 50, quede la acción a la parodia figurativa sigue vivo; el tercero es este nuevo 'fundamentalismo fantástico' [...] que comienza a insinuarse a definirse desde los ochenta, aunque tal vez tendrá su esplendor y su carácter definitivo al cambio de siglo” Alberto Ruy Sánchez, *Nuevos momentos del arte mexicano: el fundamentalismo fantástico*, En: Nuevos momentos del arte mexicano, México, Turner- Parallel Project, 1990, p 6.

en 1991 se fundó CURARE (espacio que ya hacía referencia a la curaduría de forma directa²¹⁷), por personas que ya habían pertenecido o pertenecían a una institución (a un museo o a un instituto de investigación²¹⁸). Precisamente es CURARE un espacio curatorial por excelencia porque funge como mediación entre la institución y los artistas siendo en sí misma *una especie* de institución: para conseguir becas, viajes, dinero para realización de obras, pero también para potenciar el debate no sólo entre artistas (como en el caso del encuentro ZONA-Temístocles, o lo que se denominó *los jueves de Cuauhtémoc*) y legitimarlos desde ese mismo debate. De hecho, y aunque CURARE funcionaba como oficina curatorial de proyectos, sólo muy pocos de sus miembros hacían curaduría de arte contemporáneo o realizaban exposiciones que tuvieran que ver con lo que se estaba haciendo en ese momento en la ciudad.²¹⁹ Es probable que los dos únicos que realizaran

²¹⁶ Es decir, más que como un albacea de una colección. Según Medina “lo que me interesa es subrayar el modo en que el concepto del *curator* mantuvo implícitamente el valor original del *curatus* en un punto decisivo: abarcar por igual el derecho público y privado. En el mundo anglosajón *Curator* empezó a designar por igual al curador del museo y de colecciones particulares, el organizador de exhibiciones de la galería pública o el agente intelectual/decorativo de la galería privada, y el promotor ya no de la institución estatal, sino del mundo del arte y su mercado. Como nueva profesión, el curador es fruto de la división del trabajo y del mapa epistemológico. A la vez, es el amalgamamiento de una serie de funciones anteriormente diversificadas en un territorio vago, cambiante, móvil y multifuncional. En tanto el universo conceptual de crítico de arte, historiador, museógrafo, artista, comisario de exhibiciones, pseudo-connoisseur, diseñador de exhibiciones, administrador, galerista, publicista, directorio telefónico, guerrillero y activista cultural, cajuelera y pensador nos plantea el campo ordenado de subdivisiones disciplinarias de la modernidad, la ambigüedad y plurifuncionalidad de la noción de “curador” nos lanza de lleno en el *mélange* postmoderno de la confusión disciplinaria.” Cuauhtémoc Medina, *La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post-mexicano*, Op. Cit. s/p.

²¹⁷ Olivier Debroise ya declaraba en la primera página del primer número de CURARE a modo de manifiesto: “Curare es un juego de palabras, que se nos ocurrió en los días en que ya decididos a formar una asociación alternativa (no nos da miedo esta palabra setentera en desuso) buscábamos un nombre que definiera el rango de nuestras actividades futuras; el chiste se impuso y, al fin y al cabo, nos significa: nos situamos en efecto, entre Curare, Voz caribe (y no amazónica) que denota a un alcaloide vegetal particularmente potente que los nativos de América utilizaban para paralizar a sus enemigos, y de empelo común ahora en anestesia, y curaré, futuro inmediato del verbo curar = sanar, cuidar, según la Academia de la Lengua, tomado aquí en su bárbara acepción anglosajona de conservar (obras de arte). Aceptamos este neologismo, de uso cada vez más común en el mundo del arte latinoamericano, no sin antes haber considerado otras posibilidades (...) Curador tiene la acepción de cuidador y, en términos legales, significa “persona que se nombra para administrar los bienes de un incapacitado”. Asumimos, por lo tanto, la incapacidad del arte de cuidar de sí mismo. El curador es el ideólogo de una exposición, quien define sus contenidos, elige las obras en función de lo que pretende mostrar y supervisa la manera y el orden en que van a ser apreciadas por el público, desde el diseño de la museografía y del catálogo hasta, en algunos casos, la campaña publicitaria. Editorial, Dogmas, CURARE (1), México, Enero de 1992, s/p.

²¹⁸ Entre los fundadores, Karen Cordero trabajaba en la Universidad Iberoamericana, James Oles era profesor de la Universidad de Yale, Francisco Reyes Palma era investigador del CENIDIAP.

²¹⁹ Es claro que muchos de los miembros de CURARE han realizado exposiciones en diferentes partes del mundo pero durante la década de los 90 y hasta el 2002 es probable que solo Medina y Debroise hayan sido los únicos que curaran exposiciones de arte contemporáneo.

exposiciones fueran Olivier Debroise con el *Corazón Sangrante*²²⁰ y *...Si colón supiera*²²¹ ambas de 1992, y (aunque ya con antecedentes claros en el Museo Carrillo Gil, un lugar institucional) Cuauhtémoc Medina quién participó como cocurador en la segunda exposición.

Sin embargo, y a pesar de que artistas y curadores se conocían (como ya lo mostraba en el capítulo anterior), las exposiciones que se hacían en los otros espacios (primero en La Quiñonera²²², y el Salón des Aztecas, pero luego en Temístocles 44 y La Panadería) no eran realizadas con una curaduría externa. Las discusiones eran internas y no intervenían terceros ni para los montajes ni para la selección de obras. Es decir que el debate con los curadores estaba abierto pero no necesariamente intervenía en las decisiones de los grupos. La discusión era justamente lo importante: la curaduría era, entre otras cosas, un espacio de debate que, si bien nació con dos *curadores artistas* como María Guerra y Guillermo Santamarina, se especializó rápidamente al punto que estos dos, y los que les siguieron, sólo eran curadores.²²³ El ejercicio de la curaduría empezó en los espacios en los que estaba involucrada Guerra. La Casona II²²⁴ y La Galería de Arte Contemporáneo, lugares que si bien no estaban fortalecidos institucionalmente²²⁵, definitivamente sí eran institucionales. Y es claro que esos dos lugares de exhibición mostraron e intentaron vender respectivamente a los artistas que le interesaban a Guerra: Abraham Cruzvillegas, Thomas Glassford, Francis Alÿs, Melanie Smith, Diego Toledo, Eugenia Vargas (por ejemplo en la galería) y Abraham Cruzvillegas, Francis Alÿs, y Melanie Smith (en la Casona II). Es fundamental entender también que tanto Santamarina como Guerra se estaban moviendo permanentemente hacia Estados Unidos desde finales de la década de los ochenta, donde

²²⁰ El corazón Sangrante, curada por Debroise, se expuso en 1991 en el ICA de Boston.

²²¹ *Si Colón supiera*, curada por Debroise, se exhibió en el Museo de Monterrey en Octubre 1992.

²²² En sus inicios La Quiñonera no contaba con curadurías externas. Sin embargo se convierte en un espacio alternativo a instancias del curador Rubén Bautista, quien empieza a organizar exposiciones y a promover a estos y otros artistas. La muerte prematura de Bautista (1990) truncó el proyecto.

²²³ La curaduría en México aún no es una profesión como tal en un sentido de vinculación académica aunque cada vez más personas se hacen llamar a sí mismos curadores. Por otro lado, Santamarina ha retomado su carrera de artista recientemente.

²²⁴ La Casona II es un centro de exhibiciones de la SHCP.

²²⁵ Es claro que no había una fortaleza institucional porque no tenían muchos recursos, no había un mercado de arte contemporáneo y no eran instancias legitimadoras. Eso se puede ver claramente al considerar que la Galería de Guerra duró abierta un par de años.

lograron realizar algunas exposiciones hasta el año 1999.²²⁶

Después de esas exposiciones se puede ver una entrada cada vez más recurrente de la curaduría a las instituciones mexicanas y de exposiciones que se hicieron en el exterior, sobre todo a Estados Unidos, también con una recurrencia de los mismos artistas hasta que en el 2002 ocurre una especie de *boom* de exposiciones mexicanas en el exterior, de nuevo, con los mismos nombres.²²⁷ Las ya nombradas exposiciones *Les a Natura* y *Acné*, y algunas otras de relevancia en el Museo de Arte Moderno²²⁸, pero también desde 1991 en el Museo Carrillo Gil primero con el equipo de Silvia Pandolfi: (Renato González Mello, Cuauhtémoc Medina, Conrado Tostado y Edgardo Ganado Kim), y luego mucho más sistemáticamente con el de Osvaldo Sánchez (Ana Elena Mallet, Magali Arriola, Pedro Reyes) y también en el Museo Rufino Tamayo²²⁹, y en el Centro de Arte Contemporáneo de Televisa.²³⁰ Y luego de sus respectivas exposiciones en los museos, los artistas ingresaron a las galerías, algunos a las que ya existían como la OMR y otros a las nuevas como la Kurimianzutto que se inauguró en 1999.

Es claro entonces que la curaduría no estaba por fuera de la institución ni nació desvinculada de ella. Como lo dice perfectamente Francisco Reyes Palma, la figura del curador hace evidente la crisis de un sistema institucional que en México era completamente obsoleto para 1995. Reyes Palma asegura que

Aunque el concepto de exposición temporal existe hace décadas, es su proliferación lo que constituye un fenómeno de actualidad; de modo que la exposición ha terminado por constituirse en una estructura móvil de sentido, que rebasa las fronteras del lenguaje. Situación que explica, así mismo, el incremento desde la década de los ochenta, de modernas estructuras dispuestas a acoger a las muestras viajeras; si bien el

²²⁶ María Guerra realizó *La ilusión perenne* (con Guillermo Santamarina, Art Center College of Design, 1991), *Las nuevas majas* (Casona II SHCP y Otis College of Art, 1993-94), *Es mi vida, voy a cambiar al mundo* (X-Teresa y ACME Gallery, 1995) y *México Ahora, punto de partida* (itinerante en museos de Estados Unidos, 1997-99) y Guillermo Santamarina *Arte emergente de México* en el Museo de Arte Moderno de Brasilia (1988), *Otro Arte Mexicano*, colectiva para el Pasadena, Art Centre of Design (1992), *Yo y mi circunstancia* en el Musée de Art Contemporain de Montreal (1999).

²²⁷ En varias de las exposiciones que se hicieron en el año 2002 se repiten nombres de artistas como Francis Alÿs y Melanie Smith. Eso se verá más adelante en detalle.

²²⁸ *Paseos/Walks* de Francis Alÿs en 1997 y *Ocho mujeres en el arte hoy* en 1998 por ejemplo.

²²⁹ Por ejemplo la exposición de *Peter Greenaway* curada por Magali Arriola en 1997.

²³⁰ Por ejemplo *Así esta la cosa* en 1997.

trasfondo de estos museos tardíos es servir como polo de desarrollo y transformarse en punto de afluencia de un turismo generador de divisas.

No pasemos por alto que, en torno a la fiebre expositiva se alienta un fenómeno de desmuseificación progresiva; es decir: la añeja institución que es el museo abandona dos de sus funciones sustanciales: mantener colecciones y conservadores estables. Se trata del museo como un “no lugar”, especie de ámbito aeroportuario donde concurren obras y curadores a la espera de un nuevo destino. El curador autónomo resulta el primer desprendimiento del museo transformado en “no lugar”, adaptado a la nueva economía simbólica bajo la personificación del autor-creador y situado muy por encima de su antiguo papel de mediador o promotor cultural.

El desplazamiento aleatorio de artistas y curadores sobre el paisaje global presupone la exhibición temporal, la megaexposición, como ritualidad propia del flujo global. Un juego constante de montajes y desmontajes que a su vez se apega a las formas de caducidad y obsolescencia requeridas por el comercio transnacional.

Otro elemento explicativo del auge de la curaduría es la mayor espectacularización de estos procesos globales, pues muchas exposiciones colosales son construidas en paquete como eventos mediáticos y conservadas en la memoria por la intervención de una industria paralela, encargada de editar voluminosos libros/catálogos o una profusión de revistas especializadas. Hasta cabría preguntarnos si el hecho curatorial ocurre en los museos o en los medios. Y la luminaria de ese proceso acaba por ser el curador independiente quien, a la manera de un DJ rodeado de fanáticos asume con espíritu posmoderno, el mezclado de imágenes del pasado y el presente.

Quizá este estatuto del reconocimiento no se hubiera producido sin el ascenso de una tendencia influida por los avances semióticos, el llamado arte conceptual, con su predominio de la idea sobre la materialidad de la obra acabada, que a la larga justificará el término curaduría, con acentos de expresión individual.²³¹

Un sistema que no sólo tiene que ver con los museos sino con un mercado del arte que se había desvanecido con la llamada “crisis de la pintura” de la década anterior. E incluso el curador en México aparece como una figura que reemplaza parcialmente al académico e investigador tradicional, y también al crítico, al permitir una movilidad en la investigación (ya no se investiga el arte del pasado sino los fenómenos artísticos recientes) y en las teorías críticas. Por eso no es casual que el curador haya nacido como figura independiente (el caso de Santamarina es paradigmático) pero que también podía relacionarse con diferentes tipos de instituciones ya sean académicos o de tipo comercial (el caso de María Guerra y más recientemente de Cuauhtémoc Medina y Patrick Charpenel son ilustrativos). Y tampoco es casual que la curaduría empezara en México previa firma del TLCAN y por

²³¹ Francisco Reyes Palma, Estrategias curatoriales, *CURARE* (22): 117-118, 2003.

supuesto, después de su implementación por el intercambio de valores simbólicos que acompañaron a los capitales económicos desde 1986 con el GATT, como vimos en el segundo capítulo.

Lo que Reyes Palma está describiendo es lo que terminó por ocurrir en el 2002 en el caso mexicano. No obstante, definitivamente es importante volver a resaltar el cambio de directores de los museos de 1997 en relación a la curaduría, sobre todo cuando Osvaldo Sánchez entró a la dirección de Museo Carrillo Gil. Sánchez incluyó en los programas de formación del museo programas de formación de curadores: se realizaron diferentes talleres con curadores internacionales como Catherine David, Harald Szeemann, y Kevin Power y se abrieron paneles de discusión sobre el trabajo que estos realizaban en eventos importantes como la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel, todo eso con un presupuesto completamente restringido y limitado. Además se logró establecer una relación con Norton Batkin quien invita a interactuar al Carrillo Gil con la escuela de Barth de Nueva York; e incluyó en la programación del museo las primeras exposiciones importantes e individuales de artistas que participaban en espacios alternativos o que estaban presentes en la escena de los noventa.

También hay que considerar algunas exposiciones que lograron viajar a Estados Unidos y Canadá, todas con una curaduría previa: en 1991 se realizó en el ICA de Boston *El corazón Sangrante* de Olivier Debroise y *La ilusión Perenne de un principio vulnerable* en Pasadena Curada por María Guerra y Guillermo Santamarina, en 1993 *A Shadow Born of Earth: New Photography in Mexico* de Elizabeth Ferrer en diferentes ciudades de Estados Unidos como San Diego y Bellingham, *México ahora Punto de Partida* de 1997 curada por María Guerra en Ohio, *Yo y mi circunstancia* en el Museo de Bellas Artes de Montreal curada por Guerra y Santamarina en 1999, entre otras.²³²

Múltiples sucesos ocurrieron el 2002, año que tienen que ver con procesos curatoriales que ya hacían evidente el cambio pleno que describe Reyes Palma en esa cita y que muestran la inserción del país en un circuito global de exhibiciones y el interés, al menos de una parte

²³² La Bienal de Sudáfrica en el 1999 y Coartadas/Alibis en Francia en el 2000.

del campo artístico mexicano por generar una modificación sustancial en las dinámicas artísticas. Las exposiciones más importantes en el exterior sobre arte hecho en México o eventos realizados provenientes del país ocurren ese año: *Axis México* en el Museo de San Diego, *Zebra Crossing* en la Casa de las culturas del Mundo de Berlín, *20 millions of Mexicans can't be wrong* en la South London Gallery de Londres, pero sobre todo *Mexico City: An exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values* en el P.S.1 de Nueva York y en la Kunst Werke de Berlín; la fundación del Programa de Estudios Curatoriales de Teratoma A.C (ya desaparecido) la realización del proyecto *Cuando la fe mueve montañas* de Francis Alÿs en Lima y el nombramiento de Cuauhtémoc Medina como Associate Curator of Latin American Art Collections de la Tate Gallery de Londres y por supuesto el cierre de La Panadería.

Todas esas exposiciones y eventos realizados por una nueva generación de curadores que habían regresado al país luego de sus estudios (como Cuauhtémoc Medina quien volvía a México después de realizar su doctorado en la Universidad de Essex y Magali Arriola que regresó de París en 1992) y por curadores extranjeros, que tenían un interés particular por el arte contemporáneo hecho en México (como Claus Biesenbach curador del P.S.1 de Nueva York y Betti-Sue Hertz de San Antonio), demuestran un claro cambio en la circulación de la obras y del posicionamiento internacional de algunos de los artistas incluidos en las muestras, que se afianzaría mucho más con algunas otras exposiciones realizadas en el exterior (como por ejemplo *Made in México* del 2005 en Boston y las participaciones de Gabriel Orozco como artista individual y de algunos de los artistas de su galería incluidos en una exposición curada por el mismo Orozco llamada *El cotidiano Alterado* en el Arsenale de la Bienal de Venecia del 2003), la participación del país en Arco en el 2005 en Madrid y en la Bienal de Venecia, esta vez con un pabellón propio, en 2007.

Ahora bien, lo que llama Mónica Mayer el “malestar de la curaduría” (haciendo referencia al título del simposio) y que ubica precisamente en la creación del FITAC y de FARCO tiene que ver con un apoyo institucional casi irrestricto (en ese caso de carácter privado) a un tipo de arte muy específico; un arte objeto-conceptual-contextual-kitsch y contracultural que fue el que en un principio, los primeros curadores como Guerra y Santamarina

privilegiaron. Un arte hecho desde los espacios alternativos o no institucionales y que, de hecho, fue aprendido casi empíricamente, pero que después del filtro curatorial eliminó dentro de las prácticas expuestas casi en su totalidad el performance, la militancia política y la pintura.

No está de más hacer evidente el descontento del circuito artístico mexicano (por supuesto de los que no habían logrado entrar ni en las exposiciones, ni galerías, ni en los museos) y que se manifestaba ya intensamente en el 2002; sólo esos artistas, casi todos menores de 40 años, comenzaron a entrar vertiginosamente a las nacientes colecciones de arte contemporáneo del país -sobre todo a la de Patrick Charpenel, la de los López Rocha, a la Coppel y por supuesto a La Júmex- y eran esos curadores los que decidían qué se mostraba y eran pocas galerías las que vendían siempre a los mismos artistas. La pregunta que se hacían muchos (entre ellos Mayer) es ¿por qué los curadores privilegiaban a unos pocos y no les daban cabida a otras propuestas? ¿por qué el arte mexicano, en esas muestras había dejado de ser histórico (incluso respecto a la historia reciente) y lo que se exhibía tenía que ver solo con lo que se realizó en los años 90 bajo un canon muy preciso y siempre los mismos artistas? ¿por qué, si la figura del curador aparentemente era más accesible -porque no representaba a una institución específica- era tan difícil acceder a él²³³?

La respuesta la dio de manera transparente Carlos Aranda en 1997 en una mesa de discusión sobre la curaduría²³⁴: existe una relación directa entre el trabajo de legitimación y el de legislación porque quien privilegia una forma de narrativa en lugar de otras genera una pauta, una visión. Así, y dependiendo de las relaciones institucionales y también de la credibilidad del curador (que depende de su formación, contactos, inteligencia, etc.), esos criterios de selección (subjetivos siempre y que traen problemas de amiguismos y ghettos como lo afirmaba Edgardo Ganado en la misma mesa de discusión) se vuelven imperativos. Así, el arte vuelve a afirmar su calidad de no-democrático, así como el sistema capitalista

²³³ Para Olivier Debriose “la independencia del curador se encuentra supeditada y limitada por sus intereses como coleccionistas, vendedores o artistas ellos mismos”. Olivier Debriose. *Perfil del curador independiente de arte contemporáneo en un país del sur que se encuentra la norte (y viceversa)*. Texto presentado en el FITAC 95, en Guadalajara, *CURARE* (12): 8, Enero-Junio de 1998.

²³⁴ Carlos Aranda, intervención en La mesa de discusión *Curadores ¿para qué?* de 1997 en X'Teresa.

tampoco lo es; el que tiene el poder, que es casi siempre el que tiene el dinero, realiza los intercambios que más le convengan (obviamente intercambios económicos, pero también simbólicos). Para Aranda, sin embargo, el curador es un “mal necesario” porque es imposible, así como está concebido el sistema, que haya muchas personas dirigiendo.

Eso tiene que ver perfectamente con la utopía que describía Cuauhtémoc Medina en su artículo “El derecho a la contemporaneidad”.²³⁵ El sistema artístico en México para el 2000 (fecha en que fue escrito ese texto) si había cambiado, pero no se había vuelto (ni se volvería) democrático; de hecho, la introducción de curador en el juego, exhibe su autocracia. El argumento de Medina para decir que el sistema artístico probablemente podría llegar a una democratización se basaba en la posibilidad de controvertir al antiguo régimen, entendiéndose Teresa Del Conde. Medina afirma que el régimen anacrónico basado en un sistemas de premios, becas y concursos y salones lo que hacía era generar una ilusión de una posibilidad de inclusión

Para poner las cosas en claro, me gustaría aventurar la hipótesis de que más que examinar la sucesión de estilos artísticos (el supuesto agotamiento del neomexicanismo y el surgimiento de la llamada práctica neoconceptual) los noventas mexicanos han de verse como el momento en que entró en crisis el aparato de promoción y cooptación artística de la post-ruptura. Este sistema se ajustaba muy precisamente a lo que Herbert Marcuse solía llamar “tolerancia represiva:” garantizaba la ilusión de un máximo de inclusividad de artistas y estilos, con la efectiva contención de todo radicalismo estético. Por sobre todo, traducía la noción de “soberanía” no tanto ya en una escuela oficial nacionalista como el muralismo, sino en la promoción aislacionista de una serie de modernismos tardíos de consumo exclusivamente local. Hablo, claro, del binomio del sistema de exhibición escalafonario estatal y la operatividad del concepto de “arte joven.”

Admito de entrada que mi análisis tiene que ver con una reacción contra la falsedad de cierta etapa de absoluta inclusividad: la pálida garantía de participación que, efectivamente, gozaban los artistas clasemedios criollo/mestizos mexicanos en décadas pasadas por el sólo hecho de gozar su confinamiento en la escena nacional.²³⁶

Medina tiene razón al afirmar que ese sistema (tal vez el que regía desde los años cincuentas) no es democrático porque no permite una posible articulación (una lucha) entre los posibles actores del campo. Pero la introducción del curador, como lo pretendía Medina,

²³⁵ Cuauhtémoc Medina. *El derecho a la contemporaneidad*, Op. Cit.

²³⁶ Cuauhtémoc Medina, *La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post-mexicano*, Op. Cit. s/p.

tampoco garantizaba una democratización: lo que en efecto hacía era eliminar el sistema de premios, concursos y salones porque en su condición de mediador, el curador garantizaba ya una legitimación automática: ponía a la vez al artista en un museo y si no estaba en una galería, posibilitaba que se vinculara a una. O incluso en un sistema aún más perverso pero no por eso menos eficaz, el galerista es el curador y a la vez el coleccionista, como en el caso de Patrick Charpenel y Carlos Ashida en la exposición de *Acné...*

La pregunta que hay que hacer es si la crítica a la alta cultura que narra Medina a través de los artistas y de los curadores era, en efecto una democratización de la cultura o más bien una transformación del sistema (no precisamente uno más democrático) como yo lo sostengo. Lo que cambió fue, definitivamente la forma de negociación y vuelvo a repetir: el artista podía entrar de una vez al museo, e incluso de una vez a la galería, si se vinculaba con un curador; pero esa vinculación necesitaba de antemano, que se estableciera una relación artista-curador. Y eso solo se podía (se puede) de dos formas: o el curador escoge el trabajo del artista o encajando en la visión del curador a la fuerza. En el caso de los artistas mexicanos de los 90 y precisamente como el fenómeno de la curaduría se da simultáneamente a su aparición, estos últimos fueron los que fueron privilegiados, obviamente no sólo porque los conocían, sino que los marcos conceptuales se construyeron de manera conjunta, entre los debates, y las fiestas, entre los desencuentros y las reconciliaciones.

La figura del curador en México, como los espacios alternativos, también corresponde al ese descentramiento del que hablaba José Luís Barrios en su texto *Los descentramientos del arte contemporáneo*.²³⁷ Y precisamente ese descentramiento, como en el caso de los espacios alternativos, generó por un momento una idea de que la participación institucional a través de su figura, podía ser efectiva o más plural, dinamizando el campo haciéndolo menos “aburrido”. Sin embargo, el curador, móvil y vinculante pero potencialmente desvinculado de la institución, para el año 2002 era también una pieza más de un sistema perfectamente establecido que siguió con su movilidad pero conservando su *status quo*, es

²³⁷ José Luís Barrios. *Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)*, *Op Cit.*

decir, manteniendo su característica privilegiada de ser el vaso comunicante entre el público, las instituciones de todo tipo (cada vez más móviles como también lo afirma Reyes Palma en el texto citado más arriba) y por supuesto el mercado.

Ahora bien ¿por qué para el año 2002 había tan pocos curadores en una escena que había germinado ya con un potencial internacional? Hay al menos tres repuestas a eso: la primera es que ser curador no es fácil y para el 2002 era aún más difícil; se necesitan marcos de referencia, agudeza visual, bases teóricas y críticas, educación superior, conexiones institucionales y obviamente hablar inglés; el segundo motivo es que, a pesar de que “cualquiera” podía ser curador a mediados de los noventas, organizar una exposición en México, así fuera en un lugar no institucional era difícil: había que organizar a los artistas, conseguir presupuestos (así fuera poco dinero, en un país en crisis y aún con muy poco apoyo económico por parte de la iniciativa privada) y por supuesto lograr una conceptualización lógica de la exposición. Es claro que si la exposición era institucional, había que lidiar con la burocracia o llegar con la exposición ya lista, como en el caso de *Aché*.... El tercer motivo tiene que ver precisamente con el carácter vinculante del curador: en un país como México, con unas instituciones culturales públicas tan mal administradas (aunque hay muchos museos), con tan pocos presupuestos, y con un mercado del arte tan precario, con públicos que no están familiarizados con el arte contemporáneo (porque no se exhibía y no se promocionaba públicamente y la comunidad interesada era pequeña) había que hacer miles de peripecias para poder establecer un vínculo claro entre todas esas variables; y por supuesto, que todos estuvieran en condiciones de interés.

Monica Mayer lo decía en el 2002 al final de su ponencia

Creo que la causa real del malestar de la curaduría es que no existe. En términos de la realidad del arte, en México la crítica y la curaduría simple y sencillamente no existen. Dicen las estadísticas que en México hay 30 mil artistas. Según el archivo de Pinto mi Raya hay trescientas personas, entre escritores artistas investigadores y críticos que escriben sobre arte esporádicamente y más o menos veinte que lo hacen en forma regular. A ojo de buen cubero, tomando en cuenta la cantidad de museos de arte contemporáneo que hay en México, yo diría que si hay cincuenta curadores en todo el país dedicados al arte contemporáneo, es demasiado. De estos, cuando mucho la cuarta parte tiene poder de decisión en términos conceptuales y más bien se encargan de aspectos de logística. La mayoría de los artistas ya podemos ir aceptando la triste realidad de que jamás ningún

crítico ni algún curador nos va a pelar. O nos resignamos o asumimos el paquete.

Sin embargo, a los pobres curadores, más que temerles, deberíamos tenerles lástima. En los dedos de mis manos caben los independientes que viven exclusivamente de curar exposiciones de arte contemporáneo. A los que trabajan en museo los tratan de la fregada porque como empleados de confianza carecen de seguridad en la chamba. No hay una escuela dónde estudiar curaduría ni materiales bibliográficos, ni una revista especializada. El malestar de la curaduría debe ser el reflejo de lo que sienten quienes realizan esta labor al trabajar en un medio tan adverso.²³⁸

4.3 Debates críticos en curso: entre la posmodernidad y la globalización

En el año 2000 los estudiantes de la Universidad de las Américas de Puebla organizaron el Primer Simposio de Arte con el tema *El insidioso gusto por lo global: arte para un siglo post-México*. El simposio, dirigido por Cuauhtémoc Medina –y antecedente al simposio *El malestar de la curaduría*- intentaba dar cuenta precisamente de los efectos de la globalización en el arte hecho en México. En el texto de presentación, Medina se asombraba porque “para sorpresa de todos (la reunión) se centró en una comparación histórica entre la internacionalización del llamado ‘neomexicanismo’ y la emergencia de la escena global ‘neoconceptual’.”²³⁹ Aunque las presentaciones si trataban el tema de manera superficial para llegar al punto del simposio (la globalización) –sólo había una ponencia que trataba el tema del neomexicanismo de forma central²⁴⁰- no es de extrañar que el debate girara en torno a la internacionalización-neomexicanismo en relación a la globalización-neoconceptual porque el tema, aunque no era nuevo, no se había desarrollado con profundidad en relación a procesos artísticos en México antes de 2000. Y precisamente, ¿qué otro artista mexicano, a parte de Gabriel Orozco, era ya un artista global para ese año? ¿quiénes, si no los neomexicanistas tuvieron un mercado relativamente abierto en Nueva York que permitió que al menos uno de ellos, Julio Galán, exhibiera en el Witney Museum en 1995? Si ni siquiera se había hecho una crítica seria ni una investigación concienzuda sobre el fenómeno neomexicanista, ¿cómo no confundir internacionalización y

²³⁸ Monica Mayer, Algunos de mis mejores amigos son curadores, *Op. Cit.* p 128.

²³⁹ Cuauhtémoc Medina, El insidioso gusto de lo global: arte para un siglo post-México, *CURARE* (17): 75, Enero-Junio de 2001.

²⁴⁰ Osvaldo Sánchez, El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización, *CURARE* (17):137, Enero-Junio de 2000, p 138.

globalización y pensar que esos conceptos no eran análogos²⁴¹? El problema es complejo porque el tema de debate recién se estaba abriendo para ese momento, aunque es sintomático que se haga un foro al respecto.

Aunque si se habían hecho algunas exposiciones de arte hecho en México durante la década de los 90 (aun estarían por hacerse las realmente importantes en el año 2002) se puede ver que es ese discurso y no otro, el que va a comenzar a privilegiar una serie de obras que tiene que ver con la globalización. De hecho, las ponencias de ese simposio están

²⁴¹ Es claro que este problema es complejo y el debate aún está abierto pero es claro que la cuestión tiene su raíz en fundamentos económicos. Para resumir muy sintéticamente este problema hay que considerar que mundialización, globalización, internacionalización, son tres nociones consideradas a menudo como como sinónimas, pero hay en ellas ciertas distinciones. En 1983 Theodore Levitt ("Globalization of markets", Harvard Business Review, Mayo-Junio 1983) propuso designar por globalización el fenómeno de uniformización de los mercados a término, en los cuales las empresas venden la misma cosa de la misma manera en todas partes. En 1990 Kenichi Ohmae (The Borderless World "Power and strategy in the interlinked economy" 1990, Londres, Fontana) designa por globalización una forma de gestión totalmente integrada a escala mundial de la firma multinacional. Estas dos definiciones llaman la atención sobre el hecho de que la globalización es ante todo la mundialización de la economía de la empresa. No obstante no diferencian bien este proceso de los fenómenos conexos François Chesnais (La mundialisation financière. Genèse, coût et enjeux, 1996, Paris, Cyrus) estima que el término inglés globalisation (globalization en inglés americano) traduce la "capacidad estratégica del gran grupo oligopolístico de adoptar un enfoque y una conducta "globales" que involucran simultáneamente los mercados con demanda solvente, las fuentes de financiamiento, la localización industrial y las estrategias de los principales competidores". El estima que el equivalente de globalización es: "Mundialización del Capital". Por tanto es claro que la noción de globalización es en realidad restrictiva pues concierne principalmente a las firmas y lo que hace es prolongar un viejo movimiento de internacionalización de las grandes empresas. En consecuencia cabe distinguir: **La Internacionalización:** Es el proceso que conduce a la intensificación de los intercambios de cualquier naturaleza entre estados naciones definidos con referencia a un territorio. Una economía internacional liga mercados nacionales territorialmente circunscritos a través de flujos transfronterizos de capitales, de mercancías de personas y de informaciones. **La Mundialización:** Es el proceso de integración que conduce al debilitamiento del papel geopolítico de las fronteras de los estados nacionales. La mundialización se acompaña de una fuerte desnacionalización de los espacios económicos de fondo el lugar a un espacio mundial integrado. Esta desnacionalización no es espontánea si no organizada. la mundialización suscita proyectos más o menos acabados de regulación de actividades a escala mundial. **La Globalización:** es la planetarización de la economía de empresa apoyada en la globalización financiera, es decir la constitución de un mercado de capitales proceso ampliamente no intencional, la globalización de la actividad de empresa conlleva el asunto de formas de regulación públicas y privadas adaptadas. Sin embargo, el problema de la globalización supera la dimensión económica y precisamente por eso es tan complejo de definir. Ulrich Beck apunta: "La **globalización** significa los procesos en virtud de los cuales los Estados nacionales soberanos se entremezclan e imbrican mediante actores transnacionales y sus respectivas probabilidades de poder, orientaciones, identidades, y entramados varios (...) el concepto de globalización se puede describir como un proceso que crea vínculos y espacios sociales transnacionales, revaloriza culturas locales y trae a un primer plano terceras culturas. En este complejo marco se pueden reformular las preguntas tanto sobre las dimensiones como sobre las fronteras de la globalización resultante teniendo presentes estos tres parámetros: un mayor espacio, la estabilidad en el tiempo, la densidad social de los entramados, las interconexiones y las corrientes icónicas transnacionales." Ulrich Beck, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. México, Paidós, 2008, p 54. Es claro que el debate sobre la internacionalización también está abierto para el campo del arte. Para ver eso en detalle ver Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalización y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

relacionadas con obras que “localmente” habían sido creadas bajo esas condiciones de posibilidad globalizadoras, algo que ya intuía García-Canclini en su libro *Culturas Híbridas*²⁴² aunque no precisamente con el nombre de globalización ni para los fenómenos artísticos de los que hablan los invitados al simposio, sino para fenómenos culturales un poco más amplios.

Ahora bien, decía que al neomexicanismo no se le había hecho hasta el momento ningún estudio profundo²⁴³ ni una crítica que no fuera más allá de una adulación exacerbada²⁴⁴ o de un intenso desprecio. Sin embargo sí se le había relacionado inmediatamente con lo que se llamó en la década de los 80 “la posmodernidad”. Aunque para describir el fenómeno no se citaba rigurosamente a ningún autor (tal vez la referencia más clara era Frederic Jameson y su libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*) se le imputaban una serie de características que tenían que ver con la posibilidad de estar en una época posmoderna: una especie de combinación de imágenes que aparentemente no tenían ninguna relación, referencias al pasado, cuestionamientos sobre las identidades de los sujetos (las marginalidades o las diferencias), la circulación de las imágenes etc.

Justamente muchos neomexicanistas fueron incluidos en la exposición *En tiempos de la posmodernidad*, inaugurada a mediados de 1988 en el Museo de Arte Moderno. Como lo apunta Karen Cordero,

la exposición fue ideada por Teresa Franco, en aquellos años directora del INAH, quien--tras un viaje a Europa en el cual se encontró con el debate modernidad-posmodernidad en

²⁴² En la primera edición de 1989 de *Culturas Híbridas*, García-Canclini nunca usa la palabra globalización aunque definitivamente este es un libro sobre el tema porque, precisamente, la *hibridez* es un fenómeno provocado por la globalización. García-Canclini apunta de forma interrogativa, en la introducción de la reedición del 2001 de su libro, si las nociones modernas sirven para hablar de globalización. Para ver eso en detalle ir a Nestor García-Canclini, *Las culturas híbridas en tiempos de la globalización, Introducción a la edición 2001*, *En*: *Culturas Híbridas, Op.Cit.*

²⁴³ Edward Sullivan y Luis Carlos Emerich ya habían hecho libros al respecto del neomexicanismo pero el primero está enmarcado en el formato catálogo y el segundo no tiene referencias históricas ni teóricas que hagan más complejo el relato. Para ver eso en detalle ir a Edward Sullivan, *Aspects of contemporary mexican painting*, Nueva York, Américas Society, 1990. Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguraciones de los 80: pintura mexicana joven*, México, Diana, 1989. Más recientemente, tal vez los libros más importante de neomexicanismo que se ha escrito es Teresa Eckmann, *Neomexicanismo, Op cit.* y Josefá Ortega *Et. Al, ¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, México, MAM, 2011.

²⁴⁴ El caso de Ruy Sánchez citado más arriba es paradigmático. Ver Alberto Ruy Sánchez, *Nuevos momentos del arte mexicano, Op cit.*

pleno auge--regresó a México y propuso dentro del INAH la realización de un análisis sobre la existencia de la posmodernidad en México. Pidió a la historiadora del arte Esther Acevedo que lo organizara y ella a su vez convocó a sus colegas: María Estela Eguiarte (INAH), Eloísa Uribe (INAH), Blanca González (UIA), y el crítico independiente Olivier Debrouse (aunque este último dejó el proyecto al poco tiempo). Este grupo se encargó de la organización de la exposición que se presentó en el Museo de Arte Moderno, y el coloquio internacional llevado a cabo en el Museo de Antropología, así como de la edición del libro arriba mencionado.

Frente a la pregunta por la posmodernidad en el arte mexicano, las autoras se armaron en primer lugar de herramientas teóricas: los textos de Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas, Frederic Jameson, Jean Clair, Andreas Huyssen y Simón Marchán Fiz, entre otros. De ahí, retomaron como base para su selección de artistas y obras, las categorías establecidas por Jameson en su ensayo "Posmodernidad y sociedad de consumo": el pastiche, el cual recupera lo ya hecho pero no lo critica, ni lo analiza, sólo lo recupera sin opinar sobre él; y la esquizofrenia como característica temporal en la que no existe nada más que este instante (el ahora), por lo que no se debe pensar en el futuro ni en el pasado. Con base en esto último, se pueden recuperar imágenes sin relación, se puede juntarlas sin importar si tienen que ver o no entre ellas y con los nuevos contextos, la repetición es aceptada, los formatos pueden estar fragmentados, además de que se puede integrar cualquier cosa a la obra.

Enseguida, las investigadoras entablaron un diálogo con una selección de artistas mexicanos contemporáneos cuya producción parecía vincularse con estos conceptos, sólo para encontrar que "el trabajo de los artistas desborda las categorías iniciales [. . .]. Es un trabajo que proviene del artista que ha decidido ser sujeto y no objeto del discurso cultural. De allí que un gran número de ellos mostrara desinterés en ser calificado como posmoderno."

Las conclusiones, tanto de la investigación como del coloquio y el debate en La Jornada, tendieron a cierto escepticismo sobre la aplicación del término "posmodernidad" como etiqueta y su transferencia poco crítica del contexto europeo y estadounidense al latinoamericano, aunque resaltaron el interés del discurso posmoderno como un vehículo para cuestionar dogmas y permitir nuevos juegos y especulaciones, así como un acercamiento fresco a la historia y el mito. Sin embargo, en lo que respecta al arte y la arquitectura, se resaltó el peligro de que la búsqueda de cualidades "posmodernas" fomentara un acercamiento formalista sin atender a contextos históricos y particularidades sociales. Y efectivamente, se percibió tanto en la exposición como en el coloquio que el término "posmodernidad" se refería con frecuencia a una "caja de herramientas" cuyos usos políticos, sociales y estéticos podrían ser diametralmente opuestos, según el artista, arquitecto o autor.

La identificación de un grupo de artistas mexicanos de los ochentas con la "posmodernidad" parecería ser, entonces, una estrategia para "entrar y salir de la [cultura global]" (parafraseando libremente a Néstor García-Canclini en su libro *Culturas híbridas*), más que una herramienta analítica que permite una interpretación más certera de obras e intencionalidades estéticas específicas.²⁴⁵

²⁴⁵ Karen Cordero, En tiempos de la posmodernidad: una reflexión actual, Revista Nuestra Comunidad (157):12, 18 de Abril de 2005.

Como se puede ver en esa referencia, el neomexicanismo, al menos en esa exposición, se vinculó de manera más o menos arbitraria con una reflexión (del centro) sobre una época específica sin tener en cuenta ni el contexto ni los artistas. De hecho, el problema de la posmodernidad tomado a la ligera podía ser impostado para cualquier cosa que no tuviera que ver con el canon del momento, que en los ochentas aún seguían siendo la llamada “generación de la ruptura”. No hubo nunca un análisis sobre esa pintura, ni los motivos que la produjeron, ni las relaciones que se podían establecer entre las dinámicas económicas y sociales e incluso de marcos culturales más amplios y ese tipo de expresión artística. El concepto de posmodernidad, por su misma ambigüedad era perfecto para clasificar a esas pinturas igualmente ambiguas, como si en efecto todas fueran neomexicanistas o todas posmodernas. El problema de la subjetividad en la pintura (cualquier cosa que eso signifique) no se entendía del todo para ese momento porque el discurso sobre el nacionalismo y la identidad nacional aún era muy fuerte²⁴⁶ y, como ya se vio en el segundo capítulo, el vínculo con un arte de Estado (representacional) era “evidente”. Esa “curaduría” no tuvo “éxito” (no fue una explicación suficiente para el fenómeno ni mucho menos generó otras exposiciones de ese tipo que pudieran cuestionarla) y, aunque la pregunta por la posmodernidad quedó en el aire, otras lecturas sobre esa pintura (como la de Alberto Ruy Sánchez al denominarla “fundamentalismo fantástico” en la exposición de Mito y Magia en el MARCO de Monterrey en 1991) comenzaron a aparecer hasta que el discurso (y paulatinamente la pintura en términos de exhibición y venta en algunas galerías pero no respecto a su producción) terminó por ser completamente relevado.

Luego de esa exposición, el neomexicanismo, que vivió poco como propuesta, dejó de ser vinculado con la “posmodernidad”. Después de 1992, cuando el neomexicanismo empezaba a estar en crisis como discurso, las críticas que se interesaban por el arte alternativo (el que vendría a ser luego arte contemporáneo) intentaban explicar las nuevas

²⁴⁶Hay que destacar que el problema de la identidad mexicana siempre ha estado sobre la mesa (históricamente) en todo este trabajo de investigación. Es muy claro que el libro de referencia *La jaula de la melancolía* de Roger Bartra, publicado por primera vez en 1987, es un claro ejemplo del problema de la identidad durante finales de la década de los 80 y comienzos de la de los 90. Adjudico que el tema de la identidad haya tenido particular importancia en este momento precisamente por la relación con la *liberalidad* que estaba en juego en esa época: de capitales, de subjetividades, etc. Para ver eso en detalle remitirse al capítulo 2 de este trabajo y a Roger Bartra. *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.

obras con criterios propios de la “época anterior” o a falta de mejores herramientas sobreinterpretaban o describían, aunque, como vimos antes, la crítica de arte se fue ajustando a las obras paulatinamente.

Ahora bien, las curadurías que intentaban darle una coherencia a esa producción (sobre todo las que exportaron obras a Estados Unidos, desde 1992 y hasta el 2000, nunca encajonaron la producción a un concepto específico prefabricado (como el de posmodernidad por ejemplo) sino que intentaban describir por qué eran importantes esas piezas y, entre otras cosas, pretendían ampliar los campos de referencia de lectura. Desde la exposición *A propósito: 14 piezas en torno a Joseph Beuys* curada por Guillermo Santamarina en colaboración con Gabriel Orozco y Flavia González Rosetti en 1989 hasta *Yo y mi circunstancia* curada por el mismo Santamarina y María Guerra de 1999, el problema era ¿cómo se pueden articular esas obras en relación a un contexto de producción más amplio, más allá de la historia nacional pero siempre cuestionando la noción de identidad ya no entendida como “lo mexicano”, es decir, como identificación nacional (identificación con el discurso de Estado). La pregunta que se hacían esas exposiciones era básicamente, ¿con qué criterios podemos seguir entendiendo la identidad, e incluso, cómo podemos entender esas obras, (y en efecto la identidad de las obras) en un contexto que ha comenzado a modificarse?

La exposición de 1997 *México ahora, Punto de partida* ponía ya en evidencia la intención de desmarcarse del neomexicanismo al afirmar que una identidad predeterminada no sirve ya como plataforma estética sino que el arte mexicano de los años 90 se ha salido del juego y su calidad de vanguardia parte de negaciones y de dudas en torno a qué posmodernidad queremos, en favor de qué economías, qué identidad se pretende construir y para quién²⁴⁷, todo eso tratando de evitar el cliché y la expectativa mexicanista (como exótica, como folclórica) haciendo énfasis precisamente en una perspectiva insólita del arte mexicano que reconoce su propia cultura y el panorama internacional como referencias ineludibles haciendo que el arte se vea menos mexicano pero no menos auténtico que el México

²⁴⁷ Osvaldo Sánchez. *¿Fuera de juego?* En: Osvaldo Sánchez *Et. Al.* México ahora, punto de partida, Columbus, Ohio Arts Council, 1997, p 21.

heterogéneo en el que se da la creación.²⁴⁸

Y tal vez de manera mucho más clara, en los ensayos de la exposición *Yo y mi circunstancia*, dos años después, se puede ver ese cuestionamiento complejo de la identidad como desplazamiento. Desde el título mismo de la exposición hay evidencia del problema que se está abordando en la exposición: ¿qué tiene que ver el contexto de producción (cada vez más abierto, global y plural) con la producción misma? Guillermo Santamarina apuntaba en el catálogo de la exposición que el arte mexicano ahora tenía que ver con un impulso de movilidad, de tránsito del cuerpo, que hace que la investigación artística se mueva a otros terrenos como la televisión y la publicidad. Y justamente ahí radica la dificultad de identificar una única identidad mexicana porque si se hace énfasis en el movimiento como circunstancia del lugar mismo, se genera una ambigüedad compleja que es contradictoria con una posible noción estable de la identidad.²⁴⁹

Sin embargo, hasta el año 1999, y a pesar de que el problema de las relaciones de la identidad mexicana (la crisis de esa identidad en relación con la representación) y el contexto de producción eran fundamentales y aunque ya había una autoconciencia mucho más crítica del campo artístico y sus sistemas de producción en relación a su propia historia (su historia como crisis), no se había conceptualizado abiertamente en ninguna exposición ese problema a profundidad. De lo que se estaba hablando, por ejemplo, en la exposición de *Yo y mi circunstancia*, era de las relaciones móviles del artista, de sus obras en un contexto determinado, formas de producción descentralizadas, y eso, a grandes rasgos, es hablar de globalización. No obstante, esa palabra no había penetrado intensamente al campo artístico

²⁴⁸ Robert Sterns. *Tiempos de creatividad independiente* En: *Ibid*, p 11.

²⁴⁹ En ese catálogo aparecen 4 ensayos más que son muy interesantes para entender cómo se estaba configurando el problema de la identidad en el arte en ese momento en relación al problema de la movilidad. Paloma Porráz escribe en su texto *Movilidad en el arte mexicano contemporáneo* que la noción de movilidad cuestiona necesariamente la noción de identidad porque la movilidad genera sincretismos entendiendo la movilidad como vasos comunicantes donde las conductas sociales cristalizan, representan, manifiestan y alteran, por artistas que sus propias tecnologías. Eduardo Abaroa indica que hay que un intento por entender a México (su contexto y su circunstancia) a través de un examen de su arte tendrá que contentarse con un signo de interrogación porque hay una imposibilidad de conceptualizar el contexto. Roger Bartra establece en su texto *Melancolía y Movilidad* una relación directa entre la melancolía que producen los restos dejados por la modernidad y precisamente el movimiento implicado en dicha modernidad. Y Abraham Cruzvillegas en su *Tratado de libre comer* describe su circunstancia, es decir, los eventos que han sido más relevantes en su vida artística, intentando vincular esa narración con el contexto del arte mexicano en los años 90. Guillermo Santamarina *Et. Al. Yo y mi circunstancia*, Montreal, Canada Museum of Fine Arts Montreal, 1999.

mexicano sino hasta el año 2000²⁵⁰, tal vez de manera muy abierta y problemática en el simposio denominado *Insidioso gusto por lo global*. Y tal vez es Cuauhtémoc Medina el que mejor intenta entender el arte mexicano de los años 90 con relación a la globalización de manera sistemática para realizar curadurías y críticas.

Aunque es claro que el concepto de globalización no es endémico del campo del arte, Medina incorpora el problema muy temprano y a partir de ahí va a desarrollar su investigación curatorial que tendrá como consecuencia su primera gran curaduría: *20 million mexicans can't be wrong* en la London Gallery en 2002 (que de hecho se realizó con un apoyo de la Fundación Júmex). Sin embargo es claro que ya desde 1997 Medina está pensando en esa problemática cuando escribe un texto titulado *Delays and arrivals*²⁵¹ en el que se pueden ver algunas de las ideas fundamentales de su trabajo: describe el caso mexicano como único en las dinámicas local/global en un proceso de globalización económico complejo que hizo que la expectativa por el “deber ser” de la representación del arte mexicano estuviera en crisis, argumentando siempre desde el horizonte histórico de la representación nacional como ficción que se había vuelto hegemónica (la ficción del nacionalismo mexicano), ya fuera como lo puro-local o lo puro-internacional. Medina inicia el texto con una pregunta autorreflexiva al escribir

When I am asked to discuss the situation of mexican art in regard to the new international scenes of art, I feel uneasy. This is not an issue I can dismiss it or take lightly, but how to say something that would not simply an administrative rule under wich diminish the actual cultural conflicts that contemporary art still well lives from? Gruner's piece can be taken like a guidance with wich to deal with the question we are to discuss this afternoon insofar as it presents the tensions of the local and the internacional as an actual source of artistic production.²⁵²

²⁵⁰ Para el año 2000, es claro que el concepto de globalización ya se ha comenzado a usar básicamente en ámbitos académicos pero aún no tiene un desarrollo complejo en el marco de la crítica en medios de comunicación. En el coloquio del *Insidioso gusto por lo global*, Olivier Debrouse hace toda una disertación explicando de donde viene el término y como utilizarlo al respecto de manifestaciones artísticas. Para ver eso en detalle ir a Olivier Debrouse. Soñando en la pirámide, *CURARE* (17): 86, Enero-Junio de 2001.

²⁵¹ Cuauhtémoc Medina. *Delays and arrivals*, *CURARE* (27):108-117, Julio-Diciembre 2006. Cuando me piden que hable de la situación del arte mexicano en relación a la nueva escena internacional del arte, me siento incómodo. No es un asunto que pueda rechazar o tomar a la ligera, porque, cómo decir algo que no fuera simplemente una norma administrativa bajo la cual se verían disminuidos los conflictos culturales del que el arte contemporáneo se nutre? La obra de Gruner puede ilustrar de la cuestión que vamos a discutir esta tarde porque en ella se presentan las tensiones de lo local y de lo internacional como una fuente real de producción artística. (La traducción es mía).

²⁵² *Ibidem*.

Es en esa tensión local/internacional en la que se inserta el trabajo del curador y es a partir de ahí desde donde se hace la selección de obras de su exposición del 2002. No obstante, y aunque Medina es el que más ha reflexionado sobre el tema (muchos de sus textos más importantes tienen que ver con eso, tanto por el texto en sí mismo y por su carácter utilitario que parecen una declaración de principios) todas las exposiciones del 2002 intentaban mostrar más o menos una visión similar: hacer evidente que México estaba en la mitad de un conflicto de identidad cultural (identidad nacional) por las dinámicas centro-periferia que tenían que ver con procesos de globalización. Y es claro que las consecuencias para las obras seleccionadas tenían que ver con esa tensión: obras que ponían en crisis la representación establecida en los grandes discursos nacionales e incluso las representaciones que se esperaba de México en el exterior como lo “típicamente mexicano”, excluyendo así otro tipo de obras e incluso de medios de producción. De todas se descartaron pinturas, performance, arte electrónico y las fotografías y videos tendían a ser documentos de eventos (no performáticos). Ninguna referencia a la subjetividad de los artistas, ni a ningún tipo de minoría (exaltación de lo femenino, de lo gay, la raza). Obras que se referían por otro lado, al contexto de producción, sobre todo urbano, unas más políticas que otras, pero nunca a la historia (incluso reciente, y tampoco a una posible genealogía de la historia del arte nacional), ni al Estado, ni a los valores nacionales y mucho menos exaltando posibles valores plásticos como el color, la composición o la forma.

Las consecuencias de esas curadurías (y de otras que se harían tiempo después como las de la bienal de Venecia en 2003, las de Arco en 2005 etcétera) y por supuesto, la *galerización* de esos artistas y su incorporación a diferentes colecciones, así como el apoyo del Estado a ese tipo de producción, como lo mostré en capítulo dos, terminó por generar una hegemonía de ese tipo de obras, cobijadas por ese discurso de la crisis de la identidad nacional, de la localidad y de lo propio mexicano.

Es interesante ver como el discurso en relación a las obras vuelve a funcionar como rector de una agrupación de obras aunque aparentemente, en este caso, lo que ocurrió fue una inversión de la situación de los ochentas: parece como si la teoría (realizada por el curador

pero en donde los artistas tuvieron mucho que ver) y las obras (realizadas por artistas pero que hacían labores múltiples en los llamados espacios alternativos entre esas labores teóricas), que habían nacido juntas, al fin “coincidían” para ese tipo de arte específico que se promovió al principio de la década de los 90. Y eso no es casualidad: se debe a que los artistas también teorizaban, a su manera, y los teóricos y críticos de esa generación eran muy cercanos a la producción artística. Muchos de los artistas participantes en esas exposiciones habían participado 7 u 8 años atrás en diferentes lugares como Temístocles 44 o La Panadería, algunos otros en la calle Licenciado Verdad, en La Quiñonera, y varios hicieron parte de dos o tres de las cuatro exposiciones y, de nuevo, casi todos se conocían. Además, los dos curadores mexicanos involucrados, Magali Arriola, Cuauhtémoc Medina, se conocían y los textos de los catálogos son escritos precisamente por el mismo grupo: Abaroa, Debroise, Medina, Sanatamarina.

Ese tipo de arte terminó desplazando otra clase de producción no porque los artistas dejaran de pintar ni de hacer performance sino que esa producción se insertó de una manera más eficaz en un mercado globalizado (de hecho contribuyó a esa inserción), mientras la división en el campo artístico en el país se hacía cada vez más evidente: los espacios alternativos o autogestivos desaparecieron, los (pocos) curadores eran intermediarios cada vez más visibles, los directores de museo intentaban conseguir fondos, las nacientes galerías intentaban promocionar a sus (nuevos) artistas. En un mundo globalizado, un arte que se autodenominaba producto de esa globalización tenía éxito precisamente porque era un ejemplo de ese proceso. Es claro que había una impostura del discurso y que, como en el caso del neomexicanismo, las relaciones con la teoría y la práctica eran complejas porque muchas de esas obras nacieron con “otra” teoría: es acá cuando el debate Ortega-Medina (e incluso el debate Vargas Lugo-Aranda) adquiere toda su significación; al preguntar *¿cómo es que esto llevo a significar?* había una modificación en la forma de operar, en la forma de leer las obras: eso quiere decir que los campos de significación están abiertos, por fuera de la obra e incluso por fuera del campo del arte, y aún más, posiblemente por fuera del país y de la historia nacional. Hay que admitir entonces que respecto a la década de los ochentas, en los noventas (sobre todo al final) hay un cambio de enunciación pero, aún más importante, un cambio en la forma de enunciar, que concretaron los curadores.

El curador, en ese sentido, no “explica” las obras y, de hecho, su crítica a estas ya viene implícita en la posible selección que realiza. Así, la impostura del discurso en relación a la curaduría tiene que ver más allá de la selección de las obras, y de una exégesis personal de dicha selección: el curador se vuelve importante en el arte hecho en México a finales de los años noventas porque se le ha adjudicado plenamente ese papel enunciador; eso significa que es consciente de la impostura de su discurso y las obras se empiezan a supeditar a este, es decir, que estas *tienden a dejar de producir discurso*, no en el sentido de que estas *signifiquen* algo que hay que descifrar, sino que se pierde el interés en preguntarse, por qué nuevas obras eventuales pueden aparecer. Realizar una exposición colectiva -como se verá más adelante- es la mejor forma de “neutralizar” cualquier posibilidad de apertura: que haya muchos no significa que están “todos”; significa que están los que son interesantes para el curador.

Por supuesto no hay que ver esa situación con algún tipo de juicio de valor. Preguntarse si el funcionamiento de ese sistema es bueno o malo no tiene ningún sentido. Lo interesante es pensar que el campo del arte se reestructuró (esa reestructura es muy relativa como se verá más adelante) y se estabilizó de una manera en la que el discurso curatorial comenzaba a tener cada vez más peso. Valdría la pena preguntar, ¿por qué, a finales de los noventas, y comienzos de los dosmiles los artistas y críticos dejaron de tener poder discursivo y se lo “adjudicaron” al curador. Hay varias repuestas a esa situación; por ejemplo José Miguel González-Casanova explica que

A finales de los ochentas hay una deslegitimación del mercado porque se caen las ventas con la crisis de finales de los ochentas y comienzo de los noventas, y hay que reconocer, que muchas veces los *dealers* eran los legitimadores y los que le agregaban el valor simbólico a la obra. Ahora son los curadores que fungen como un intermediario de calidad. Precisamente a partir de esa crisis ha surgido institución más sólida, pero quién sabe cuanto dure.²⁵³

O incluso Boris Viskin declara

Al principio todos estábamos unidos como grupos en interacción. Las divisiones se dieron luego y las hicieron los curadores y las instituciones. Muchos artistas, sin

²⁵³ José Miguel González Casanova, en entrevista personal el 5 de febrero de 2011.

embargo, también tienen responsabilidad porque no dieron “el giro”. Los espacios alternativos permitían una interacción entre los artistas y allí los artistas lograron un “poder” que se desaprovecho. Un poder que era una plataforma.²⁵⁴

Y Luis Felipe Ortega

Hubo un momento en que nosotros ya no podíamos hacer todo: escribir, mantener los espacios, hacer obra, escribir crítica, dictar clases... hubo un momento en que había que dejar algunas funciones. El curador vino a llenar muchos de los vacíos que nosotros no estábamos dispuestos a seguir llenando.²⁵⁵

Esa nueva separación de funciones y especialización del campo lo que hizo fue depositar poder (de legitimación en relación al poder simbólico) en el curador que ha finales de los noventas ya tenía funciones institucionales muy precisas: establecer una narración (también una narración visual) entre lo que se produce, lo que se dice, y lo que se muestra.

²⁵⁴ Boris Viskin en entrevista personal el 13 de Marzo de 2010.

²⁵⁵ Luis Felipe Ortega, en entrevista personal el 18 de Julio de 2011.

Capítulo 5

La globalización como problema

En 2005, Alberto López Cuenca, en su artículo *El desarraigo como virtud*, intentaba explicar el fenómeno del arte de los noventa en México como una deslocalización de las prácticas artísticas al compararlas con un tipo de circulación de bienes tipo maquila e identificaba el mismo principio de producción tanto para el arte como para la producción de bienes de consumo. En ese texto, López Cuenca se está preguntando por las consecuencias de procesos globalizadores en un país como México con procesos económicos tan complejos (y tan críticos) siempre mediados por una economía externa y fronteriza como la de Estados Unidos. Así, López Cuenca formula

¿No será México un caso de lo que podría entenderse como un proceso de deslocalización de la producción artística? Ésta no es una hipótesis descabellada si se atiende a las decisiones económicas tomadas por la clase política mexicana y a las consecuencias sociales y culturales que comportaron desde los años 80 hasta nuestros días. Desde esta perspectiva podemos atisbar cómo se readequa la práctica del arte contemporáneo en México dentro de los espacios sociales transformados por la economía.

Sin embargo, antes de que tuviera lugar este proceso de reordenación económica, en México arraigó un formato de producción mixta que respondía a las necesidades de su vecino del Norte, Estados Unidos. Se trata de la maquiladora, planta donde se ensamblan productos (desde coches a pantalones) cuyas materias primas provienen de terceros países.

Las maquiladoras son así empresas establecidas en México que responden a las necesidades de consumo de otro país y que apenas repercuten en las arcas del Estado; (...) Pues bien, si la maquiladora se inscribe en la drástica reorientación de la economía de la segunda mitad del siglo XX, quedando a medio camino entre el sector servicios y la producción industrial tradicional, puede decirse que la tarea del artista contemporáneo también ha pasado por un proceso de «terciarización». El perfil del artista de la década de los 90 corresponde más que al de un productor de bienes al de un «prestador de servicios» (monta talleres, ofrece conferencias, trabaja por pedidos, etc.). El artista mexicano ya no funciona elaborando obra que responda a las necesidades inmediatas de su entorno y, por tanto, reforzando una estructura artística local. Ahora los artistas trabajan en un formato que les permite responder prioritariamente a peticiones hechas desde Austin, Castellón o São Paulo. Los artistas funcionan así como las maquiladoras, ensamblando materiales e imágenes que provienen de realidades ajenas (ya sean chips de Taiwan o fotografías de Mali) que se venden en el mercado pudiente estadounidense o europeo.

En este proceso de creación transnacional, los artistas llevan a cabo desplazamientos de

códigos que son continuamente recontextualizados y resignificados, donde la interacción con espacios reales en las obras devienen ficciones y la ejecución de ficciones constituyen espacios de vivencias reales. En este sentido, el solapamiento entre la realidad social y la realidad virtual del arte revela en última instancia la evanescencia de la producción artística contemporánea.²⁵⁶

Esta explicación que da López Cuenca a simple vista parece convincente porque muestra como un tipo de arte foráneo específico (un tipo de producto específico), que viene desde una periferia, está siendo pedido desde el centro en relación a un consumo local de bienes de ese centro. Pero es extraño, que después de un argumento aparentemente histórico, la lectura que le da el autor a este fenómeno tiene que ver con un problema que, si bien no es excéntrico al campo del arte –el circuito de intercambio económico implicado- no explica por qué ese tipo de producción comenzó a realizarse en el país ni muestra dinámica alguna de esa producción. Sólo dice, a grandes rasgos cómo es que se siguió produciendo y se le dio continuidad ese tipo de arte después del 2002 a través de un supuesto consumo sostenido desde el exterior, sobre todo en Estados Unidos y Europa.

De hecho, esa explicación de la permanencia de producción de un tipo de arte neoconceptual para mercados extranjeros del centro sólo está equiparada con la producción tipo maquila, pero no explica absolutamente nada de cómo se consume arte hecho en México en el extranjero ni tampoco por qué precisamente ese tipo de arte consumido es producido en este país. Decir que la cercanía de México con Estados Unidos en términos de producción no sólo mantuvo, sino que hizo próspera (incluso famosa e “importante”) la producción de arte mexicano es insuficiente porque no aclara cómo son las dinámicas locales del campo ni mucho menos la participación activa de otros agentes (sobre todo el del curador como ente vinculante). En esta descripción parece como si en México sólo existieran artistas aislados que fueron comprados a pedido por los coleccionistas extranjeros sin considerar que el capital simbólico que obtuvieron estos artistas lo ganaron en una negociación muy compleja (y por supuesto, con un conflicto muy grande) en el campo local en donde fueron creadas las obras: este tipo de arte primero se expuso en el país (con algunas excepciones en el exterior) y luego se exportó, además de que fue hecho

²⁵⁶ Alberto López Cuenca. El desarraigo como virtud, *Revista de Occidente* (285): 7-22, Febrero de 2005.

en relación a una realidad institucional muy precisa.²⁵⁷ Puede que algunos de los mecanismos de producción de obras fueran importados en relación a una serie de artistas mexicanos que regresaron al país luego de haber estudiado en el exterior o de extranjeros que vinieron a México; lo interesante de eso es precisamente el proceso de hibridación de los lenguajes y maneras de operar de los artistas locales, de los mexicanos venidos del exterior y de los extranjeros que desarrollaron parte de su obra en el país, en un contexto local específico.

Así, López Cuenca no explica realmente la conexión de un tipo de intercambio de bienes simbólicos con los bienes económicos que estaba en juego con los tratados comerciales, primero con el GATT y luego con el TLCAN. Además, al decir que Gabriel Orozco²⁵⁸ es el artista epítome del fenómeno noventero²⁵⁹ lo único que hace es ilustrar su argumento y no pone en cuestión ni el papel del artista, ni el de las instituciones artísticas que lo cobijaron. De hecho, y como se verá mas adelante, Orozco es un caso muy particular dentro del sistema artístico mexicano, así como del circuito internacional.

El argumento de López Cuenca es muy sugerente, sin embargo, porque explica el fenómeno desde un proceso globalizador en relación a la economía nacional que aparentemente no sólo acompaña el cambio artístico sino que en efecto, lo afirma. En este caso, la forma de intercambio que trajo consigo la globalización explicaría también el tipo de producción artística local en relación a otras producciones foráneas. De hecho, la idea que tiene en mente el autor al escribir este texto tiene que ver con la pérdida de carácter simbólico del arte proporcionalmente a su ganancia de valor como mercancía.²⁶⁰ Sin embargo, López

²⁵⁷ Para ver esto en detalle hay que remitirse al capítulo 2 de este trabajo.

²⁵⁸ Como se verá más adelante, Orozco si es una pieza fundamental para el arte mexicano de los años noventas pero no solo por las razones que expone López Cuenca.

²⁵⁹ López Cuenca afirma que, “en este sentido, Gabriel Orozco no es sólo una auténtica punta de lanza, sino la metáfora que ilustra la implantación de las estrategias neoconceptuales en México”. *Ibidem*.

²⁶⁰ López Cuenca dice en *Resistirse y morir: el arte mexicano contemporáneo como espectáculo* en *Resistencias*, III Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo (SITAC) en México, D.F., el 24 de enero de 2004 que “en lo que sigue quisiera ofrecer una serie de apuntes para responder al menos a dos preguntas. La primera sería qué características han de tener las artes plásticas en nuestros días para arrogarse el calificativo de “resistentes”, lo que obviamente implica indicar a qué debe resistirse. La segunda pregunta a la que me gustaría apuntar una respuesta es la de si en la actualidad hay un arte con esos rasgos en México. Para llevar esto a cabo me permitirán que haga una breve reflexión histórica acerca de las modificaciones en la función social del arte para finalmente desembocar en la situación actual. Con ese fin, partiré de una definición extendida tanto en la Sociología como en la Filosofía del arte, que concibe a este con una doble

Cuenca no dice, en general, qué significan “*realidades propias*” relacionadas a un contexto ni tampoco qué entiende cuando afirma que “*el artista mexicano ya no funciona elaborando obra que responda a las necesidades inmediatas de su entorno y, por tanto, reforzando una estructura artística local*”. Yo preguntaría en relación a lo que se plantea en ese texto, si en efecto, es una *necesidad “reforzar una estructura artística local”* y, también, en qué tipo de instituciones son las que está pensando López Cuenca al referirse a una “*estructura artística*”. ¿Cómo es esa estructura local (o cómo fue), en relación al proceso histórico desde finales de los 80 hasta finales de los 90? De hecho, esa lectura está vinculada al problema de la globalización y la explicación que da el autor está íntimamente ligada al discurso generalizado que explicaba al arte de los noventas como un fenómeno relacionado directamente con la globalización, el descentramiento y la deslocalización.²⁶¹ Me gustaría entonces ver ahora, cómo es que ese discurso permeó todas las explicaciones posibles del fenómeno y ver si en realidad, esa es la única explicación posible de los acontecimientos. Ver, además, si en efecto, es el centro el que pide la diferencia y qué tipo de petición está realizando; en definitiva ver qué tipo de diferencia se solicita y cómo se estructura esa diferencia.

En lo que sigue intentaré demostrar que la explicación (el discurso) del arte producido en los noventas se vincula con los problemas de la globalización después de su producción, más o menos hacia el año 2000, y que este tipo de práctica nació *sin teoría*, como ya lo había dicho Cuauhtémoc Medina.²⁶² Además mostraré que, en relación a lo que dije en el capítulo precedente, el problema del arte realizado en esa época tenía que ver más con una

faz: a la vez como símbolo y como mercancía. Desde aquí apuntaré cómo en la segunda mitad del siglo XX se ha producido un replanteamiento de estos dos aspectos que ha conllevado una drástica redefinición de la tarea crítica de un arte de resistencia. En realidad, gran parte de mi reflexión se detendrá en este punto, y esto por una razón de peso, y es que México se halla inserto en las reglas del juego internacional del arte. Por tanto, una vez apuntadas las modificaciones que se producen en la escena artística a nivel global, plantearé cómo cierto arte mexicano contemporáneo se ha instalado en esa nueva situación. Consultado en <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/print.php?page=04.ArtesVisuales.LopezCuenca.htm> el 5 de marzo de 2010.

²⁶¹ Se puede ver en relación con el texto de José Luis Barrios *Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)*, como ambos autores están pensando en relación a un proceso des-localizador, pero en otros términos. Barrios se está refiriendo a un proceso interno en relación la país y Lopez Cuenca intenta mostrar un proceso de dislocación globalizado en relación a una forma de producción.

²⁶² Cuauhtémoc Medina, *Porque lo social no nos está dado. Comentarios a la constitución del arte contemporáneo en México*, En: José Díaz y Fernando Castro, (Eds), Horizontes del arte latinoamericano. Madrid, Tecnos, 1999, p 110.

pregunta que surgía desde el contexto y del campo del arte local interferida, eso si, por fenómenos globalizadores que implicaron, entre otras cosas, la circulación de cierta información (como imágenes, textos, revistas, pero también televisión, cine, música, etcétera) a la que antes se tenía acceso limitado. La posibilidad de alcanzar dicha información y a cierto tipo de capitales, combinada con una pregunta por el contexto de producción y del campo artístico local (en el que tiene que ver las instituciones en un país como México) fue la que produjo un cambio en la forma de hacer obra y de circulación de las mismas, y no, al menos al principio, desde 1988 hasta 1997, una demanda desde Estados Unidos o Europa por este tipo de producción. *Cambiar un espacio-campo local (las instituciones locales, las producciones locales, las dinámicas locales) con formas híbridas (de trabajo, de operación, de capitales, de reunión): esa era la idea en el principio.*

5.1 La Ciudad de México es un caos insalvable: una exposición en el P.S.1 de Nueva York.

En el año 2002 ocurrieron una serie de sucesos definitivos para el arte hecho en México: muchas exposiciones comenzaron a realizarse en Estados Unidos y en Europa, todas contaban con artistas que habían pertenecido a algún espacio alternativo (o que habían tenido relación con esos grupos) mostrando un tipo de obra que se ha identificado con lo neo-conceptual, sobre todo objetos, pero también fotografías y vídeos que, sin embargo no hacían referencia a *performances*. Y por supuesto, no había pintura. Todas esas exposiciones y sucesos generaron una especie de *boom* de arte mexicano en el mundo (o constituyeron en sí mismas ese *boom*) cuando apenas unos años atrás se promovía el *neo-mexicanismo*. Aunque los eventos ocurridos fueron múltiples y en diferentes condiciones²⁶³ me gustaría centrarme en sólo uno de ellos: la exposición *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values* en el P.S.1 de Nueva York (e itinerante que también se presentó en la *Kunst Werke* de Berlín) porque tal vez es el que ilustrará mejor mi argumento: una exposición realizada en uno de los centros artísticos más importantes del

²⁶³ Ya me he referido a todos estos eventos durante este trabajo.

mundo, hecha por un curador internacional, Klaus Biesenbach, pero con asesoría de uno local, Cuauhtémoc Medina, con un catálogo que tiene diferentes tipos de textos, escritos por Guillermo Santamarina, Patricia Martín y de los mismos Biesenbach y Medina, en edición trilingüe, con fotografías a todo color. Esa exposición es fundamental para entender al menos una parte de la dinámica centro-periferia, pero también para ver cómo se configura el discurso sobre el que se rige esa dinámica; es decir, cómo es que una serie de prácticas híbridas, que nacieron en relación con una localidad contextual, tuvieron una incidencia en el centro artístico; cómo se dio esa *contextura*.²⁶⁴

No se sabe muy bien cómo nació la idea de realizar una exposición como *Mexico City*. Se han hecho algunas conjeturas al respecto como por ejemplo que Biesenbach quiso hacer una muestra con estas características después de ver la revista *Parachute* dedicada a México²⁶⁵ o que es una exposición derivada de *Coartadas*²⁶⁶, exposición realizada por Magali Arriola unos años antes en París. Es más, algunos de los artistas participantes no sabían si quiera porque los estaban invitando ni tampoco tenían muy claro, en un principio, de que se trataba la exposición.²⁶⁷

Lo cierto es que la exposición se realizó con una temática muy precisa que se podía constatar, no sólo al ver la exposición sino al leer el texto de presentación que Biesenbach escribió para el catálogo: la Ciudad de México es un caos terrible e insufrible. Es una

²⁶⁴ Mari Carmen Ramírez reflexiona sobre los niveles de intercambio y denomina *contextura* a la oscilación que experimentan los productores artísticos del continente cuando se afilian a contextos transnacionales (más abstractos) o se inclinan a contextos locales (más concretamente referenciales), lo cual se deriva de “la necesidad de legitimación que moviliza a nuestro arte frente a los centros de poder hegemónico”, y aunque no favorece esta tendencia a lograr reconocimiento internacional, tampoco la cuestiona. Sin embargo, defiende el valor de *lo local* y cuestiona los estereotipos recurrentes con los cuales se representa a América Latina en las exposiciones organizadas por los centros de poder, especialmente Estados Unidos. Ramírez observa que lo local puede ser asumido como un signo de resistencia frente al impulso homogeneizador que requiere de una comprensión accesible de los códigos que no se inscriben en su contexto, Mari Carmen Ramírez. *Contexturas: Lo global a partir de lo local*, En: Jiménez, José; Castro, Fernando (eds.), *Op. Cit*, pp 69-81.

²⁶⁵ Cuauhtémoc Medina *Et. Al, Parachute 104* (México), Montréal (Quebec) Canadá. Octubre-Diciembre, 2001.

²⁶⁶ Me refiero a la exposición *Coartadas/Alibis* curada por Magali Arriola para el Centre Culturel du México en París y el Witte de With Center for Contemporary Art en Berlín en 2000.

²⁶⁷ Melanie Smith recuerda: Yo no tenía mucha idea de que se trataba esa exposición. En el 2002 vienen Claus Biesenbach y Alanna Heiss y nos citaron a algunos artistas en su cuarto de hotel. Yo acepté participar luego de que más o menos nos explicaron el proyecto. Es muy probable que Cuauhtémoc les haya hablado de mi trabajo. Melanie Smith en entrevista personal el jueves 18 de noviembre de 2010.

ciudad violenta, que, sin embargo ilustra un cambio en la manera en cómo circulan los bienes y servicios en un mundo globalizado. Biesenbach escribe para el catálogo de la exposición

In the last few years, music, film, and art from Mexico have become an instrumental part of the international experimental scene. Recognizing the inherent difficulties for a national representation –focusing on one particular country- one approach might be to explore why such rich and fertile artistic production has occurred in the place at one particular moment in time. An exhibition about the exchange rates of bodies and values is tightly wound around a point of view, connecting the artists to the realities of daily life and how they confront and assimilate these issues into a body of work. Hence, the exhibition represents a thematic angle, in order to describe and comprehend the creative climate in Mexico City.

Over the last decade, New York, despite the recent tragedies, has grown richer and safer. In grave contrast, Mexico and Mexico City have undergone drastic social and economical changes, resulting in a dramatic decrease in wealth and security. Everyday life in Mexico City has become more and more dangerous, posing a great challenge to the Mexican government and even more so to the population. A view that reflects on both countries simultaneously from a European perspective discerns a complex and revealing metaphor for today's globalization and the reality of regional and cultural differences.

The gap in economic power and the disproportionate differences in social conditions and expectations can be conditioned upon where you were born, where you live and what passport you hold. At one point in time Mexico could have been seen as a possible place of exile, where one could escape the actions of world politics and find solace and distance from these centralized conflicts. However, not only is Mexico not peripheral but is also one of the focal points for the ensuing problems that have arisen from increasing global development. If one says that there is no wind in the eye of the storm, they might describe New York, but Mexico City is definitely shaken by the winds of ongoing change.

In essence, this exhibition has become a value, a good, or an object to be traded, which then travels from Mexico to New York to Berlin. Therefore, the exhibition is not only tied to a concentrated thematic approach, but the exhibition is in itself also what it is thematically about. It embodies the economic reality of the location and its imports and exports.²⁶⁸

²⁶⁸ Claus Biesenbach, *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, En: Claus Biesenbach *Et. Al.* Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values, Nueva York, MOMA, 2002, p 31. En años recientes, la música, el cine y el arte de México se han convertido en componentes esenciales de la escena experimental. Sin dejar de reconocer las dificultades inherentes al intento por articular una representación de corte nacional -y concentrarse en un país en particular- uno de los enfoques posibles puede ser el de explorar el por qué de la fertilidad y riqueza de una producción artística que se ha producido en un lugar específico en un determinado momento del tiempo. Una exhibición sobre el tipo de cambio de cuerpos y valores se ciñe ajustadamente a un punto de vista, el de vincular a los artistas -quienes viven y trabajan en una de las ciudades más densamente pobladas del mundo- a las realidades de la vida cotidiana y a la forma en la que confrontan y quedan asimiladas estas cuestiones en su obra. De esta manera, la exposición representa un ángulo de exhibición temático – la visualización de una determinada perspectiva –

La postura que asume Biesenbach en este fragmento del texto introductorio al catálogo de la exposición no puede ser más ambigua, literalmente hablando. No define ninguno de los términos que usa y esa misma indefinición hace que cualquier concepto pueda significar, en el mejor de los casos, el lugar común, y en el peor, una especie de definición oculta, críptica en donde el sentido se dispersa y cada concepto puede significar cualquier cosa. En este texto parece como si el autor partiera de un cliché de la representación para ilustrar una idea preconcebida de un lugar y es ahí donde me gustaría hacer el primero de los señalamientos. Para Biesenbach esas obras no son hechas en un lugar (que tiene, como es obvio, unas condiciones socioeconómicas y culturales muy precisas) sino que, más bien, representan un lugar, una ciudad. El binomio obras-ciudad es indisoluble porque, como está concebida la idea, parece como si un contexto violento, caótico, etcétera produjera obras violentas, caóticas, etcétera. Y por supuesto, las obras que se seleccionaron para esta exposición tienen que ver con esa idea. O al menos así fueron leídas.

La ciudad es entonces el eje desde el que se debe leer la exposición. Eso es lógico porque precisamente esa idea está en el título de la muestra y lo que es explícito es que esa ciudad está en caos. Ahora bien, ese caos y esa violencia -en este argumento- aparecen como el caldo de cultivo de la creatividad artística y que a partir de ahí se pudieran realizar una serie de juicios de valor sobre las obras. La comparación que se hace con la ciudad de Nueva

cuyo propósito es describir y comprender el clima de la creación en México.

A lo largo de la última década Nueva York, a pesar de las tragedias recientes, se ha convertido en una ciudad más rica y segura. En fuerte contraste con ello, México y la Ciudad de México han pasado por cambios sociales y económicos severos que han resultado en una disminución exagerada de la seguridad y la riqueza. La vida cotidiana de la Ciudad de México se ha vuelto cada vez más peligrosa, constituyendo para el gobierno, y aún más para la población, un obstáculo casi insuperable. Una mirada que reflexiona sobre los dos países de una manera simultánea, desde una perspectiva europea -y que toma en cuenta la historia de las Américas desde la conquista hasta la actualidad requiere de metáforas complejas y reveladoras para hablar de la globalización y de la realidad en cuanto a diferencias culturales y regionales. La brecha entre el poder económico y las diferencias desproporcionadas entre las condiciones sociales y expectativas de la gente puede estar condicionada simplemente por el lugar en que uno nació, por el lugar de residencia, y por el pasaporte que uno tiene. Hubo un momento en el tiempo en que México era considerado como un posible lugar para exiliarse en el cual uno podía escapar a los sucesos de la política internacional, encontrar refugio y distanciarse de los conflictos centralizados. No obstante, México no sólo ha dejado de ser un país periférico sino que se ha convertido en uno de los focos principales de los problemas que han resultado del creciente desarrollo global. Si uno dice que no hay viento en el ojo de la tormenta, debe estar refiriéndose a Nueva York: la Ciudad de México sin duda ha sido sacudida por los vientos de los cambios continuos.

En su esencia, esta exposición se ha convertido en un valor, en un bien, un objeto que puede ser intercambiado, que viaja de México a Nueva York y posteriormente a Berlín. Así, la exhibición no sólo está ligada a una concentración temática sino que ella misma es o encarna lo que su tema anuncia: materializa la realidad económica del lugar así como sus importaciones y exportaciones. (La traducción es de Richard Mozcka, Regina Smith, Mónica de la Torre, Christian von der Goltz.)

York es fundamental: Nueva York es presentada como una ciudad “rica” y “segura” (¿después de los hechos del 11 de septiembre del 2001!) pero también como si fuera una ciudad donde “no sopla el viento” (¿el viento creativo?). En contraste, “la Ciudad de México ha sufrido drásticos cambios sociales y económicos volviéndose más y más peligrosa”; sin embargo, los vientos (¿de la creatividad?) soplan en estas latitudes evidenciando un cambio en el ordenamiento socioeconómico y cultural. Ese cambio es a su vez un cambio que ha traído consigo la globalización. Precisamente ese es el segundo punto de discusión que me gustaría traer a partir del argumento de Biesenbach: es la globalización la que ha hecho posible el caos de la Ciudad de México y al mismo tiempo es la causante de la creatividad artística mexicana.

En ese fragmento la globalización aparece como un agente que realza las diferencias entre diversos lugares del mundo (A view that reflects on both countries simultaneously from a European perspective discerns a complex and revealing metaphor for today’s globalization and the reality of regional and cultural differences) además de cambiar la percepción que se tenía de un lugar: antes, México era un lugar apacible de exilio, un lugar periférico; hoy, es el epitome de la globalización, un lugar central (centralizado) que hace evidente todas las falencias de los procesos globalizadores (cualquiera que estos sean, Biesenbach no los explica). En este punto, el asunto se complica aún más porque el curador hace una relación directa, completamente centralista, entre la Ciudad de México y todo el país. Como si “antes” los estadounidenses vinieran al país a olvidarse de sus problemas y ahora en un contexto ya globalizado no pudieran “escapar” (para usar la palabra del curador) de esa realidad (de una realidad patética) si se atreven a cruzar la frontera. Al igualar ciudad con país, lo que hace Biesenbach, es homogenizar la producción y el contexto específico de un *sitio*, con el de una diversidad de fenómenos locales, como si esa dinámica dentro del país no hubiera sido tan compleja como que se dio en relación de todo el país con el resto del mundo.

¿Pero, cómo es que se puede hacer esa voltereta argumentativa tan sin-sentido en relación a las obras? ¿Por qué Biesenbach puede hacer una analogía tan directa entre las obras y su contexto? Pues porque el argumento se completa al decir que

During the 1990's, it looked as if the current state of art production would embody the appealing surface quality of popular culture. And even if there has been a subversive intent, it was comprised of its commercial value, reaffirming existing economic and cultural trade routes. Some of the works that have surfaced from Mexico City have been very difficult to digest because they do not represent a purely aesthetic ideal. Instead, the works reflect a certain social truth, functioning at a certain level of reality.²⁶⁹

Al adjudicarle un cierto “nivel” de realidad a estas obras, Biesembach las vincula directamente como productos de la sociedad que las produce, y por supuesto con la ciudad en la que fueron hechas.²⁷⁰ Esa afirmación se debe a que muchas de estas obras son documentaciones fotográficas o vídeos de lugares o de hechos que acontecen en la Ciudad de México (el caso de Melanie Smith y la obra *Spiral City* es paradigmático) y el curador las lee “como si” fueran una “realidad social” es decir, como si naturalmente esas fueran las obras que pudieran ser producidas en ese contexto. Lo que nunca cuestiona el curador es precisamente la misma naturaleza de las obras en relación a ese contexto. Es como si se volviera a leer al país (la ciudad-país en este caso) a partir de las evidencias que proporcionan las obras y, como es obvio, no se lee a la inversa, es decir, como si la exposición pudiera generar un discurso en relación a la violencia local. Como en el caso del neomexicanismo, se vuelve a llegar a la estabilidad del sentido de las obras pero esta vez por otro camino: ya no se muestra ni se identifica a la ciudad (país) con una idea folclórica del “otro” sino como el “otro salido de control” pero lejos y diferente, enunciada por el centro cuya causa es la globalización.

Ahora bien, el problema de la globalización en el texto de Biesenbach está abordado de una manera muy superficial y por eso es que es interesante. El curador relaciona el fenómeno globalizador con la idea de un cambio y ese cambio es relativo a donde se viva y por

²⁶⁹ *Ibid*, pág 32. Durante los noventa parecía que el estado actual del arte iba a encarnar la calidad superficial y atractiva de la cultura popular. Incluso si tenía un afán subversivo, este arte fue incorporado dado su valor comercial, reafirmando así las rutas comerciales y culturales preexistentes. Algunos de los trabajos que se han hecho en México han resultado difíciles de digerir -aún cuando son considerados desde distintos puntos de vista- porque no representan ideales puramente estéticos. Los trabajos de esta exposición reflejan una cierta realidad social y funcionan a un cierto nivel de la realidad. (La traducción es de La traducción es de Richard Mozcka, Regina Smith, Mónica de la Torre, Christian von der Goltz.)

²⁷⁰ Como si fueran índices, es decir, como signos que mantiene una relación directa con su referente, o la cosa que produce el signo.

supuesto a las condiciones materiales con las que se cuenta. Pero, ¿cómo explicar la producción de las obras a partir de la globalización y de una relación local-global? De hecho, el resto del texto está plagado de intentos de explicación a partir de la síntesis que genera la dialéctica global-local, siempre en relación a una *afectación* que es, sobre todo, económica. Por ejemplo para explicar la obra de Carlos Amoraes, escribe que

the emptying of one's individuality through this ritual transforms the dancer into the "other", a foreign object of desire. This exchanges examines the production of culture and the anonymous face that is commonly associated with globalization.²⁷¹

La exposición de Biesenbach está concebida más como una ilustración de la globalización y de sus (d)efectos en un lugar específico (una especie de *centro de las desgracias*), provocados precisamente por los intercambios comerciales, más que una muestra destinada a entender los fenómenos que produjeron un cambio en la producción artística de un país. Es obvio que esta exhibición no es histórica ni necesariamente temática²⁷² sino que tiene que ver con las "tasas de intercambios de cuerpos y valores". No obstante, más allá del discurso curatorial esta exposición tiene un valor muy significativo: se está promoviendo

²⁷¹ *Ibid*, p 35. El despojarse de la individualidad mediante este ritual transforma a quien baila en un "otro", un ajeno objeto de deseo. Este intercambio examina la producción de la cultura y la cara anónima comúnmente asociada con al globalización. (La traducción es de Richard Mozcka, Regina Smith, Mónica de la Torre, Christian von der Goltz.)

²⁷² Aunque en los textos de la exhibición aparece reiteradamente que esta no es exclusivamente una exposición temática, en la presentación electrónica del MoMA se puede leer: " P.S.1 Contemporary Art Center presents *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, a thematic exhibition of international contemporary art emerging from Mexico City. Living in a cramped space where Beverly Hills and Calcutta meet everyday, the artists in this exhibition explore the tension between wealth and poverty, between progress, stagnation, and improvisation, and between the violence and civility that animates this vibrant city. Compounding the complexity of urban living, high rates of kidnapping, murder, and pollution become a daily threat. For the rich, the body becomes an object to be cared for, protected, even exchanged for ransom, while, for an underclass of day laborers, homeless people, and prostitutes, survival depends on participation in physically exploitative situations that place an exact commercial value on the body". En <http://momaps1.org/exhibitions/view/42> consultado el 20 de julio de 2010.

El P.S.1, Centro de Arte Contemporáneo *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, una exposición temática del arte contemporáneo internacional emergente de la Ciudad de México. Viviendo en un estrecho espacio donde Beverly Hills y Calcuta se encuentran a diario, los artistas de esta exposición exploran la tensión entre riqueza y pobreza, entre el progreso y el estancamiento e improvisación, y entre la violencia y la civilidad que anima a esta vibrante ciudad. Los altos índices de secuestro, el asesinato, y la contaminación exacerban la complejidad de la vida urbana en la Ciudad de México y hacen se convierta en una amenaza cotidiana. Para los ricos, el cuerpo se convierte en un objeto a ser protegido, cuidado, e incluso intercambiado por un rescate, mientras que, para los proletarios, personas sin hogar, y prostitutas, la supervivencia depende de su participación en situaciones de explotación que le dan un valor comercial al cuerpo. (La traducción es mía).

por primera vez a un grupo específico de artistas, con un discurso aglutinador, con un tipo de obra que se denominó neo-conceptual, con un discurso (quíerese o no) que está relacionado a una nacionalidad, en dos centros artísticos del mundo (Nueva York –Berlín), en dos lugares de exhibición prestigiosos y legitimadores (P.S.1-Kunst Werke). En definitiva, se está enunciando un suceso local y periférico desde el centro. En los años precedentes a esta exposición, en México, no se había realizado una muestra de estas características en ningún museo de la ciudad (ni del país) aunque ya se habían expuesto algunos de estos artistas individualmente y en algunas exposiciones colectivas, tanto en el Museo de Arte Moderno como en el Museo Carrillo Gil y en el programa de proyectos especiales del Museo Tamayo desde el 1999 (y en algunas exposiciones en Estados Unidos). Es decir que el discurso aglutinante tuvo que afirmarse en y desde el exterior y fue, al menos en esta muestra, una imposición. Es más, las obras que se seleccionaron, al ilustrar un problema, más que cuestionar un contexto o una producción, lo que hacen es precisamente erigirse como referencias ineludibles y todo lo que no pertenece a ese discurso queda, por defecto, eliminado del discurso curatorial y por lo tanto de la representación nacional y de unos modos de producción de obras específico. Ahora bien ¿por qué fue necesario hacer esa enunciación desde afuera? Todo tiene que ver con una estrategia de visibilidad que desde la periferia no se puede lograr.

En esta exposición se está usando una forma de mostrar lo local en el centro, de hacerlo visible. Pero para poder hacer eso, primero es necesario considerar que lo que se está mostrando es en efecto producto de una periferia y que el centro es un lugar legitimador de una diferencia; hay que pensar entonces en la *dinámica* centro-periferia. Sin esos supuestos previos no es posible realizar el ejercicio legitimador de productos que “carecen de historia” (o que su historia es tan reciente que es necesario crearle una explicación) aunque no de contexto y precisamente de eso se tratan los discursos que giran en torno a esta muestra: lo que se está exhibiendo es nuevo, porque es producto de un fenómeno que es, así mismo, nuevo: la globalización. Pero al mismo tiempo, y como si fuera una excusa (o la confesión de un pecado) todos los ensayos se remiten al valor de lo nacional involucrado como valor ineludible. Así Cuauhtémoc Medina escribe

Desde que recuerdo, los panoramas artísticos, y especialmente los nacionales, me han producido náusea. No sólo una reacción ante lo pretencioso que es constituirse en el administrador hipotético de un campo cultural. Se trata más bien de un agobio político. Abordar obras artísticas concretas, buscando comunicar tanto el efecto que ellas tiene en uno como la serie de endeble implicaciones que guardan frente a ciertos debates y una actitud ante un contexto, suponen mantenerse a distancia de una función intelectual / publicitaria: satisfacer el gusto turístico/curatorial/institucional de representar el arte de un lugar.²⁷³

Y Patricia Martín reflexiona

Toda exhibición en la que se pretende mostrar arte nacional está destinada a fracasar dado que parte del supuesto de que los artistas responden al sitio en que trabajan de igual manera. Esto puede conducir a que se hagan generalizaciones sobre lo que en realidad son prácticas distintas e individualidades que se han llevado a cabo en total aislamiento con respecto a las demás. Estas exhibiciones están destinadas al fracaso a menos de que se tome en cuenta la naturaleza ficticia de la empresa y el carácter provisorio, endeble e idiosincrásico de la selección de obras y las asociaciones entre ellas. El eje de la presente exposición es la noción del intercambio y constituye sólo una de las posibles maneras en las que puede entenderse el arte que actualmente se produce por artistas mexicanos y extranjeros radicados en México. Asimismo, es el resultado de negociaciones entre el sistema del arte local (México) y el P.S.1/ MoMa. entidad extranjera que por tanto funge como agente de legitimación. Mientras que muchos de los artistas invitados a participar en esta exposición muestran su obra internacionalmente, en otros contextos y bajo premisas diferentes, esta muestra en particular ha creado cierta fricción en cuanto a lo que se cree debe ser el “arte mexicano”.²⁷⁴

Y el mismo Biesenbach afirma

Recognizing the inherent difficulties of a national representation –focusing on one particular country- one approach might be to explore why such rich and fertile artistic production has occurred in one place at one particular moment in time. An exhibition about the Exchange rate of bodies and values is tightly wound around a point of view connecting the artists –who lived and work in one of the most densely populated cities in the world- to the realities of daily life and how they confront and assimilated these issues into a body of work. Hence, the exhibition represents a thematic angle – visualizing one perspective- in order to describe and comprehend the creative climate in Mexico City.²⁷⁵

²⁷³ Cuahtémoc Medina, *Abusuo Mutuo*, En: Claus Biesenbach *Et Al.* Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values, *Op. Cit.*, p 289.

²⁷⁴ Patricia Martín, *0-2* En: Claus Biesenbach *Et Al.* Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values, *Op. Cit.*, p 300.

²⁷⁵ Claus Biesenbach, *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values* *Op. Cit.*, p 31. En este punto uno se puede dar cuenta del contraste de postura entre el Biesenbach y Medina.

Lo interesante es que esa imposibilidad de eludir el valor de lo nacional es lo que generó una valoración de la exposición porque estaba mostrando un fenómeno generalizado y no pequeñas chispas de genialidad artística que venían de un lugar extraño, es decir, la exposición vino a jugar, a su manera, con el fenómeno en que se había convertido Gabriel Orozco en la ciudad de Nueva York. Situarse al lado de la “representación nacional” genera así una noción de lo colectivo y una unidad conceptual que provoca una fortaleza del campo (medida en este caso sólo en términos de producción según la idea de Biesenbach, es decir, una articulación que proviene de la creatividad de los artistas).

Se crea así una coherencia del campo artístico y una idea general de una escena completa (y compleja). Precisamente es en esa narrativa en donde la nacionalidad del artista deja de ser importante para insertarse en la lógica de una producción local de un lugar: es el contexto (y por supuesto la obra en relación a dicho contexto) el que se está afirmando a través del trabajo del artista (así sea extranjero). Es la relación contexto-artista la que produce las obras y *no solo el artista*. Tratar de desprenderse de esa idea, como ya lo apuntaba en los tres textos citados más arriba (Medina, Martín, Biesenbach) parece una necesidad que, sin embargo, por muy bien conceptualizado que esté el argumento, no se logra. Y que, de hecho, no se logra para afirmarse más intensamente.

Dos de las críticas que se refieren a la exposición reseñan la muestra para inferir que el problema del arte mexicano es un *problema contextual*, que tiene que ver con un grupo (sobre todo de artistas). Así, se puede leer en el New York Times que

Certainly, anyone expecting an upbeat, fiesta atmosphere will be disappointed. As organized by Klaus Biesenbach, chief curator at P.S. 1, the show is as idea-driven and unwilling to please as its title, which automatically puts it at a disadvantage in New York at present.

Sin dejar de reconocer las dificultades inherentes al intento por articular una representación de corte nacional -y concentrarse en un país en particular- uno de los enfoques posibles puede ser el de explorar el por qué de la fertilidad y riqueza de una producción artística que se ha producido en un lugar específico en un determinado momento del tiempo. Una exhibición sobre el tipo de cambio de cuerpos y valores se ciñe ajustadamente a un punto de vista, el de vincular a los artistas -quienes viven y trabajan en una de las ciudades más densamente pobladas del mundo- a las realidades de la vida cotidiana y a la forma en la que confrontan y quedan asimiladas estas cuestiones en su obra. De esta manera, la exposición representa un ángulo de exhibición temático – la visualización de una determinada perspectiva – cuyo propósito es describir y comprender el clima de la creación en México. (La traducción es de Richard Mozcka, Regina Smith, Mónica de la Torre, Christian von der Goltz).

Y más adelante

Mr. Biesenbach does some explaining of his own in an exhibition handout. He sees Mexico City as a nightmare of abjection: poor, polluted, violent, death-ridden, a world of predators and victims where anything can be bought and everyone is dispensable. If his take feels sensationalist, a form of reverse exoticism, it's the picture he stays with, and he shapes it carefully throughout the show.

(...)

These images could as easily be of the South Bronx as of Mexico: impoverished urban neighborhoods tend to share a "look." And, indeed, cultural sharing, positive and negative, with global capitalism as the binder, is a theme touched on by many of the show's 17 artists.

Personally, I ended up taking the whole show as a single, multipart conceptual piece; and given its thematic coherence, this seems plausible.

I also ended up thinking about how much more there is going on in contemporary Mexican art -- in and out of Mexico City -- than what we see here. Which leaves the door open for someone to do another, different, update soon.²⁷⁶

Y Meghan Dailey de Art Forum escribe

With the art-world radar now trained on the slightest aesthetic stirrings in every corner of the globe, it's only a matter of time before a local scene is written up, curated, and dispensed to a wider audience. Given the buzz around Mexico as a hot cultural exporter, "Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values" might have been another attempt by American and European art institutions to capitalize on foreign trends. But the show's weighty conceptual title signaled that this grouping of some twenty like-minded artists was a serious endeavor. As presented by P.S. 1 curator Klaus Biesenbach, Mexico City's having its moment meant seeing good art, including some good political art. "Mexico City" was intended to be complicated,

²⁷⁶ Holland Cotter, *A mexican anti-fiesta full of uneasy realities* en NYArt Review, Nueva York, 5 de Julio de 2002, s/p. Sin duda, quien espere una atmósfera festiva se va a decepcionar. La exposición, organizada por Klaus Biesenbach, curador en jefe de P.S1, no está dispuesta a complacer, lo que hace que automáticamente la ponga en una desventaja en la ciudad de Nueva York.

Mr. Biesenbach ofrece algunas explicaciones en el catálogo de la muestra. Ve a la Ciudad de México como una pesadilla de abyección: pobre, contaminada, violenta, un mundo de depredadores y víctimas donde todo se puede comprar y todo el mundo es prescindible. Si su postura siente sensacionalista y es una forma de invertir una visión exótica, es la imagen con la que el se queda y le da forma a través de toda la exhibición.

Estas imágenes fácilmente podrían ser del South Bronx así como de México: los barrios deprimidos tienden a parecerse. Y, por supuesto, los intercambios culturales, positivos y negativos, con el capitalismo global como bisagra, es un tema que todos los artistas tratan en la exhibición.

Personalmente, terminé considerando toda la muestra como una pieza conceptual de muchas partes; y dadas su coherencia temática, esto es plausible. Así que terminé pensando en lo que está pasando en el arte mexicano contemporáneo - dentro y fuera de la Ciudad de México- mucho más de lo que estamos acostumbrados aquí. Lo cual deja la puerta abierta para que pronto alguien haga otra actualización. (La traducción es mía).

provocative, and troubling and for the most part kept its promise.

(...)

In general, the show demonstrated little resistance to the thrills of affliction and violence in pulp narratives.

(...)

Two crucial questions rippled through the exhibition: How did Mexico City happen? And how did "Mexico City" the show compare to the fraught realities that informed the contemporary art brought together here? As the show's title implies, what drives the world and its most globalized cities is the currency of bodies, their use as tools of labor (including artmaking) and the consumer power they wield. Bodies can be targets, objects of desire or derision. Someone always has to be a "them" so there can be an "us." Traversing "Mexico City," one was mindful of the fluidity and circularity of power dynamics, cultural as well as social, in which intangible commodities like national identity or subjectivity are often traded--and traded on.²⁷⁷

Me interesan estas dos críticas de la exposición porque comparten una misma estructura: primero se preguntan qué hace una muestra de estas características en la ciudad de Nueva York, luego señalan la (re)presentación que está haciendo el curador en relación al lugar de origen, pasan luego a una descripción de las obras, para terminar con una pregunta general que mantiene atada la exposición al contexto de producción: ¿Qué pasó (o que está pasando) en México (o en la Ciudad de México) para que se pueda ver este tipo de

²⁷⁷ Meghan Dailey, *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values- Reviews*, ArtForum, Nueva York, Noviembre de 2002, s/p. Con el radar del mundo del arte ajustado para detectar los más mínimos movimientos estéticos en todos los rincones del mundo, es sólo cuestión de tiempo antes de una escena local esté disponible para un público más amplio. Dada la alharaca en torno a México como un exportador cultural, *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values* pudo haber sido otro intento por parte de las instituciones artísticas de América y Europa para aprovechar tendencias extranjeras. Pero el título de la exposición, altamente conceptual, indicaba que la veintena de artistas presentes era ya un reto. Como lo presentaba el curador del P.S.1 Klaus Biesenbach, la Ciudad de México esta pasando por un un buen momento artístico, incluyendo también algo de arte político. "Mexico City" intentaba ser ser complicada, provocativa, e inquietante y, casi en su totalidad, cumplió su promesa.

En general, la exposición mostró poca resistencia a las emociones de dolor y violencia en su narrativa central.

Dos cuestiones cruciales se desprenden de la exposición: ¿Cómo fue posible la Ciudad de México? Y cómo la exhibición "Mexico City", se puede comparar con las realidades que dan forma al arte contemporáneo reunido en la exposición?

Como título de la muestra lo indica, lo que mueve el mundo y a sus ciudades más globalizadas es la divisa de los cuerpos, su uso como herramientas de trabajo (incluida la creación artística) y el poder que ejercen los consumidores. Los cuerpos pueden ser objetivos, objetos de deseo o de burla. Alguien siempre tiene que ser un "ellos" para que pueda haber un "nosotros". Al recorrer "Mexico City", uno era consciente de la fluidez y la circularidad de las dinámicas de poder, tanto culturales como sociales, en el que productos intangibles como la identidad nacional o la subjetividad son a menudo comerciables y comerciados. (La traducción es mía).

exposición? Y por supuesto, mucho más allá de la simple pregunta por la localidad vuelve a aparecer la relación de dicha localía con la globalización.

Sin embargo hay dos matices que diferencian a estas dos críticas a los que me gustaría apuntar. En primer lugar, en la reseña del New York Times de Holland Cotter, se establece una relación entre la Ciudad de México y la ciudad de Nueva York mediada por la globalización que tiene que ver, sobre todo, con la circulación de capitales (“These images could as easily be of the South Bronx as of Mexico: impoverished urban neighborhoods tend to share a "look." And, indeed, cultural sharing, positive and negative, with global capitalism as the binder, is a theme touched on by many of the show's 17 artists”). Estas similitudes en forma (looks) que establece el crítico ponen de manifiesto que esas obras podían ser hechas igualmente en un lugar u otro porque el capitalismo global funciona, de alguna manera, como homogenizador. Pero la pregunta que surge inmediatamente es ¿sí es posible ver imágenes similares en dos ciudades diferentes, por qué es que la producción artística de las dos es tan diferente? Si hay un *cultural sharing* en donde el *binder* es el capitalismo global, ¿por qué es necesario restituir la diferencia?

Ahora bien, en el texto de Art Forum Meghan Dailey deja claro que lo que implica una diferencia es precisamente el flujo de cuerpos y es a partir de ahí que se puede generar una identidad (What drives the world and its most globalized cities is the currency of bodies, their use as tools of labor [including artmaking] and the consumer power they wield. Bodies can be targets, objects of desire or derision. Someone always has to be a "them" so there can be an "us."). Sin embargo, lo que sigue siendo muy ambiguo es cómo se dio ese flujo en la relación de la diferencia y la igualdad, o sea, cómo se ubican los discursos legitimadores. Parece que siempre el lugar *de la* representación y el lugar *como* representación aparecen como fundamentales. Pero también la posibilidad de articular un discurso alrededor de un fenómeno. Es en este punto que Cuauhtémoc Medina pudo desarrollar una narración a partir de dos ideas específicas: el *abuso mutuo* y el *oportunismo responsable*.

Estos dos conceptos, que están íntimamente ligados, son los que le sirvieron al curador para

entender el fenómeno del arte en los 90, para explicarlo, y a su vez generar algunas exposiciones. Tanto la idea de *abuso mutuo y oportunismo responsable* antes de aparecer en el catálogo de la exposición *Mexico City* ya estaban delineados en dos textos escritos un año antes

El acto acrobático en medio del cual surgió la autoconciencia curatorial de principios de los años noventa consistía, precisamente, en un acto alquímico: trabajar en el margen haciendo sentir al centro que se estaba perdiendo de algo. Qué tres estructuras tan improvisadas pudieran tener algún efecto dependía en esencia de colocarse como interlocutores del mundo de arte global, hablando dialectos que eran incomprensibles a la institución parroquiana. A diferencia de los otros brotes creativos y malsanos que han venido ocurriendo a intervalos en este país en los últimos cuarenta años, la posibilidad de interlocución con la emergente escena global fue lo que aseguró que el germen no cediera a la penicilina de la cooptación y la obsequiosidad. En cierta forma, acabó por saltar, mediante sus contactos afuera, a una posición cercana al *mainstream*. Ese acceso fue el del oportunismo con responsabilidad: en lugar de resignarse a ser víctimas de la globalización, nos convertimos en agentes y críticos de ella, en un juego de abuso y malinterpretación mutua.²⁷⁸

y luego

Podría uno decir que estas obras se proponen aprovechar (antes que lamentar) las estructuras de brutalidad social que caracterizan a su contexto. Las une el espíritu de un sano oportunismo: plantearse estrategias de utilización refinada de un momento histórico complejo y hostil. Es ese tema artístico, el del aprovechamiento estético del subdesarrollo el que con suerte podría reemplazar toda suposición de hallarse ante una representación de México.²⁷⁹

La idea general es que hay que entender el arte de los noventa hecho en México como una negociación permanente que implica no sólo entenderse como periferia, sino comprender que el arte contemporáneo de México no es derivado ni derivativo sino producto de una negociación en la que intervienen diferentes agentes y cuya plataforma es la globalización. Ser oportunistas con responsabilidad es precisamente aprovecharse de unas condiciones que

²⁷⁸ Cuauhtémoc Medina, *La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post-mexicano*. Conferencia leída en el ciclo de conferencias “Ambulancia” organizado por el Museo Carrillo Gil y la Escuela Nacional de Grabado, Pintura y Escultura “La Esmeralda”. Centro Nacional de las Artes, Jueves 18 de octubre 2001. Sin publicación.

²⁷⁹ Cuauhtémoc Medina, *Del Aprovechamiento Estético del Subdesarrollo/Do Aproveitamento Estético do Subdesenvolvimento*. En: Cuauhtémoc Medina *Et. Al. Políticas de la diferencia. Arte Iberoamericano de fin de siglo*. Valencia, España-Pernambuco, Recife (Brasil): Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana-Governo do Estado de Pernambuco, Centro de Convenciones de Pernambuco, 2001. XIX p. 686.

están dadas pero no para responder por unas condiciones preescritas, sino más bien, tomar lo que se pueda de entornos exteriores, construir a partir de ahí una serie de premisas, y luego permitir que esa producción circule con responsabilidad al estar sustentada en esas premisas. Luego, las instituciones (sobre todo las instituciones de los centros pero también las locales) se aprovecharon (se aprovecharían) del valor simbólico previo que se les había construido a esas obras. El abuso mutuo y el oportunismo responsable pueden explicar muchas cosas que van desde cómo los artistas usaron las becas del FONCA sin ningún tipo de problema que afectase su producción “alternativa” hasta como los centros se aprovechan precisamente de las producciones periféricas para legitimarse al incluir la diferencia en su lógica institucional (el “para que haya un *nosotros* debe existir un *ellos*” de Meghan Dailey). Esto último es el punto que me interesa²⁸⁰ resaltar. Medina es consciente que la enunciación de un fenómeno tiene que partir de un centro para que se haga efectiva. Al fin de cuentas es el poder el que enuncia y definitivamente México no era un país poderoso en términos artísticos (obviamente en relación a sus instituciones artísticas) y completamente endogámico. Para Medina, dejar que fuera el centro el que enunciara el fenómeno era lo más *natural*. Y por supuesto, jugar también con esa enunciación y aprovecharse, de nuevo, de manera responsable de esa situación.

No obstante, después de leer esas formulaciones viene una pregunta que es ineludible: ¿por qué dejarle la enunciación de la diferencia al centro? ¿es inevitable esa situación? ¿es imposible hacer una enunciación propia, o una autolegitimación? La respuesta no es fácil porque habría que pensar más bien en cómo puede existir una legitimación sin institucionalidad o con unas instituciones culturales y artísticas como las que existían en México a finales de los 80 y durante de los 90 a las que ya hice referencia en el capítulo dos. ¿Cómo hacer entonces para realizar una autoenunciación sin volver estar atados a un marco de referencia nacional o a modelos de representación nacional?

²⁸⁰ El abuso mutuo y el oportunismo responsable están emparejados con otros dos, que se esbozan más o menos en las citas a las que hago referencia: el aprovechamiento estético del subdesarrollo y la estética del modernizado. Y a partir de ahí se pueden explicar diferentes fenómenos como por ejemplo el matiz los conceptos de “arte hecho en México” y “arte mexicano”; No es lo mismo aprovechar los fenómenos a ser producto de los fenómenos. Los artistas que trabajan en México para hacer sus obras pertenecen al campo del arte mexicano pero utilizan elementos externos a este. En general utilizan elementos exteriores al campo del arte. Aprovecharse del contexto, utilizarlo, no ser producto del contexto. Por eso el arte para Medina debe ser “pertinente”.

Magali Arriola, no obstante, hace una crítica muy precisa a esa idea y en ocho puntos intenta analizar la representación de México en el extranjero.

Si bien es cierto que dicho argumento (el del abuso estético del subdesarrollo) contiene una parte de verdad también es necesario tomar en consideración el costo de erigirse en redentores de las inercias del Primer Mundo. El autocolocarse de nueva cuenta en la posición del otro resaltando el primitivismo que conlleva la exaltación de un exotismo hors-la-loi con al debida dosis de romanticismo que supone todo espíritu aventurero, difícilmente permitirá renegociar la posición hegemónica del centro, sino sólo reafirmarla al posicionarnos, ya no como producto, sino como víctimas de la globalización. Esto, de inmediato, nos sitúa en una posición de desventaja en al que la obra del artista cumple con una función catártica dentro de la plataforma internacional (la de satisfacer un turismo cultural para quien gusta de las emociones fuertes) rescatando el mito del buen salvaje y como una modalidad más de la industria del entretenimiento.²⁸¹

Y más adelante

Hay que preguntarse nuevamente cuál es la estrategia a seguir para llevar a cabo un nuevo cuestionamiento de la homogenización de los modelos de representación de aquellas colectividades social y culturalmente fraccionadas, que negocian a diario su identidad, para poder localizar y/o significar una serie de propuestas más allá de los lugares y momentos de sociabilidad espectacular que definen la cultura contemporánea. Pues lo que hoy parece estar en juego dentro de nuestro sistema cultural, ya no es el carácter totalizante de los conceptos de identidad nacional y/o cultural sino la unificación y homogenización de los restos y fragmentos que quedaron dispersos tras la paulatina pulverización del concepto de Estado-nación. Esto, por supuesto, no es una tarea que recaiga únicamente en manos de los artistas sino también, y sobre todo, en al labor curatorial que tiende a sentar los parámetros que permite contextualizar una obra en función de sus ejes discursivos.²⁸²

Magali Arriola tiene razón al poner de manifiesto que ninguna de esas exposiciones que se hicieron en el año 2002 pudieron escapar de esa forma de enunciación del centro hacia la periferia aunque, evidentemente Cuauhtémoc Medina *ya sabía* que esa situación era completamente ineludible. Su texto del año 2001 así lo comprueba. No obstante, más allá de la conciencia de que las obras leídas en una exposición colectiva en el extranjero fueran a ser *leídas* como mexicanas, la pregunta era por qué ese tipo de narrativa se impuso frente a otras, cuando apenas para 1997 ni siquiera se habían hecho análisis parecidos y la palabra

²⁸¹ Magali Arriola, *Cuando la (mala) mala fe mueve fronteras*. En: Issa Ma. Benítez Dueñas (Ed.) *Crónicas del paraíso. Arte contemporáneo y sistema del arte en México*, Madrid, Ephemera, 2005, p 72.

²⁸² *Ibid*, p 75.

globalización estaba lejos de explicar el fenómeno del arte de los noventas del país. De hecho, y como ya hemos visto en los capítulos anteriores, las preguntas que se hacían los artistas estaban más relacionadas con el contexto de producción y con el campo del arte que con otras cosas. Así, las obras estaban respondiendo a preguntas locales con formulaciones diversas que no venían solamente del campo artístico mexicano. No es que las obras fueran necesariamente producto de un contexto, como si contextos y obras fueran correspondientes. Más bien se articulaban al contexto con elementos que no pertenecían al campo del arte local: más que una reelaboración del arte de los setentas, los artistas de los años noventas estaban tomando elementos de la cotidianidad de un contexto específico de espacio y tiempo (la Ciudad de México en la década del 90) siempre parados desde su propia realidad social. Las obras si respondían a “necesidades inmediatas” pero con estrategias que incluían apropiaciones tanto de espacio inmediato como de tradiciones artísticas foráneas.

Ahora bien, uno podría preguntar, ¿por qué este tipo de obras fueron las que se eligieron para exportar y no otras? La respuesta que puedo ofrecer es provisional. Son los curadores los que promovieron esa forma específica de hacer arte y no otra; incluso, otro tipo de prácticas de esos mismo artistas quedó por fuera de las exposiciones. Esa práctica que fue entendida como neo-conceptual y que se emparentaba con una tendencia mundial. En ese sentido los criterios del curador no son solo caprichosos sino que tienen todo el sentido si se piensa en una pregunta que es definitiva: ¿qué quiero mostrar en relación a la escena internacional y en relación a un mercado global? Al fin de cuentas, a partir de ese cuestionamiento se establece la narrativa de la exposición, más allá de su propia temática. Pero, como es obvio, al desvincular la narrativa de una retórica nacional, o mejor, al ponerla en juego, los curadores establecían una dialéctica de enunciación compleja en la que los objetos “pertinentes”²⁸³ son protagonistas y ya no los cuerpos *per se* o las re-

²⁸³ Cuauhtémoc Medina apuntaba para el libro que acompaña el proyecto *Cuando la fe mueve montañas* de Francis Alÿs: Pero una cosa es que pueda ser *legítimo* y hacer canciones con la ansiedad del momento (lo que está muy bien: eso es la cultura), pero otra cosa es definir qué es pertinente. Es muy distinto saber que la vida sigue y hacer arte donde te tocó vivir, tratando de sacar jugo a la situación, e ir a un lugar distinto al tuyo como parte del circo viajero del arte contemporáneo. Es ahí que la cuestión de la obra se vuelve radical.” Cuauhtémoc Medina *Et Al. Cuando la fe mueve montañas*, Madrid, Turner 2002, p 83. Cursivas en el original.

presentaciones de estereotipo en relación al arte.²⁸⁴ Pero también fueron las galerías (galerías con curaduría como lo afirma Medina) las que de alguna manera generaron un cambio en la forma de concebir lo que se debe mostrar porque eso es lo que se *debe* comprar; y en ese sentido es que Gabriel Orozco adquiere toda la relevancia porque ahí es que se llena de sentido: al mismo tiempo que se expone en museos se vende en galerías (internacionales y la suya propia). Orozco no es un caso más en la historia del arte mexicano... es ejemplar.

5.2 Gabriel no es una novedad: Orozco en el Tamayo

Luego de una larga estadía de 10 años en la ciudad de Nueva York, y después de haber expuesto en diferentes centros artísticos mundiales²⁸⁵ tanto individual como colectivamente, Gabriel Orozco regresó a México para realizar su primera exhibición individual en el país en el Museo Rufino Tamayo de la Ciudad de México. Además de toda la expectativa que generó –Orozco se había convertido en una especie de mito²⁸⁶ en el país porque era el

²⁸⁴ Como se puede dar cuenta en la crítica de Cotter al decir “Certainly, anyone expecting an upbeat, fiesta atmosphere will be disappointed. As organized by Klaus Biesenbach, chief curator at P.S. 1, the show is as idea-driven and unwilling to please as its title, which automatically puts it at a disadvantage in New York at present”, parece como si hubiera una especie de decepción en las expectativas (decepción al respecto del estereotipo) de lo que se ve y como Holland Cotter, *Op. Cit.* Esta situación es anunciada en el texto *Fin de temporada: saldos* de Olivier Debrouse cuando afirma: si bien comparto en buena medida la opinión y el reclamo de Artemio en cuanto a la “visión curatorial totalmente desde adentro”, creo como Ruben Ortiz que una de las tareas del curador al enfrentarse a la escena internacional debe pasar por una evaluación previa (la nivel inclusive de un estudio de mercadotecnia) del público y sus expectativas, para definir el posible impacto de una exposición de esta clase. Ruben Ortiz resume muy bien el dilema cuando afirma que “mientras sigamos evitando redefinirnos estaremos condenados a ser definidos y laza acertadamente sobre la mesa el caso del *arte povera*: ¿una escuela italiana o una corriente internacional en los márgenes del minimalismo? Para el historiador la respuesta es obvia: el arte povera si fue una reacción a la monumentalidad y a las pretensiones de la pintura metafísica italiana así como de la arquitectura y las artes decorativas del fascismo, pero demarcarse de cierta italianidad fincada en las referencias a la antigüedad clásica alcanzó un estatus internacional y capturó el imaginario de artistas en otras latitudes. En México, las condiciones para una definición de esta clase, que desmienta y trascienda lo estrictamente nacional. La negación de una especificidad territorializada, de hecho resulta contraproducente.” Olivier Debrouse. *Fin de temporada: saldos*, CURARE (22):76-77, Julio-Diciembre de 2003.

²⁸⁵ En el 2000 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, en 1998 Berlín Biennial, Berlín, Alemania y São Paulo Biennial, Sao Paulo, Brazil, en 1997 Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, Nueva York, en 1996 New Acquisition Display. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, en 1993 Aperto' 93: Emergenza/Emergency. Bial de Venecia 45, Italia, entre otras.

²⁸⁶ Me interesa sobre todo resaltar que el sentido que el **mito** tiene en este apartado no tiene que ver con la instauración de un acontecimiento fundante sino que, por el contrario, entiendo el mito como lo hace Barthes, es decir, tiene que ver con una transitoriedad derivada de su propia definición que depende del habla. Barthes define al mito como un habla elegida por la historia, o sea, no surge de la naturaleza de las cosas y

primer artista contemporáneo mexicano que se había hecho famoso en el exterior- se produjo además una oleada de críticas a esa muestra que me interesa resaltar porque inauguró una pregunta que relacionaba al país con el arte contemporáneo pero que ponía en jaque la misma construcción histórica que se había hecho del arte mexicano: Gabriel Orozco se había hecho famoso tanto en el exterior como en México (como mito) y solo había sido apoyado por el Estado Mexicano cuando se le otorgó una de las becas del FONCA en 1990-1991; era un mexicano que vivía en Estados Unidos (seguía siendo mexicano) y de repente, era tan *multicitado* como los muralistas Orozco, Rivera y Siquerios. Pero, de hecho, lo más curioso no era que Orozco ya gozara de ese aparato crítico a los 40 años -que provenía casi en su totalidad del exterior²⁸⁷- sino que era comparado con los Tres Grandes. La historia del arte mexicano se cuestionaba desde (un hecho) el presente porque *lo que ocurría*, aparentemente, estaba por fuera de la historia conocida en el país: Orozco no solo volvía a México como persona (personalidad) y como artista (internacional), sino que traía consigo todos los fantasmas de la historia del arte mexicano. Pero como es obvio, no “toda” la historia, sino sólo aquella a través de la cual México ocupa un lugar históricamente en el *mainstream* del arte internacional que es, de nuevo, el muralismo. La pregunta definitiva en ese momento era *¿cómo es posible Gabriel Orozco?*

En lo que sigue me gustaría mostrar que, al menos hasta el año 2000, no se había entendido

precisamente es por eso que no hay mitos eternos. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que lo profiere. Es un modo de significación, un modo particular de organizar el mensaje, la comunicación. Todos los materiales del mito, sean representativos o gráficos, presuponen una conciencia significante independiente de su materia. Todo puede ser un mito pero el lenguaje necesita condiciones particulares para convertirse en mito. De hecho, y creo que esta es la parte importante de la mitología orozquista, es que está fundada en su carácter signico como construcción discursiva desmontable, es decir, por su aparato crítico en relación a su singularidad histórica. Para ver esto en detalle remitirse a Roland Barthes. *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1999.

²⁸⁷ Para el año 2000 ya se habían publicado en el **2000**: Benjamin H. D. Buchloh, y Alma Ruiz. *Gabriel Orozco*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2000 y *Gabriel Orozco [Postcard Book]*. Los Angeles, California: Museum of Contemporary Art, 2000. En **1999** Daniel Birnbaum. *Gabriel Orozco: Chacahua*. Frankfurt am Main, Alemania, Portikus, 1999 y Ann Temki. *Photogravity*. Philadelphia, Pennsylvania, Philadelphia Museum of Art, 1999. En **1998** Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. *Gabriel Orozco: Clinton is Innocent*, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, París, Paris Musées, 1998. En **1996** James Lingwood, *Et. Al. Empty Club*. Londres, Artangel, 1996. Bernhard Bürgi, Bettina Marbach y Benjamin H. D. Buchloh. *Gabriel Orozco*. Zürich, Kunsthalle Zürich, 1996. En **1995** Maria Luisa y Martin Smith. *Cocido Y Crudo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp 146–147, 262–263. Museum of Contemporary Art, *Options 47: Gabriel Orozco*. Chicago, Museum of Contemporary Art, 1994. En **1993** Benjamin H D Buchloh. *Gabriel Orozco*. Kortrijk, The Kanaal Art Foundation in association y La Vaca Independiente, 1993. Museum of Modern Art *Gabriel Orozco: Projects 41*. Nueva York, The Museum of Modern Art, **1993**. Galerie Chantal Crousel. *Gabriel Orozco and Manuel Rocha Iturbide: Galerie Chantal Crousel*, Paris, France. Entre otras.

el papel que Orozco había tenido en el arte mexicano ni mucho menos se había establecido una relación clara entre el contexto local y su trabajo. La exposición de Orozco en el Tamayo me interesa, sobre todo, porque hace evidentes dos cosas: primero, que la obra de Orozco mostraba (muestra) ilusiones de otredad en relación al *mainstream* internacional²⁸⁸ pero que en un contexto local, y como mostraré a continuación, tiene connotaciones diferentes que dialogaban de varias maneras, sobre todo, con una situación muy específica del campo artístico mexicano; y segundo, que Orozco no tuvo que ver directamente (o no él exclusivamente) con la configuración del campo artístico en los años 90, aunque como mito, siempre fue una referencia para otros artistas del país. Esta situación (que por cierto ayuda a reforzar la primera) contribuye no sólo de manera cíclica a la consolidación del mito sino que además deriva de nuevo en la pregunta de *¿cómo es posible Gabriel Orozco?*

Como ya lo había anotado, para el año 2000 Orozco era un mito en el campo local porque era el primer artista mexicano en conseguir una serie de exposiciones en algunos de los centros más importantes del mundo: después de Diego Rivera (1931) fue el segundo artista mexicano en tener una exposición individual en el MoMA²⁸⁹ (en 1993, ¡cuando tenía 31 años!), antes de cumplir 40 ya había expuesto en la Documenta de Kassel (1997), en la Bienal de Venecia (1993) y en la bienal del Witney en Nueva York (1997), espacio reservado sólo para artistas estadounidenses. Y aunque se fue a los 24 años a estudiar un tiempo a España en Circulo de Bellas Artes de Madrid (1986-1987), Orozco ya era conocido en el naciente circuito del arte mexicano contemporáneo, no sólo porque ya había participado con éxito en algunas exposiciones en el país²⁹⁰ sino que conocía muy bien a algunos de los artistas, críticos y curadores que ya estaban trabajando en ese momento: estudió en la ENAP con José Miguel González-Casanova, y con Rubén Ortiz; era amigo de Gabriel Kuri, Damián Ortega y Abraham Cruzvillegas con los que había compartido el *Taller de los viernes*; conocía a Melanie Smith, a Francis Alÿs, a la gente de la Quiñonera y también a Guillermo Santamarina a María Guerra, a Olivier Debroise y a Cuauhtémoc Medina, a Teresa del Conde entre otros. Por eso, cuando Orozco regreso de Nueva York a

²⁸⁸ Osvaldo Sánchez. *El cuerpo de la Nación, Op. Cit.* p 138.

²⁸⁹ En 1997 se le hace un homenaje Manuel Álvarez Bravo en el MOMA.

²⁹⁰ Orozco había ganado en 1987 el salón de Espacios Alternativos junto con Mauricio Maillé y con Mauricio Rocha con al obra *Apuntalamientos para nuestras ruinas modernas* y en la exposición *Si Colón supiera* en 1992 en el MARCO de Monterrey con *Piedra que cede*, entre otras.

exponer en el Museo Tamayo no era un desconocido y su obra ya era una referencia, así fuera por diversas reproducciones que se habían hecho en libros y revistas.²⁹¹ Además, como lo indica Luz María Sepúlveda²⁹², para el año 2000 Orozco ya contaba con un aparato crítico complejo y sustancial que agregaba aún más valor a la obra.

Ahora bien, y como ya lo apuntaba más arriba, esa exposición desató, mucho más que otras de su momento, una serie de críticas en la prensa precisamente por la expectativa que generó. Lo primero que hay que anotar es que las críticas se centran básicamente en cuatro²⁹³ cuestiones, a saber, 1) por qué Orozco es famoso, 2) qué tiene que ver Orozco con la historia del arte (mexicano), 3) qué hay que hacer para poder entender sus piezas (cuáles son las estrategias que usa), 4) la exposición no puede ser vista sin *ver* antes (incluso antes de cualquiera de sus piezas) la fama (internacional) del artista.

Respecto al primer punto, todos responden cosas más o menos parecidas, aunque los más enterados (en relación procesos de globalización del arte) desarrollan un poco más esta idea: Orozco es famoso porque pertenece a una coyuntura del arte internacional que privilegiaba unas obras de carácter neo-conceptual y que al mismo tiempo pretendía una inclusión de *la diferencia* internacional (la periferia). El que mejor expuso este punto fue Cuauhtémoc Medina al decir:

Si Orozco es uno de los artistas esenciales del *mainstream* depende de una circunstancia histórica muy concreta: el modo en que su parquedad abstracta, su occidentalismo militante, la solemnidad con que asume el carácter de ser artista y su

²⁹¹ Por ejemplo en Guillermo Santamaría. “Gabriel Orozco: Inventar el Enigma”, *La Jornada*, 5 de Julio de 1990, s/p; José Manuel Springer. “Gabriel Orozco”, *unomásuno*, 1991, s/p; José Manuel Springer. Basura y arte en Ciudad de México, *Poliéster* (3), 1992; Raquel Tibol. Gabriel Orozco se Internacionaliza, *Proceso*, 20 Septiembre de 1994; Olivier Debroise. “Gabriel Orozco en el MOMA”, *La Jornada*, 21 Septiembre de 1994, s/p; Edgardo Ganado Kim. Sacar los bodegones de la bodega, *Poliéster*, 2 (7):8, 1993; Blanca Ruiz. “Gabriel Orozco expone en Nueva York y Chicago”, *Reforma*, 20 Septiembre de 1994, s/p; Flavia Gonzalez Rossetti. Gabriel Orozco: De Techo A Techo, *Luna Cornea*, 1995; Kurt Hollander, Gabriel Orozco, *Poliéster* 5(17):10, 1996-97; entre otras.

²⁹² Consultado en http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/015_sepulveda_orozco.html el 7 de Junio de 2010

²⁹³ Habría que considerar una quinta variable que no es menos importante pero que, en términos generales, no se puede enmarcar dentro de mi argumento: las dos únicas críticas que se encargan de, al menos, intentar entender las obras son las de Juan Coronel Rivera y la de Abraham Cruzvillegas. En esas reseñas se puede ver que se intenta analizar la obra a partir de conceptos como “el juego” e incluso la de “trabajo”. Juan Coronel Rivera, *Gabriel Orozco*, “Retrospectiva”, *unomásuno*, 18 de Diciembre de 2000, p 31C; y Abraham Cruzvillegas, “Cosmos”, *Reforma*, 10 de enero de 2001, p 4C.

reticencia a interferir con ideas y afirmaciones explícitas el efecto de seducción de sus obras permitió a la estética resistir los embates que cuestionaban su hegemonía a principios de los 90. Por entonces, y a resultas de la globalización y de las guerras culturales del multiculturalismo norteamericano, los artistas del tercer mundo y de las diásporas reclamaban la aceptación del gusto poscolonial las metodologías no occidentales y las tradiciones subculturales de los márgenes como formas legítimas de intervención cultural. En ese contexto Orozco apreció ante críticos y curadores de los centros como una carta de salvación. Se convirtió en el artista del tercer mundo cuya renuencia, abstracción y cercanía con la tradición posmínimal y conceptual podía asimilarse mejor a la cultura metropolitana. Se le idolatró como el latinoamericano cuya cercanía con la metodología de Cage y el espíritu de Borges podía disipar el “mal gusto” barroquizante y estruendoso del *americano latino*.²⁹⁴

Ahora bien, respecto al segundo punto las críticas se mueven en una doble dirección: la primera tiene que ver con la tradición del arte-objeto, del *ready-made*, y del arte conceptual en la que por ningún lado aparece algún referente al arte hecho en México (como tradición) en ninguna de las reseñas. Duchamp, Beuys e incluso Warhol son referidos en algunos de los textos sobre la exposición. Así Olivier Debrouse puede decir que “la obra de Gabriel Orozco se inscribe en una larga tradición que pasa por las intervenciones de Marcel Duchamp”²⁹⁵, o Leila Driben que “Warhol, Duchamp y Joseph Beuys conforman los paradigmas de un sustrato cultural que está presente en Gabriel Orozco.”²⁹⁶ Por otro lado, surgen una serie de referencias dentro de las mismas reseñas nacionales –ya sea citando referencias internacionales o de propia cuenta- en donde aparecen los muralistas u otros artistas mexicanos que no tiene nada que ver, ni con la exposición, ni con algún parentesco (de cualquier tipo: estéticas respecto a otras obras, o incluso de amistad con otros artistas contemporáneos a él). Teresa del Conde por ejemplo escribe

mi primer acompañante a la muestra de Gabriel fue mi nieta “adulta” que acaba de cumplir cinco años y que ha visitado conmigo muchas exposiciones. Nos introducimos en esa cabina (se refiere al Elevador de 1996). Me pregunto si era “de Orozco”, no, Teresa (así se llama), le respondí: es de Gabriel Orozco, el Orozco que tu conoces conmigo es el único que puede llamarse Orozco a secas.²⁹⁷

O aún caso aún mas curioso cuando Olivier Deborise escribe

²⁹⁴ Cuahtémoc Medina. “El caso Orozco”, *Reforma*, 25 de Octubre del 2000, p 2C; una idea similar se puede ver en Vanesa Fernández. “Orozco en el Tamayo”, *Milenio*, 10 de Octubre de 2000, p 45.

²⁹⁵ Olivier Debrouse. “Orozco es inocente”, *Reforma*, 2 de Octubre de 2000, p 4C.

²⁹⁶ Leila Driben. Gabriel Orozco, *Letras Libres*, Diciembre 2000, p 104.

²⁹⁷ Teresa del Conde, “Gabriel Orozco”, *La Jornada*, 24 de octubre del 2000, p 5 C.

Gabriel Orozco no tiene la culpa si el anónimo editor de la frívola revista colombiana Gatopardo (núm 5, agosto, 2000) lo incluye entre los 16 artistas más prominentes de Latinoamérica y lo presenta de la siguiente manera: “Gabriel Orozco es hijo del legendario muralista mexicano. Y al igual que Alejandro Dumas hijo, quiere escribir otra historia. Orozco constituye la cabeza visible de un movimiento plástico que busca finalizar con al hegemonía histórica que hace que cuando se discute de arte mexicano, se piense en muralismo, en Diego Rivera, en David Alfaro Siqueiros, y por supuesto, en su papá...”²⁹⁸

Así, en estos textos, Orozco está desvinculado de cualquier referencia a la historia del arte nacional, o mejor, se vincula solamente por afinidad nominal con José Clemente Orozco (el *verdadero* según Del Conde) y por *diferencia*, para volcarse más bien a explicar qué tipo de estrategias artísticas utiliza, que, según algunos de los comentaristas, y para volver de nuevo al primer punto, están más bien vinculadas con otras “tradiciones”. Es interesante, sin embargo, que algunos de los críticos se detienen en anotar que la “estrategia” de Orozco no es simplemente “estética” sino que el artista está relacionando todo el capital simbólico que se pueda capturar, para concretarlo en una “equivalencia” en relación al valor económico de sus obras. Es en ese sentido que el punto 3 y 4 se vuelven uno solo: leer la obra de Orozco es leer al mismo tiempo la fama inscrita “ahí”. Y no es que eso no se haya hecho antes. De hecho, la historia del arte se construye a partir de esos comentarios, situación ejemplificada perfectamente en el “caso Gioconda” de Da Vinci.²⁹⁹ Lo que es interesante, más allá de eso, es como Orozco aprovecha esa situación de manera consciente y la deja funcionar sin intervenir, en el circuito artístico internacional. Así, Orozco es “famoso” tanto por la coyuntura del mundo del arte a comienzos de los años noventa, por las obras que produce y por la diseminación de su obra en otros campos que no son necesariamente “artísticos”. Es decir, la “estrategia” orozquita se puede resumir con el dicho popular: no importa si hablan mal o bien de mi, mientras se hable (o la versión refinada de Oscar Wilde: "Que hablen mal de uno es espantoso. Pero hay algo peor: que no hablen").

²⁹⁸ Olivier Debroise. “Orozco es inocente”, *Reforma*, 2 de Octubre del 2000, p 4C.

²⁹⁹ La fama de esta pintura no se basa únicamente en la técnica empleada o en relevancia para la historia del arte sino también en los misterios que la rodean. Además, el robo que sufrió en 1911, las reproducciones realizadas, las múltiples obras de arte que se han inspirado en el cuadro y las parodias existentes contribuyen a convertir a *La Gioconda* en el cuadro más famoso del mundo, visitado por millones de personas anualmente.

El que mejor resumió ese comportamiento fue Olivier Deborise en su artículo *Orozco es inocente*³⁰⁰ al poner de manifiesto el vínculo que realizó la revista *Gatopardo* de Orozco con los muralistas, de la ilustración de un artículo de trasplantes de órganos con una de sus obras (*Mis manos son mi corazón* de 1991) en el *Jornal espirita* de Sao Paulo, pero también de su historia personal (relación con las escuelas activas, con los artistas Damián Ortega, Gabriel Kuri, Abraham Cruzvillegas y con su padre, Mario Orozco Rivera) con las estrategias plásticas que consisten en “perturbar (desarreglar, trastocar) la percepción, dándole a los objetos no un significado, sino una función, imprevista.”³⁰¹

Pero es obvio que Orozco no es inocente (en el doble sentido que tiene esa palabra). Y es por eso que nunca desmintió ninguna de las afirmaciones que se han hecho ni de él ni de su obra. Y también es por eso que es tan selectivo con los comentarios que pueda hacer respecto a su trabajo. En ese juego, en donde la fama es un elemento importante de la obra, cabe cualquier vínculo, desde relaciones personales hasta estrategias plásticas, económicas y políticas y por supuesto históricas. Así, anteponer la fama del artista en todos los artículos, y la posterior decepción que producen algunas de las obras expuestas, tiene que ver precisamente con una *borradura*: se borra la historia porque, por comparación, Orozco solo puede ser comparado con el otro Orozco, en relación a su fama; se borra la visión de las obras y el sentido crítico; también se borra cualquier posible relación que tenga el artista con el contexto o con los contextos a los que ha pertenecido y se amañan las lecturas al antojo del crítico y del curador.

Ahora bien, y para retomar la pregunta, cuál es el papel que Orozco había tenido en el arte mexicano en relación al contexto mexicano: se pueden encontrar varias repuestas. Alberto López Cuenca afirma que

Gabriel Orozco no es sólo una auténtica punta de lanza, sino la metáfora que ilustra la *implantación* de las estrategias neoconceptuales en México. Su caso revela el peso de artistas que se forman fuera y vuelven a México (como Yishai Jusidman o Silvia Gruner) o de extranjeros que realizan su trabajo en este país (como Francis Alÿs, Melanie Smith, Thomas Glassford o Santiago Sierra). Es la apertura de estos canales que conectan a artistas, métodos y preocupaciones que están fuera y dentro de México

³⁰⁰ *Ibidem.*

³⁰¹ *Ibidem.*

lo que caracteriza al arte mexicano de los años 90. Es ése el caldo de cultivo donde arraigan las *estrategias* por las que hoy conocemos al arte de ese país.³⁰²

López Cuenca, entiende que las estrategias neoconceptuales los años noventa fueron “implantadas” y no tiene en cuenta el contexto donde esa supuesta implantación pudo “germinar”. Como ya hemos visto en los capítulos anteriores, para que esa forma de producción fuera posible se tuvo que dar una relación compleja entre los artistas, las instituciones (de todo tipo) y las políticas culturales que estaban siendo implementadas en ese momento. Es cierto que las “estrategias” no son endémicas del país; pero lo que hay que tener en cuenta es más bien la apropiación que se hace de la estrategia y no la estrategia *per se*. Y, por supuesto, el tránsito de artistas hacia adentro y hacia afuera del país es una cuestión importante. Pero, ¿es posible hacer una comparación sin más entre un artista (y su estrategia) como Orozco y Jusidman, o incluso con el mismo Alÿs³⁰³? Esa afirmación, además de desconocer la particularidad de cada uno de esos artistas (teórica, conceptual y plástica), no hace explícitas las razones de los flujos, lo que implica que son tratados por igual. Como si todos hicieran el mismo trabajo o como si usaran la misma estrategia. En ese sentido, ¿qué significaría una estrategia endémica y una foránea?

Ahora bien, si uno se ciñe a las reseñas que se publicaron en el año 2000-2001 en relación a la exposición de Orozco, se puede dar cuenta de que el artista no tuvo una injerencia sustancial en el campo artístico en México (más allá de un periodo corto que comprendería los años 1988 a 1992, año en el que viaja a Nueva York). Y por supuesto, como mito. Ninguno reconoce al artista por su influencia o interacción con el campo local y, Cuauhtémoc Medina fue aún más categórico cuando afirma que

Ni las cursis fotografías de Orozco de niño vestido de charro, ni su dedicatoria a las

³⁰² Alberto López Cuenca, *El desarraigo como virtud*, *Op. Cit.* (La cursiva es mía).

³⁰³ Cuauhtémoc Medina establece una comparación explícita entre Orozco y Alÿs en su texto *Abuso mutuo* en la sección *Rutas migratorias* entre las obras las obras *Colector* de Alÿs y *Piedra que cede* de Orozco, ambas del 1992 al decir: “Está por hacerse una comparativa entre los efectos diferenciados y las tensiones entre entre estas dos rutas: la del arquitecto belga que migra al sur para establecerse en el centro de una megalópolis del tercer mundo como inventor de un campo escultórico/pictórico/conceptual de interacciones sociales y estratégicas, y un artista nativo mexicano que migra al norte y se vuelve el fenómeno comercial/curatorial/crítico que señala, más que ninguno, el replanteamiento de la geopolítica artística del primer circuito global de los 90, con todas su contradicciones”. Cuauhtémoc Medina. *Abuso mutuo*, *En*: Claus Biesenbach, *Op. Cit.*, p 293.

Escuelas Activas en México, ni los textos de sus amigos en el catálogo de la muestra deben distraernos del hecho de que Orozco no resulta sustantivo para entender la historia del arte “mexicano” de los 90. El tema que convoca su obra es otro. El intento de “renacionalizar” a Orozco se topará una y otra vez con un tema ausente para el aparato curatorial/publicitario ausente en esta curaduría: el valor de uso que el caso Orozco tuvo en el reacomodo del *mainstream* global de principios de los 90.³⁰⁴

Si bien es cierto que Orozco no resulta “sustantivo” para entender la historia del arte mexicano de los noventas habría entonces que ver qué es lo sustantivo (o incluso quién es indispensable y en qué circunstancia) y en relación a qué parte de la historia. Orozco no configuró la escena pero definitivamente sí ayudó a consolidarla y por supuesto, su exposición del 2000 fue muy influyente en la escena artística local. Puedo decir, además, que como mito, Orozco era una referencia para otros artistas más jóvenes. Como vimos en el segundo capítulo Orozco regresó en 1999 al país para incorporar a algunos de los artistas que habían participado en los espacios alternativos de los noventas en su galería de la Ciudad de México, La Kurimanzutto. Yishai Jusidman recuerda

Orozco volvió a México después de que se convirtió en una superestrella. Regresó en 1999 y ahí empieza un momento muy extraño en la historia reciente del arte mexicano. Cuando Orozco hace su primera entrevista en el Milenio³⁰⁵ y lo que declara, o por lo menos lo que le publican, es que en México no existe el arte contemporáneo, que las instituciones que existen no sirven para producir arte contemporáneo de relevancia y que los artistas contemporáneos necesitan de una estructura que ni las galerías ni los muros existentes tenían. Lo primero que hace es trazar su línea y decir “aquí todo vale madre y yo les voy a enseñar como se hacen las cosas”. Yo creo que en cierto sentido tuvo razón porque sí nos enseñó como se hacen las cosas pero a costa de qué... Así que decidió que iba a hacer su galería. Por supuesto, cuando regresó, todas las galerías querían trabajar con él. Pero él decidió que iba a hacer su propia galería y cual iba a ser su círculo. Y lo ha hecho estupendamente bien y de una manera magistral.

En ese momento vi -y lo viví de primera cuenta- que las cosas cambiaron. En cuanto comenzó a funcionar la Kurimanzutto se dividió completamente el medio. Yo estaba produciendo obra, tenía buena recepción, estaba involucrado, tenía constantes visitas al estudio de curadores que venían de fuera, estaba en el circuito de la gente que quería ver lo que pasaba. Pero en cuanto llegó Kurimanzutto se acabó y me di cuenta que ellos, cuando alguien llega de afuera lo acaparan completamente y no lo dejan ir a otro lugar, lo traen de un lado a otro.³⁰⁶

³⁰⁴ *Ibidem.*

³⁰⁵ Jusidman se refiere a María Luisa Lopez. *Entrevista con G.Orozco: El arte como disciplina líquida*, Milenio, México D.F, 18 de Septiembre de 2000, Sección Cultura, s/p.

³⁰⁶ Yishai Jusidman en entrevista personal el 19 de Abril de 2009.

Y Osvaldo Sánchez comenta

El rol que su éxito (el de Gabriel Orozco) ha tenido internamente en México me parece nefasto sobre todo por esta especie de mitificación muy derivada de las expectativas del mundo del arte local. La manera en que su obra participó de esta especie de globalización de lo contemporáneo creo que ha tenido efectos de banalización en la escena mexicana. Sin embargo, quiero ser muy enfático en diferenciar el efecto que ha tenido su fama y la manera en que su fama muchas veces es mencionada, utilizada y mitificada en nuestro medio. Ese efecto de banalización produjo gente que se cree Gabriel Orozco haciendo mierda y confundiendo la mierda con lo que puede tener un nivel de densidad intelectual.³⁰⁷

Así, el papel de Orozco en el arte contemporáneo mexicano ha sido fundamental, no tanto porque él mismo ayudara a construir la escena o a introducir estrategias artísticas al país. Más bien, como referencia (como mito) y como poder aglutinador de artistas en un ámbito comercial, Orozco es primordial para entender el arte mexicano contemporáneo. Pienso, como Magali Arriola, que “en el origen fue Gabriel Orozco”³⁰⁸ por supuesto no porque él haya sido el origen (ni como artista, ni respecto a la “originalidad de su obra”) sino porque definitivamente fue el primer artista mexicano contemporáneo globalizado (el latino global diría Cuauhtémoc Medina), el primero en ser representado por dos galerías internacionales³⁰⁹ (Marin Goodman de Nueva York y la Chantal Crousel de París) y en exhibir en grandes eventos internacionales y en museos considerados centros del arte mundial. La originalidad de Orozco (su condición de origen) radica en la manera en cómo supo usar las instituciones (no solamente hubo un *valor de uso* de su obra por parte del *mainstream*) y, para usar la frase de Medina, él también abusó de ellas. En relación al campo del arte mexicano, puede ser casual que un año después de inaugurada su galería en México (inauguración de una galería sin local) realizara su exposición en el Tamayo. Sin embargo, definitivamente esa muestra le dio reconocimiento inmediato a su galería, y por supuesto a los artistas vinculados a ella. El regreso de Orozco demostró que ser famoso y

³⁰⁷ Osvaldo Sánchez en entrevista personal el 17 de Marzo de 2009.

³⁰⁸ Magali Arriola en entrevista personal el 3 de diciembre de 2010

³⁰⁹ Me parece interesante que nadie haya escrito un texto que establezca la correlación de la fama de Orozco y su temprana galerización internacional. Luego de su exposición en el MoMA, Orozco se vinculó, ese mismo año (1993) a la galería Chantal Crousel y al año siguiente a la Marian Goodman. Es claro que su fama depende también de del mercado de su obra y de la forma como ésta comenzó a circular gracias a las galerías que lo representan. Sin embargo esa exploración sobrepasa con mucho los límites de esta investigación porque requiere un seguimiento de las obras vendidas a colecciones privadas y museos del mundo, además de proyectos que el artista posiblemente generó a partir de la promoción de cada una de esas galerías. Sin embargo, es importante anotar que el mercado del arte tiene mucho que ver en la tarea mitificación del artista.

ser mexicano, era posible después de los muralistas.

5.3 Arco 2005: la feria, el debate, o como podemos vender el país

En el año 2005 en el marco de la Feria de Arte ARCO de Madrid, España, en la que México era el país invitado, se realizó un foro que se denominó *México: Puntos de origen y perspectivas*³¹⁰ en el que se intentaba debatir sobre algunos temas del arte hecho en México desde los años 70 hasta los años 90. Quizá una de las mesas más interesantes de ese foro fue *La Ciudad de México en el arte de los 90* no tanto por los contenidos, sino por la dinámica misma del debate, que fue calificado como “triste espectáculo” por Ramón Almela. El debate, moderado por Pablo Helguera, en el que participaban Cuauhtémoc Medina, José Luis Barrios, y Rubén Gallo, pretendía “analizar las diferentes estrategias de representación de la Ciudad de México en la obra de artistas mexicanos y extranjeros. La discusión girará en

³¹⁰Esta serie de ponencias, debates y diálogos tiene como objetivo realizar un recuento y análisis general de las influencias más significativas dentro del desarrollo del arte contemporáneo en México en las décadas recientes. Estos diálogos buscan establecer conexiones, convergencias y relaciones entre estas diferentes etapas, con el fin de alcanzar un mejor entendimiento de los orígenes del singular dinamismo que caracteriza al medio artístico mexicano hoy en día. **1. Arte Contemporáneo en México: definiendo lo emergente** Esta mesa redonda partirá de una conversación sobre las tendencias más recientes en el arte mexicano, incluyendo nuevos espacios y nuevos experimentos curatoriales y culturales, así como una evaluación del término “emergente” en México. Participantes: Itala Schmelz, curadora, Directora, Sala de Arte Público Siqueiros; Pip Day, curadora independiente; Patrick Charpenel, curador independiente, Guadalajara; Mariana David, directora, MUCA Roma. Moderador: Pablo Helguera **2. Los no objetualismos en México 1963-1983** Descripción: Esta ponencia examina la emergencia de los grupos de arte conceptual en México en las décadas de los sesenta y setenta. A través de un análisis acerca de los procesos multidisciplinares de los artistas de este período (acciones, performance, instalación, libros objeto) se debatirá la forma en que estos nuevos lenguajes visuales abrieron las puertas para nuevas exploraciones. Ponente: Maris Bustamante, artista visual no objetualista, y profesora e investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Replicantes: Francisco Reyes Palma, crítico e historiador; Mónica Mayer, artista visual. Moderador: Pablo Helguera **3. Arte mexicano de los ochenta en ambos lados del Río Bravo: Neomexicanismo o Neocomercialismo?** Descripción: Esta ponencia aborda el tema del “boom” artístico y comercial del arte mexicano en la década de los ochenta, la aparición de artistas radicados en México y Estados Unidos, y otros cambios relevantes que marcaron una nueva etapa de internacionalismo en el arte mexicano. Ponente: Edward J. Sullivan, historiador, crítico y curador; rector, facultad de arte y humanidades, New York University. Replicantes: Mónica Castillo, artista visual; José Miguel González Casanova, artista visual. Moderador: Pablo Helguera **4. La Ciudad de México en el arte de los 90.** Descripción: Esta mesa analizará las diferentes estrategias de representación de la ciudad de México en la obra de artistas mexicanos y extranjeros: las fotografías de millonarias tomadas por Daniela Rossell, los readymades mortuorios de Teresa Margolles, las transmisiones radio-piratas de Taniel Morales. La discusión girará en torno a las intersecciones entre cultura visual, acontecimientos históricos, y el clima político de los 90 -- una de las décadas más turbulentas en la historia mexicana del siglo XX. Ponente: Rubén Gallo, Crítico independiente, Profesor, Princeton University. Replicantes: Cuauhtémoc Medina, curador asociado de arte latinoamericano, Tate Modern; José Luis Barrios, filósofo; director, revista CURARE. Moderador: Pablo Helguera.

torno a las intersecciones entre cultura visual, acontecimientos históricos, y el clima político de los 90” o la menos eso decía en la descripción del debate que se presentaba en la feria. Sin embargo, en lo que derivó ese debate fue más bien en los comentarios de Medina y Barrios al respecto del libro de Gallo *New Tendencias in Mexican Art*³¹¹ publicado un año antes. Ramón Almela recuerda al respecto de ese evento

México como país invitado, tuvo para su situación un espacio de diálogo bajo el título "México. Puntos de origen y perspectivas" con cuatro mesas organizadas y moderadas por Pablo Helguera, artista y jefe de programación educativa en el Museo Guggenheim de Nueva York, que sin escamotear la confrontación de ideas puso en juego a elementos opuestos para nutrir la discusión. Esta disposición de ideas confrontadas llevó la última mesa "La ciudad de México en el arte de los 90" al señalamiento crítico demoledor por parte de José Luis Barrios y Cuauhtémoc Medina contra el libro "Tendencias en el arte de los Noventa en México" escrito por Rubén Gallo. Absortos quedaron los asistentes que aspiraban enterarse de la dinámica artística del DF y tuvieron que contemplar un triste espectáculo (reconocido por el propio C. Medina) de debate localista. Lo que pudo ser una disputa amena de ideas sobre el arte reciente de México se convirtió en señalar a Rubén Gallo sus errores metodológicos abordando la compleja problemática del arte de los Noventa. Según Barrios y Medina -de aguda educación epistemológica, estructural, filosófica e histórica- Gallo forzaba, entre otras cosas, la mirada hacia esas expresiones artísticas para ser leídas bajo los apartados planteados como "orientalismo, voyeurismo, urbanismo,..." A fin de cuentas, esa fue la tarea que se les encomendó: Leer y criticar su libro. Lo lamentable consistió que ello se transformara en una sesión de objeciones de método utilizado que, siendo ciertas, tampoco pudieron ser rebatidas adecuadamente por el autor presente más allá de un: "*No reconozco en el libro que comentas el que yo he escrito*".³¹²

La pregunta que yo me hago sobre este evento es precisamente por la naturaleza misma del debate y por qué se dio como "fallido". Es importante para mi considerar este debate, antes que cualquier actividad de la feria -e incluso más que la feria misma- no porque sea más importante que las circunstancias que lo rodearon sino precisamente porque son esas circunstancias las que lo hicieron relevante. En primer lugar se está realizando un foro con tintes académicos en una feria comercial. Allí, se está presentando el primer libro sobre arte mexicano en los años noventa que se ha publicado (y hasta la fecha sigue sin publicarse algún otro) y se muestra en un foro internacional de relevancia, con un público, así mismo, internacional.

³¹¹Rubén Gallo, *New Tendencias in Mexican Art (The 1990s)*, Nueva York, Palgrave, 2004.

³¹² Ramón Almela Arco '05 y México consultado en <http://www.criticarte.com/Page/file/art2005/ARCO.html> el 23 de Febrero de 2010.

Ahora bien, es muy clara la pertinencia de ese debate en relación a la feria porque muchas de la obras que se exhibían pertenecían a artistas que habían desarrollado su carrera en los años inmediatamente precedentes; Se entiende también que se presente un libro sobre ese tema en el marco de la feria porque esta era una “feria de arte contemporáneo”, es decir se entienden los hechos “fácticos” que llevaron a esa presentación. Pero lo que también es evidente, pero que queda velado por la puesta en escena intelectual (mal llevada, por lo demás) es el ejercicio de poder que está presente allí, como discurso legitimador de una época, que está en relación a un proceso institucional de distintas índoles, como mostraré a continuación.

Rubén Gallo recuerda al respecto de su publicación que

New tendencies in mexican art: the 1990's, era un libro autobiográfico, un ejercicio de memoria y lo escribí con el afán de publicar cosas que para mí eran importantes: era más bien una forma de compartir experiencias que viví de manera personal con muchos de los artistas a los que referí en ese texto, una forma de verbalizar un fenómeno que me pareció interesante y que viví de manera íntima en un espacio que monté en mi propio departamento, las exposiciones que organicé, y el lugar que tuve en el arte mexicano contemporáneo. Mi libro está escrito *a la Barthes* pero fue mal entendido y quienes lo recibieron como una declaración científica o histórica estaban reconociendo así mismo una serie de falencias en el circuito del arte mexicano contemporáneo. A lo que me refiero es que se me atacó personalmente en ese foro pero nunca nadie habló del libro de manera abierta, nunca se recibió una crítica en ningún medio escrito ni se debatió qué fue lo que pudo generar esa publicación.³¹³

Sea como sea, Gallo fue el primero que escribió un libro completo al respecto del arte mexicano en la década y esa voz se volvía referente. Dicho referente se encontraba legitimado por una feria comercial internacional, por una serie de exposiciones periféricas, y cuyo patrocino se debía, en parte, a la financiación del Estado a través del CONACULTA. Para decirlo directamente, en esta feria se hace patente que el arte de los 90 es ya

³¹³ Rubén Gallo en entrevista personal el 10 de septiembre de 2010. Al respecto de los contenidos de su libro, Gallo apunta literalmente en la introducción: Es mi esperanza que *New tendencies in mexican art* hará una pequeña contribución a remediar esa carencia de literatura crítica para el arte de los 90 se inspirará lecturas mas ilustrativas a cerca de obras que tienen mucho que decir acerca de la historia reciente, de la política y de la cultura. Este libro no intenta presentar una historia comprensiva del arte mexicano, ni un exhaustivo estudio de cada artista de los 90. Me he enfocado en una docena de artistas cuyo trabajo está en diálogo con la historia, la política y muchos otros problemas culturales que definen este periodo. Rubén Gallo. *New Tendencies in Mexican Art (The 1990s)*, *Op.Cit.* p 13.

completamente comercializable, que está apoyado por el Estado mexicano y que es aceptado (al menos en términos económicos) por agentes exteriores al campo artístico mexicano. Y es allí donde un texto como el de Gallo se torna importante, porque en términos institucionales se vuelve una voz, si no la más legítima (tal vez para esa época esa legitimidad ya pertenecía a Medina) si una referencia histórica. Y es por eso que el debate se torna tan complejo en el foro, tan personal: las legitimidades cruzadas por el discurso institucional son lo que está en juego acá. Y por supuesto, en términos de discurso (del lenguaje), esa legitimidad se vuelve relevante adentro y afuera del país. ¿Quién puede enunciar, en esos términos, si lo que se debate está más allá de un libro, como la misma feria lo demuestra? Lo que me interesa señalar es que tal vez es en la feria que se hace patente, que, incluso el discurso (como ente legitimador), ya puede ser vendido y tiene un valor. Son la feria, el foro, y las exposiciones periféricas las que permiten hacer evidente que ahí ya hay un funcionamiento económico mediado por diferentes agentes.

Ahora bien, consideremos, como lo hace Almela, que

dentro del sistema del arte internacional en su esfuerzo globalizador y transcultural, los intereses económicos persuaden en las decisiones: México es el "principal destino exterior" de activos financieros provenientes de las instituciones bancarias españolas que acumulan 93 mil 600 millones de dólares. ¿Es una coincidencia? ¿O resultado de la complicidad del arte con la economía de mercado? La cultura es el tercer negocio mundial, y sus pautas como empresa obedecen a los mismos imperativos del capitalismo, disminuir costos y aumentar beneficios.³¹⁴

Coincidencia o no, lo que me interesa mostrar ahora es que la invitación de México a la feria tiene que ver con el auge comercial del arte hecho en México que ya para el 2005 tenía un éxito internacional y que además, está relacionado con un cambio de política cultural del CONACULTA en el sexenio panista en relación a cómo promover el arte en el exterior.

Primero que todo hay que considerar que para esa edición de la feria México llevó tres tipos de galerías: galerías tradicionales, galerías que le dan visibilidad la país y galerías

³¹⁴ Ramón Almela, Arco '05 y México en <http://www.criticarte.com/Page/file/art2005/ARCO.html> consultado el 23 de febrero del 2010.

emergentes, haciendo un énfasis en estas últimas³¹⁵ pero también el cuadro *Las dos Fridas*, que según versiones oficiales fue una de las piezas más vistas de la feria.³¹⁶ En ese sentido, es evidente esa imposibilidad del gobierno mexicano por desprenderse de unos códigos que están relacionados no sólo con los estereotipos sino con los imaginarios artísticos que se tienen en extranjero de México. Sin embargo, y como hemos visto más arriba en los capítulos precedentes, esa explosión de arte mexicano en el exterior no es exclusiva de la primera década del siglo XXI ni tampoco esa ambigüedad de lo que se debe promocionar y cómo. Lo que si es nuevo es la forma, por parte del gobierno de turno, de aprovechar el arte como mecanismo de negociación simbólica y económica hacia fuera y hacia adentro (una reelaboración de lo que vimos en el capítulo 2), cuestión que está estrechamente relacionada con una serie de dispositivos de las políticas neoliberales que se implementaron

³¹⁵ Carlos Ashida, el seleccionador de las galerías de Arco anota: “Para representar el amplio panorama del arte mexicano nos parece indispensable invitar a las galerías que fungieron como cimiento de generaciones pasadas y que siguen hoy la labor de mantener activa es presencia. Quisimos centrar la participación de dichas galerías alrededor de las figuras más sobresalientes que han apoyado. El prestigio y la fama de muchas de ellas están íntimamente ligados a una o dos figuras que trascendieron, al tiempo que se consolidaba sus representantes. Con ello queremos celebrar la visión y dedicación del artista para con el artista (...) el segundo núcleo consiste en galerías que hoy por hoy muestran visibilidad y energía en nuestro país. Para muchos de los amantes del arte se trata de nombres familiares y cercanos ya que los artistas que representan y sus actividades ha sido de gran notoriedad en los últimos años. Su presencia en el marco internacional y en al promoción e inclusión de sus artistas en las más variadas e importantes bienales del mundo les ha dado el impulso necesario para que hoy el arte contemporáneo mexicano esté reconocido en el panorama internacional (...) Finalmente el tercer núcleo apoya a galerías emergentes que ya se han dado a conocer intencionalmente o para las cuales esta es su primera ocasión de presentarse fuera del país. Para CONACULTA y ARCO-Ifema este núcleo es particularmente importante. Representa el apoyo a futuro, un estímulo a la participación de galerías nuevas cuyos artistas pueden participar internacionalmente gracias a este tipo de vitrinas. Muchas de estas galerías son de reciente creación y obedecen a muy diferentes motivaciones que abarcan desde el espacio alternativo dirigido por artistas que se convierten en galería estructurada, a la iniciativa del coleccionista entusiasta que se transforma en galero para colaborar y defender a sus artistas y ayudarlos a producir obras importantes; la variedad de motivaciones y posibilidades es tan diversa como las propuestas que presentan. Por otra parte, si bien la mayoría de ellas defiende y presenta artistas muy jóvenes, algunas rescatan figuras que habían dejado de tener representación en galerías de punta y están teniendo así un redescubrimiento. Carlos Ashida, Julián Zugazagoitia, *México en Arco 2005* en Arco '05 feria internacional de arte contemporáneo, Madrid, Ediciones del Umbral, 2005, pág 447. En esta cita se puede ver muy bien como cualquier camino de promoción del arte puede eventualmente conducir a conformar una galería comercial. Desde un espacio alternativo hasta la constitución de una colección, parece como si el destino de cualquier espacio fuera ser comercial. las galerías seleccionadas para esa ocasión fueron Art&Idea, Arte Mexicano, Arte Actual Mexicano, Alternativa 11, Arena México, Kurimanzutto, Emma Molina, Enrique Guerrero, Espace d'Art Yvonammor, Garash, Juan Martín, López Quiroga, Myto, Nina Menocal, OMR, Pecannins, Quetzalli y Ramis Barquet.

³¹⁶ El cuadro *Las dos Fridas*, que se expone a la entrada del pabellón dedicado a México en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO) se ha convertido en la estrella de la feria, hasta el punto de que decenas de personas aguardan cada día hasta 30 minutos para verlo. Además, y tras las protestas de artistas y galeristas mexicanos quienes consideran que la obra no debió haber viajado a España y que ARCO no guarda las suficientes medidas de seguridad (este año ya se han robado dos computadoras, el año pasado robaron dos platos de Picasso, y el anterior una litografía de Miró), la obra de Frida Khalo está custodiada por un guardia de seguridad y por una aeromoza encargada de dejar ver el cuadro a los asistentes a la feria, en grupos de 12 personas. Ana Anabitarte y César Blanco. “Hacen fila para ver *Las dos Fridas*”, *El Universal*, 14 de Febrero de 2005, s/p.

desde finales de la década del 80 y que por supuesto se corresponden con un proceso de globalización. No obstante, es más que una forma de cooptación de las practicas artísticas por parte del Gobierno Federal como muchos lo han entendido, y por supuesto mucho más que una mera institucionalización de dichas prácticas. Tiene que ver con la circulación de capitales simbólicos y financieros que llegaron al país previo y durante el TLCAN que propiciaron un relevo en la estructura del campo artístico del país y que se instalaron en una política cultural completamente desarticulada. Es decir, dicho relevo tiene que ver con las maneras de hacer obras pero también de la circulación y consumo de las mismas.

Yo consideraría que el proceso de incorporación del arte mexicano contemporáneo al discurso oficial, al no poder lidiar con el cuestionamiento permanente que se le hacía a su formulación fundamental y fundacional de la “identidad” supuestamente representada en todas las obras artísticas desde que México es México, y que permea a toda su producción artística, articula el fenómeno de lo desconocido - un arte para iniciados- con el lugar común. El centro de debate es cómo ser globales y qué hacer con esa identidad mexicana que nos arrastra hacia la localidad folclórica y kitsch. Hubo en el gobierno del PAN (aún la hay) una manipulación de esas propuestas estéticas similar a lo que pasó hace unos años con la exposición *México: esplendores de 30 siglos*. Es verdad que el arte (las artes en general) se pone en el centro del debate institucional desde el 88 hasta el 94 y luego de un receso hasta el año 2002 al 2005 o sea, en periodos de relativa estabilidad, pero no de la misma manera precisamente por el periodo de crisis (o, digamos, crisis más intensa y de otras características) entre esos dos momentos, es decir, del 94 al 2000 en el gobierno zedillista. Es fundamental ver cómo la incorporación de nuevos capitales al campo del arte, sobre todo nacionales, introdujeron nuevas articulaciones y nuevos actores con la ya conocida promoción estatal de las artes plásticas.

Si bien es cierto que las políticas del gobierno de Vicente Fox pretendían ciudadanizar la políticas culturales como parte de una estrategia plenamente democrática para el diálogo y confluencia de diversos intereses y al mismo tiempo, la apertura internacional de la cultura mexicana al exterior, lo primero no se cumplió y lo segundo se exageró a cabalidad.³¹⁷

³¹⁷ Monserrat Garibay afirma al respecto de las políticas del gobierno de Fox: “En lo referente a la política cultural la intención fue ciudadanizar las políticas culturales como aprte de una estrategia plenamente democrática para el diálogo y al confluencia de diversos intereses. La participación social permitiría el desarrollo plural de la cultura. Esta administración baso su política cultural en 5 principios fundamentales: el respeto a al libertad de expresión y creación, la afirmación de la diversidad cultural, libre acceso a los bienes y servicios culturales, la ciudadanización de la política y el quehacer culturales. En ese sentido se propuso la ciudadanización de las políticas culturales como un nuevo marco de relación democrática entre la sociedad y el Estado, a favor de un desarrollo cultural. Y finalmente Federalismo y desarrollo cultural equilibrado, donde

Muchos de los artistas de la década de los 90, entre ellos Gabriel Orozco, fueron promovidos plenamente por el Gobierno de Fox como representación de que el arte mexicano no era “solamente folclórico” y la Feria Arco en España es tal vez el mejor ejemplo de ello. Estos artistas eran absorbidos por una política cultural del Estado mexicano y muchas de las exposiciones que se hicieron en el sexenio foxista, estaban en relación con una forma de arte que se gestó en la administración anterior desde los llamados espacios alternativos. Esa absorción estaba acorde con el posicionamiento de ese gobierno con la noción de cambio que se intentaba promulgar y que se aprovechó de artistas “mexicanos”, que ya comenzaban a tener un reconocimiento en el exterior o ya lo tenían para reafirmar la idea de una apertura estética que, aunque nadie³¹⁸ en ese gobierno entendía nada del arte contemporáneo (empezando por el presidente), era fundamental promocionar para colocar al país en la escena del arte internacional y de paso desmarcarse (a medias) del imaginario local que se relacionaba con un pasado (priista) de crisis.

Ahora bien, es importante decir que nada de eso hubiera sido posible sin una institución como el CONACULTA como aparato ideológico cultural del Estado. Sin embargo es preciso anotar que desde su creación, el Consejo ha tenido un cambio sustancial en su operación que por supuesto interfirió de manera directa en la forma en cómo se promociona el arte desde 1988, fecha de la fundación del organismo. Es claro que en un principio el CONACULTA fue creado como una entidad que articulara una serie de instancias haciendo que las políticas culturales del gobierno central tuvieran una eficacia mucho mayor que la que tenían anteriormente para modernizar la cultura. Sin embargo el Consejo fue creado en

lo más importante lo más importante sería lograr una descentralización acertada de los bienes y servicios culturales para que la población pudiera tener igualdad de acceso a los bienes y servicios culturales y lograr así un desarrollo cultural de toda la nación.” Montserrat Garibay Guillén, *La política cultural en México, un análisis comparativo 1988-2006*, Tesis para obtener el título de Maestría (Maestría en Pedagogía), México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006, p 148.

³¹⁸ José Manuel Springer recuerda: “Solo Max González podría rivalizar con Amorales en cuanto a capacidad de relación con lo real y habilidad humorística. Durante el recorrido del Rey Juan Carlos, la reina y Vicente Fox y su esposa, fue Máximo González quien les salió al paso para invitarlos a ver su obra. — Señor Presidente déjeme mostrarle una idea suya hecha realidad, le aventó Max con cara maliciosa y sonriente. Al ver lo que le mostraba Fox replicó con voz ronca y profunda —¡Es un changarro, jo, jo, jo! Quién sabe si el Rey podría interpretar lo que estos dos hablaban, si pensó que se trataba de una broma o de un auténtico gesto innovador del mandatario mexicano que iba a salvar a sus gobernados del desempleo. La pieza es un carrito de baleros de tres niveles que expende las fotografías de los artistas del momento pegadas en llaveros, portavazos o prendedores. Ilustraciones y pegatinas, calcomanías con las efigies y las obras de otros artistas pirateados por Max. Bolígrafos y todo género de parafernalia con los retratos de los galeros más encumbrados: los Monasterio Riestra, la Menocal, y un sin fin de conocidos del mundo de las artes visuales. El nombre de la pieza...se los debo, pero tendría que ser algo como Changarro de familia.” José Manuel Springer, *Un menú para gourmets coleccionistas: la presencia mexicana en Arco 2005*. En www.replica21.com consultado el 7 de Mayo de 2011.

primera medida para promocionar, difundir y educar localmente. En primera instancia no se consideraba la promoción al exterior del país de ninguna de las artes. Mientras duró la supuesta modernización de México -por lo menos había algo de dinero (dinero ficticio por lo demás)- el organismo operó de una manera más o menos eficiente. Pero cuando se acabó en dinero y la crisis volvió a ser muy evidente, esta vez con la entrada del EZLN en la escena, el CONACULTA se retrajo y se promovieron, sobre todo, las políticas culturales que hacían énfasis en la reconciliación civil como eje fundamental. Ahora bien, cuando llega el “Gobierno del Cambio” y el EZLN deja de tener un papel protagónico en la vida política, la política cultural da un claro giro hacia la promoción de exposiciones al exterior, por lo menos de las artes plásticas, por fuera del país. Es como si el FONCA les hubiera dado el dinero a los artistas en los 90 para que trabajaran y luego el CONACULTA capitalizó ese dinero promocionándolos por fuera del país en diferentes exposiciones, todo eso en mancuerna con la nueva figura del curador internacional. Antes del 2002, algunas de las pocas exposiciones promovidas por el Estado a través del CONACULTA fueron las de *México: a work of art* y *Por mi raza hablará el espíritu* de 1996 en el intercambio Colombia-México. Pero en el 2002, al menos dos exposiciones tuvieron apoyo oficial del CONACULTA, *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values*, y *Zebra crossing*³¹⁹ y de ahí en adelante, el logotipo del Consejo aparece en varios catálogos.³²⁰

Tal vez la primera exposición importante, después de *México: esplendores de 30 siglos*, en donde interviene, al menos económicamente el CONCAULTA, es *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values*. Después de esa exposición, el arte hecho en México no volvería a ser como era en al década de los 90. La curaduría, no tuvo ninguna interferencia del Estado Mexicano y solamente se dieron fondos para realizar la exposición. Esa política de apoyar sin interferir en las muestras del exterior se dio repetidas veces hasta terminar en el 2009 con la exposición para al Bienal de Venecia *De qué otra cosa podríamos hablar* de Teresa Margolles curada por Medina, en la que en efecto si hubo problemas con la SRE por los contenidos de la exposición.³²¹

³¹⁹Esta exposición se presentó en el 2002 en el marco de un festival mucho más amplio que se denominó *MEXartes-berlin.de, el festival de cultura mexicana en Berlín*, en el que se presentaron exposiciones, música y danza entre otras actividades. La exposición *Mexico City...* también estaba en relación con este festival.

³²⁰Después del 2002 el CONACULTA apoyó a las representaciones de México en la Bienal de Venecia con la muestra curada por Gabriel Orozco *El cotidiano alterado* de 2003, la de Rafael Lozano-Hemmer *Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo* del 2007.

³²¹ Para ver eso en detalle ir a María Minera, Confusión y censura, *Letras libres*, Agosto de 2009, s/p.

El CONACULTA se convirtió, entre otras cosas, en una oficina que promocionaba exposiciones en el exterior, labor de la que se había desentendido desde el 1991. Es claro que las condiciones en las que participaba ahora el Consejo habían cambiado porque, así mismo, las condiciones del campo del arte se habían alterado significativamente entre el 91 y el 2000 situación en la que se vio involucrado el Estado no con la promoción de exposiciones ni de artistas, sino con el financiamiento de éstos últimos y de sus espacios alternativos a través del FONCA. Para el año 2005 la escena del arte local había cambiado drásticamente con el impulso internacional que ya tenía el arte hecho en México, en parte con la presencia de Gabriel Orozco pero también por la entrada en escena de capitales privados que generaron nuevas colecciones de arte y de la instalación de nuevas galerías.

La política cultural de los últimos 20 años, parecía desentenderse de los contenidos de las exposiciones -que muy pocos burócratas del CONACULTA entendían- y dejar la tarea de promoción a unos pocos iniciados, a veces puestos en museos y luego, desde la figura del curador como nuevo agente. Es en este marco que se debe entender Arco 2005: como la incorporación comercial del arte de los noventa legitimada por el Estado Mexicano. Pero hay que considerar que Arco 2005 no era solo una feria comercial. Era en sí misma un dispositivo de legitimación que mostraba que en México se “hace de todo” y que “todo eso” se puede comprar. Como lo indica Almela, “una feria de arte no es un museo ni una galería. Es un dispositivo comercial para intercambiar una mercancía”³²² es decir, el “valor cultu(r)al” de las obras se pone en juego en relación con su valor comercial (el proceso de fetichización). Después de *Mexico, a work of art*, es Arco 2005 el evento que moviliza más actividades artísticas juntas mostrando exposiciones de todo tipo, como por ejemplo *Data Space*, *Tijuana Sessions*, *Eco*, y a Gabriel Orozco en el Palacio de Cristal, entre otras.³²³ A

³²²*Ibidem*

³²³En el perímetro de acceso al recinto ferial de ARCO habrá un muro compuesto por obra gráfica de 35 artistas de Tijuana "*Tijuana Tercera Nación*", mientras la sala de exposiciones Alcalá 31, reunirá la colectiva "*Tijuana Sessions*". La Casa de América acogerá la obra de Carlos Amorales. El Instituto de México mostrará las pinturas de Alfredo Castañeda. En el Museo Reina Sofía aparecen las esculturas de Germán Cueto. Y el renombrado Gabriel Orozco exhibirá la producción de los últimos cinco años en el Palacio de Cristal. El Museo de América recoge el barullo de la ciudad de México con la colectiva "*Conjeturas del vecindario*". El Canal de Isabel II, antiguo depósito de agua, recibe una revisión del uso de la imagen fotográfica en la construcción de montajes visuales curada por Alfonso Morales. Y una perspectiva de la vida conventual en la época colonial "*Monjas Coronadas*" es presentada por el INAH en la Real Academia de San Fernando. La manifestación del arte no se limitará a las expresiones acogidas en el interior de edificios. Varias intervenciones de mexicanos como las de Héctor Zamora y Jorge Méndez en la Casa Encendida, la de José Dávila en la Casa de América, y la del colectivo Tercerquinto en espacios públicos proponen en su conjunto modificar la percepción del transeúnte o la cotidianidad de la contemplación urbana de Madrid. Además, galerías de arte como Ojo Atómico y Fernando Pradilla expondrán, respectivamente, la obra de Miguel Ventura, y una selección de artistas bajo el nombre "*Nuevas Castas*" curada por Carlos Aranda. Otra propuesta con el título "*ConSecuencias México*" curada por Felipe Hernández revisa el panorama del cómic en México en la sala Amadís. Arte Joven de la Comunidad de Madrid ofrece el panorama "*Breve historia contada a*

diferencia de lo que ocurrió en el gobierno de Salinas, en este caso “todo” lo que estaba exhibido por la ciudad se podía comprar en el recinto de la feria: todo lo que está ahí, en el museo, se puede tener *ahí*, en tu colección o en tu casa... Pero pero también se puede ir a la feria, a ver, *todo* lo que está en el museo...

Tal vez en este punto es que me gustaría retomar el problema del foro al que hacía referencia más arriba: el de la legitimidad del discurso. No es que lo que Gallo escribiera estuviera “mal”³²⁴ sino que no era ni representativo, ni histórico, ni *legítimo* sobre todo frente Medina y a algunos de los asistentes en el público como Olivier Debroise y Francisco Reyes Palma, que son algunos de los académicos, curadores y críticos más importantes de la década de los noventa y de comienzos de los dosmiles. Ellos fueron los que en parte hicieron posible que se pudiera ver lo que se vendía en la feria y que las exposiciones periféricas a ella fueran, así mismo, posibles. Así, el poder legitimador del discurso de esos artistas señalados en el libro (con categorías creadas personalmente por Gallo³²⁵) y de ese periodo estaban en juego, en tanto representación (nacional), en tanto presentación (económica) y por supuesto en relación a la enunciación internacional.

Es claro que, como lo dice Gallo en su libro, Medina se había vuelto para el 2005 en una especie de vocero del arte de los 90 en México³²⁶ (y de alguna manera aún lo es) pero de lo que no se da cuenta es que eso tiene que ver con una serie de circunstancias que están

mano” con artistas jóvenes que enfatizan la destreza y habilidad en las técnicas tradicionales de representación frente a la vorágine de medios electrónicos en la producción de arte. El fértil campo del arte realizado en soportes electrónicos ha situado a México en la mira internacional y será revisado por el curador Priamo Lozada del Laboratorio Arte Alameda en “DATASPACE” con obra realizada “ex-profeso” para el Centro Cultural Conde Duque. Una importante muestra de video arte, “Declaraciones”, curada por Guillermo Santamarina y compuesta por 70 piezas proyectadas en 6 programas, será mostrada en el Museo Reina Sofía, que también ofrecerá el ciclo “El futuro más acá” de cine mexicano de ciencia-ficción. Y también, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se expondrá “Eco. Arte Contemporáneo Mexicano” curada por Osvaldo Sánchez y Kevin Power. Una ambiciosa exposición donde piezas clave de los últimos quince años de artistas de los Noventa se engarzan con obras de otros anteriores enfocando su discurso expresivo como expansión, rareza o comentario, que rompe las barreras generacionales. Ramón Almela, ¿Arco '05 Malinchista? Arte y renovación. <http://www.criticarte.com/Page/file/art2005/ARCOMalinchista.html> consultada el 10 de febrero de 2010.

³²⁴A pesar de que ese libro está escrito *a la Barthes*, es decir, haciendo uso de la memoria más que intentando explicar unos hechos, no estoy de acuerdo con la forma en como se planteó (por ejemplo las tendencias de las que está hablando tienden a generar categorías y clasificaciones arbitrarias que pueden ser confusas si se miran los hechos histórica y críticamente) y tampoco creo que esta era la mejor manera de hablar por primera vez en un libro del tema del arte realizado en los 90. De hecho, este trabajo de investigación es una respuesta a la solicitud que hace Gallo de generar una respuesta crítica a sus formulaciones.

³²⁵Gallo identifica unas *tendencias* en el arte mexicano de los años 90: orientalismo, voyeurismo, radiofonismo, urbanismo, institucionalismo.

³²⁶Gallo apunta: “Medina is a intelligent, serious, and devoted writer, and one often gets the impression that he runs the Mexico city art scene single-handed, but one person is not enough to generate a body of criticism for an entire generation, a task that requires discussion, debate, and the ongoing exchange of ideas among critics with different viewpoints.” Rubén Gallo, *Op.Cit.*, p13.

afirmándose en este trabajo: Medina si enuncia, pero esa enunciación se hizo en un diálogo completamente consciente que el curador tuvo en relación a la dinámica centro-periferia: se afirmó qué es lo que se debe mostrar y cuál es el sustento teórico de ese *mostrar*. Así mismo, ese ejercicio se teorizó desde adentro y desde afuera del país pero se terminó mostrando en conjunto afuera, en el 2002, con las exposiciones a las que ya he hecho referencia. El foro de Arco 2005 también fue una *exhibición*, pero esta vez de legitimación discursiva en relación a una legitimación comercial institucionalizada por el aparato del Estado.

5.4 Las discrepancias

En el año 2007 se presentó en el Museo de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM una gran exposición que iba a cambiar el rumbo de cómo se entendía la historia del arte contemporáneo en el país. *La era de la discrepancia*, título que se le dio a la muestra, exhibía obras desde 1968 hasta 1997; obras que no habían sido incorporadas a la historia oficial del arte mexicano (ni en colecciones públicas ni en investigaciones razonadas) y que por diferentes motivos (dependiendo de cada uno de los casos) tampoco tenían un *lugar*, literalmente hablando, en una narración histórica conjunta. Es interesante, sin embargo, que los motivos teóricos que propiciaron la exposición están ligados con lo que ocurrió principalmente después de 1997, es decir, una especie de boom de arte mexicano contemporáneo en el mundo, que se puede ver ejemplificado perfectamente en el año 2002 al que ya he hecho referencia varias veces en este trabajo. Adicionalmente, y como queda claro en el catálogo³²⁷ que acompaña a la exposición, la muestra intentaba tomar el control de la historia del arte reciente del país para realizar narrativas locales de diferentes manifestaciones artísticas que no la tenían. Cuauhtémoc Medina y Olivier Debrouse, dos de los curadores de la exposición explicaban estos motivos en el catálogo al decir que

Era evidente que la inserción en el territorio globalizado involucraría una renegociación de las genealogías periféricas, y una revisión de nuestra historia.

³²⁷ El catálogo de esa exposición es, en sí mismo, un documento muy importante para el arte contemporáneo mexicano y, aunque está en relación íntima con la exposición, no es únicamente un registro de las obras y es mucho más que un libro razonado. Es una especie de libro de referencia histórica del arte que se ha producido entre 1969 y 1997 en el país y por eso es fundacional. Es el primer trabajo que muestra un panorama de estas características en la historia reciente del arte mexicano.

Involucrados como estábamos en intentos de recomposición de la escena artística local desde posturas de independencia y oposición -y cercanos, en ello, a la decisión de muchos artistas de no hacerle más caso a instituciones que, de manera evidente, se habían vuelto obsoletas- nos vimos forzados a dar explicaciones y a contribuir en la construcción de las mitologías en torno a un “movimiento” que parecía haber surgido de la nada y de un día para el otro. Contra lo que hubiéramos ingenuamente esperado, en lugar de debilitar la “historia nacional del arte” y su sistema cerrado, el nuevo circuito producía una mitología local fundada en la “historia instantánea”.³²⁸

Y más adelante

El vacío en la historia cultural reciente, del que éramos en cierta medida víctimas y cómplices, era un rasgo característico de esta situación. Por un lado señalaba un quiebre en la filiación de los participantes del nuevo circuito curatorial. Por otro lado se manifiesta ahí la ausencia de referentes públicos sobre el proceso artístico local, la ausencia de colecciones y/o publicaciones panorámicas, que dieran sentido a una narrativa.³²⁹

Y luego

¿Cómo se escribe la historia de lo que fue mantenido al margen de la historia?
¿Cómo entender el desvanecimiento de un momento cultural y las posibilidades que abre su rescate público?

Ante el descuido institucionalizado del periodo, era necesario plantear una exhibición que operara como activación y socialización de la memoria.³³⁰

Lo que me interesa de estas afirmaciones en relación a la exposición tiene que ver con, primero, la creación de una genealogía de una obras que fueron creadas en los años 90 (y las que seguían de ahí en adelante) y que parecían bastardas al no poder ser identificadas con una historia del arte local, es decir, una exposición que mostraba, a su manera, varios momentos del arte contemporáneo mexicano; y segundo, el proceso de institucionalización de esas obras en la UNAM como agente cultural. Es claro que muchas de las obras que se presentaban en la exposición ya pertenecían, o a la colección de la UNAM³³¹, o a otras colecciones³³² pero lo que es fundamental acá es que todas estaban reunidas en la misma narrativa curatorial y muchas de ellas se volvieron parte de la colección del MUAC, el

³²⁸ Cuauhtémoc Medina y Olivier Debrouse. *Genealogía de una exposición*, En: La era de la discrepancia, México, Turner, 2007, p 19.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ *Ibid*, p 20.

naciente Museo de Arte Contemporáneo Universitario, así fuera en comodato. Que la UNAM proteja y resguarde esas obras dice mucho de la manera en cómo es que este agente se ha encargado de patrimonializar el arte contemporáneo generando un relevo institucional que dependía históricamente del INBA, órgano que se había desentendido tanto de coleccionar obras, como de generar programas de investigación, educación y promoción del arte después de la década de los 70.³³³

Precisamente es la UNAM, como agente autónomo, la que se hace cargo de generar un soporte institucional para resguardar el “patrimonio contemporáneo”. Lo interesante acá es precisamente la mezcla entre el carácter autónomo de la universidad y lo que supone de “autónomo” el arte contemporáneo en México después de que ninguna institución pública, además de la misma UNAM, había considerado importante. ¿Qué significa entonces, en esos términos, la exposición *La era de la discrepancia*? En este punto es pertinente entonces desarrollar el papel patrimonial de esa exposición en relación a la naciente colección del MUAC.

³³¹ Muchas de las obras que pertenecían a la colección de MUCA (que comenzó a sistematizarse con Edgardo Ganado, y después con Olivier Debroise) pasaron la colección del MUAC. De las piezas exhibidas ahora son del MUAC: El colector (1991-1992) de Francis Alÿs, Jornadas (1964) de Carlos Arias, El corazón de América (1997) de Juan Francisco Elso; Corredor Blanco (1969) y Sui generis (1970) de Helen Escobedo; El niño elefante tomando Ele-rat (de la serie las vitaminas) (1985) de Julio Galan; Invitation to portage (1994) de Thomas Glassford, Trans/mutaciones (1992) de Arnaldo Coen; Policías en Huelga en el metro (1986) de Marco Antonio Cruz, Parte del archivo del Felipe Eheremberg; La expulsión del paraíso (1993) de Silvia Gruner; Comunicado gráfico No. 1 (1997-1978) del Grupo MIRA; Ambiente Circular (1974) de Hersúa, Astrónomo XXV (1990) de Yishai Jusidman; Radial Book, Art Fact (1984) de Marcos Kurtycz; La enemiga, La bruja, la gigante (1987) de Magali Lara; Campaña de Miguel de la Madrid, Colima, México, (1981) Geometría Piriista (s/f), La hamaca de Juchitan (1983), La señora de los huaraches (1983) de Pedro Meyer; Ambientación Alquímica (1970) de Marta Palau; Pentágono (1977) de Proceso Pentágono; Museo Salinas (1996) de Vicente Razo; Elfa (1987) de Santiago Rebolledo; Artefacto (1968) y Negación 7 (1973) de Vicente Rojo; Sin título (de la serie 19.9.85) (1985) de Ulf Rollof; Aus Den Sieben Tagen (1976) de Kazuya Sakai; Ba va. No comer la primera tortilla que sale del comal (1994) de Maruch Sántiz Gómez; Larvarium (1992) SEMEFO; Doble (1991) y Fluxus (1991) de Melanie Smith; Tonalámtl (1991) de Gerardo Suter; Finale (Japón) (1995) de Pablo Vargas-Lugo; Homicidio (1989) de Nahúm Zenil; Miedo (s/f), de Yani Pecanins.

³³² Actualmente el MUAC tiene varias colecciones asociadas que prestan obras en comodato. La Colección Charpenel, Grupo Corpus y Ana María García Kobe han brindado apoyo a la colección del museo. El obelisco roto para mercados ambulantes de Eduardo Abaroa pertenece a la colección Charpenel por ejemplo. Para ver en detalle las colecciones que conformaron la exposición *La era de la discrepancia* remitirse al catálogo de obra de la exposición en Olivier Debroise *Et. Al. La era de la discrepancia, Op. Cit.*

³³³ Para ver eso en detalle ir a Olivier Debroise *Et. Al. Informe MUAC: Museo Universitario Arte Contemporáneo*, México, UNAM-Turner, 2008.

5.4.1 Un recorrido por *lo otro* (diferente) que se siente como *lo mismo* (institucional)

La primera impresión que tuve cuando terminé el recorrido por la exposición *La era de la discrepancia* en el 2007 fue una sensación de familiaridad. Aunque es obvio que nunca había visto muchas de las piezas expuestas personalmente (por mi edad y mi nacionalidad), sentía que ya tenía una referencia a lo que estaba viendo. Es probable que tampoco fuera así, porque como se dice claramente en el catálogo, algunas de las obras fueron rehechas y además muchas pasaron desapercibidas la primera vez que se mostraron.³³⁴ Sin embargo, atribuyo ese sentido de familiaridad a tres cosas: una experiencia de ruptura con el sentido histórico, la misma estrategia curatorial y al contexto en el que se mostraba.

En cuanto al sentido histórico, puedo decir que por más que las obras fueran mostradas por primera vez en mucho tiempo, yo ya tenía referencia a una serie de prácticas que se asemejan. El arte contemporáneo producido justo después del corte de la exposición (1968-1997) me hace ver que las posibilidades discrepantes no son precisamente las que estuvieron en la muestra, o sea, que esas discrepancias después del año 1997 ya no podían, en un sentido, ser discrepantes.

Dicho sentido es precisamente la sensación de familiaridad. Es por esto que percibí una ruptura con el sentido histórico de la muestra: es como si lo que hubiera sido disidente en un momento específico no pudiera ser leído ya de esa manera. Es probable que lo que yo no conocía lo leyera (aún sin haber visto el libro que acompaña a la exposición) desde las obras que sí había visto documentadas como el *Corazón de América* de Elso o que había visto personalmente como *El colector* de Francis Alÿs. Dicha familiaridad la atribuyo también a la estrategia curatorial. Las obras estaban montadas no con criterios cronológicos sino por ejes temáticos. Según los curadores de la exposición

Si bien hemos buscado hacer un relato enfocado y marcado por discontinuidades, este proyecto si propone líneas generales que definen no sólo nuestra periodización

³³⁴ “En lugar de reemplazar la experiencia de esas obras por documentación optamos por llevar a cabo una suerte de falsificación científica: con réplicas de algunas piezas elaboradas en colaboración con los artistas por una restauradora profesional.” Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise. *Genealogía de una exposición*, *Op Cit.* p 19.

sino las *tendencias históricas*³³⁵ a las que hemos asignado un mayor sentido. Exponer estos argumentos subyacentes es también la oportunidad para señalar el sentido de las unidades en que hemos dividido el periodo.³³⁶

Son precisamente esas “tendencias históricas” las que, además de darle un orden y una coherencia a la exposición, mostraban una tendencia específica de la discrepancia (cualquiera que esta haya sido) o sea una selección. Ahora bien, el contexto en que se mostraba la exposición era el Museo Universitario de Ciencias y Artes cuyas exhibiciones inmediatamente anteriores a *La era de la discrepancia* fueron de arte contemporáneo. Es claro que las políticas de exhibición del MUCA tenían que ver con el arte contemporáneo³³⁷ (Melanie Smith con la exposición *Ciudad Espiral* del 2006 y la exposición de *Spencer Tunik* en 2007 por citar un par de ejemplos) y que se seguía una línea de exposiciones en ese sentido. Ese contexto de exhibición permite tres hipótesis: o *La era de la discrepancia* era una muestra con un sentido histórico claro o esas discrepancias se encajaban en un circuito contemporáneo de exposiciones del MUCA. Yo me inclino por una tercera opción que es una especie de combinación de las dos anteriores: la exposición tiene un sentido histórico claro que se contemporaniza al exhibirlo en ese espacio, no solo por cuestiones de contexto, sino porque la exposición si tenía pretensiones genealógicas, cuestión que se puede constatar en el texto de Medina y de Debroise citado más arriba.³³⁸

Justamente, y partiendo de ahí, la pregunta que yo me hacía al respecto era, ¿cómo encajaba

³³⁵La idea de *tendencias históricas* parece que fuera una referencia a las *nuevas tendencias* del arte mexicano que hace Rubén Gallo en su libro. Aunque no se refiere directamente al libro de Gallo en el texto de Medina y Debroise, se puede aventurar la hipótesis de que estas *tendencias*, al ser “históricas” y no solo “nuevas”, si tuvieran una legitimidad tanto académica como crítica que, a su vez, las legitima discursivamente. Para ver el problema de la relación de la discursividad y la legitimidad de los discursos sobre el arte contemporáneo remitirse al acápite *Arco 2005: la feria, el debate, o como podemos vender el país*, de este trabajo.

³³⁶ *Ibid*, pág 21. (Las cursivas son mías).

³³⁷ En el perfil descriptivo del museo se podía leer “MUCA Campus promueve y difunde exposiciones multidisciplinarias en innovadores formatos como el video, la instalación, el performance y el arte digital. Este espacio universitario complementa su programa de exhibiciones con una rigurosa selección de actividades académicas, de divulgación y editorial que pretenden actualizar el estudio y la interpretación del arte contemporáneo y realizar aportaciones a la historiografía y teoría del arte. Promueve la generación del conocimiento por medio de presentaciones novedosas y difunde de manera crítica el acervo”. Consultado en <http://www.museosdemexico.org/museos/index.php?idMuseo=60&idMenu=4&Tipo=0> el 18 de Julio de 2011.

³³⁸Paradójicamente, tal vez lo que me parecía diferente en toda la exposición fue la pintura. En una serie de prácticas que para las fechas que abarca la muestra son consideradas discrepantes, la pintura aparece como un ente extraño por el status que la misma práctica pictórica ha tenido en el país en términos históricos. Si esas pinturas eran diferentes a la forma que había funcionado el discurso pictórico en el país, lo que era diferente no era la “técnica” en sí misma, sino los problemas que se circunscribían (más allá de la pintura, como se puede ver en el debate Medina-Ortega) a la práctica pictórica en relación a su contexto de producción.

todo esto? ¿era el mismo sentido el que unía a todas las obras, o en otras palabras, eran todas las obras igualmente discrepantes? El cuestionamiento que me quedaba después de ver todas esas “familiaridades discrepantes” (si es que en algún momento esa frase no deja de ser contradictoria) era en definitiva, cómo es posible mostrar una exposición con este carácter, es decir, en un sentido estricto, qué hace que las obras que están allí sean más discrepantes que las otras que no fueron incluidas en la exposición. Justamente, las obras más “discrepantemente valiosas”, o sea, las que interpelaron con mayor ahínco el *establishment* estatal-institucional y que propusieron una nueva forma de ver el mundo del arte mexicano fueron las que curatorialmente se incluyeron en la exposición. Las que de alguna manera, y dependiendo del caso, inauguraron el arte contemporáneo en México. Es ahí donde se inserta el problema del patrimonio y de la UNAM como entidad protectora de esa contemporaneidad. Lo que terminó ocurriendo fue que las obras más discrepantes se patrimonializaron al, por un lado, exhibirse en este contexto en un dispositivo de exhibición con intensiones históricas y por el otro, al pasar a conformar la colección del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, es decir, la historia de la discrepancia protegida por la UNAM.

Es claro que la idea que se circunscribe en mi argumento no es si la diferencia se restituye o no en términos históricos en esa exposición; o incluso si esa diferencia se mantiene operativa como contradicción a un tipo de poder regulador y legitimador. Lo importante acá es ver cómo la diferencia histórica (incluso la diferencia políticamente disidente), de hecho, inaugura formas de operar que es preciso restituir como memoria en relación a su propia recolección. Y dichas formas de operar ponen en juego la misma idea de autonomía universitaria, es decir, la posibilidad de generar diálogos de todo tipo: obviamente académicos (al fin de cuentas el museo es *universitario*), pero también políticos y estéticos, que tiene que ver con lo contemporáneo.

En este punto hay que hacer una acotación importante en relación a la exposición de *La era de la discrepancia* y la posibilidad del debate sobre lo contemporáneo que inaugura: el criterio de qué es lo contemporáneo en México en un sentido histórico (por muy extraño que eso pueda sonar) ahora pertenece a la UNAM como ente institucional pero también a

los curadores de esa exposición (Medina, Debrouse, García y Vázquez) y el conflicto que se introduce ahora tiene a la Universidad como ente regulador; a lo que me refiero es que en términos institucionales el criterio de qué es lo contemporáneo mexicano pertenece a la UNAM y ahora las negociaciones (de todo tipo) se deben hacer con el poder legitimador que esta institución adquirió desde que se consideró construir el museo. En definitiva el debate por lo contemporáneo histórico y por su definición es lo que está en juego en la muestra y es por eso que fue tan controvertida.³³⁹

³³⁹ Tal vez una de las críticas razonadas más interesantes de la exposición fue la de Carlos Aranda titulada *Los (h)usos de la historia*. Aranda apunta en su texto, entre otras cosas que “La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997 fue un esfuerzo teotihuacano por presentar de manera crítica e histórica un largo e intenso período de la producción plástica en México. Aquí surgieron ya los primeros problemas: por un lado, la creación de nuevas categorías formales para presentar diferentes grupos de preocupaciones políticas, sociales, culturales y artísticas. Categorías que a veces chocan o se contradicen con aquellas que se introdujeron en el momento en que surgió determinado grupo de artistas. Pero la exposición intenta validar una historia ninguneada por el Instituto de Investigaciones Estéticas, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México, ahora co-anfitrión de la muestra; intenta demostrar la necesidad de la rebeldía frente la institución, los lenguajes tradicionales, la historia del arte y los poderes institucionales. La exhibición va acompañada de un catálogo caro ya agotado, un folleto que demuestra el uso pedagógico de los colores para seguir un discurso histórico, camisetas, plumas, un concurso para ganar una computadora. Teniendo el sistema cultural que tiene la UNAM, las películas y videos pudieron entrar a los circuitos de proyección que debió llevar más público al MUCA pero no, todo debe quedar bajo el mismo techo. Lo más grave es transformar una historia en una mercancía, en un objeto cultural que se debe adquirir. Por último y lo más grave es que todo el mundo olvidará la exposición tan confusa en su museografía porque el “catálogo”, el Family álbum, le dará mayor coherencia a esa historia. La era de la discrepancia al igual que sus exposiciones homólogas demuestra que la rebeldía sí vende. Se mencionan una y otra vez lo terrible o impositiva que eran las artes plásticas oficiales a lo largo de la exposición y del libro pero nadie ofrece un parámetro de comparación. Es decir, si lo que vemos son las propuestas visuales que los artistas emprendieron en contra de la situación política o en contra de varios lenguajes estratificados, ningún espectador sabe ú observa la diferencia entre los creadores rebeldes y los que aceptaron las reglas de juego del gobierno. Como no existe una o varias historias del arte desde la década de los años sesenta hasta nuestros días tenemos que aceptar que estos artistas congregados son los que debemos considerar como propositivos en lo político y en lo formal, a los otros que el gobierno mexicano les escriba su propia historia. Si la historia del arte es un tejido, el hueco que dejan las exclusiones dentro de la exposición son una rara demostración de mala leche. Si no quisieron exponer obras de algunos artistas entonces hablamos de un vetetismo inusitado y perjudicial al espectador de la exposición colectiva. La era de la discrepancia propone nueve calas para abordar una historia sinuosa en donde había material para explorarla tal vez en tres grandes exposiciones, y permitir de esa manera, curar y editar una historia del arte contemporáneo de una manera más generosa y profunda en un país alienígena como el nuestro. Para el espectador promedio que no cuenta con ningún otro instrumento editorial, histórico, crítico o académico, no entiende el grupo de contradicciones y paradojas que nutren al evento. Dicho de otra forma, los frenos y aceleraciones de cómo se va formulando/creando los caminos de acceso a esa historia del arte que antes permaneció ignorada por una de las instituciones encargada de estudiarla, criticarla, comprenderla y que ahora asume la responsabilidad como si hubiera sido siempre suya. Algo que el acontecimiento escamotea una y otra vez es cómo los rebeldes de ayer se convirtieron en los artistas consagrados de hoy”. Carlos Aranda. *Los (h)usos de la Historia*. Consultado en www.arteamerica.cu/14/dossier/aranda.htm el 29 de mayo de 2010.

Sobre esta última cuestión me gustaría hacer un apunte que tiene que ver con la totalidad de este apartado. Aranda tiene razón al decir que la legitimidad misma de la exposición está justificada en lo que Medina y Debrouse ya decían al respecto de los motivos que generan una “exposición post 2002”, por decirlo de alguna manera. Es decir, que la visibilidad (o un éxito relativo) hacen del arte mexicano contemporáneo algo “importante” y “para mostrar”. Sin embargo, y de hecho esto es lo que me importa en relación a la exposición, es que no hay un intento por restituir una diferencia evidente sino que hay una justificación

El problema que se hacía patente tenía que ver con cómo es que la historia se pretende comenzar a contar y, por supuesto como es que los dispositivos de activación de dicha historia entrarían a jugar: ¿en relación a la memoria, cómo hacer para que lo contemporáneo histórico se active más allá de su propio carácter de exhibición-colección?

5.4.2 ¿Es posible un regreso?

En su artículo *¿Interviniendo la memoria? A propósito de La era de la discrepancia (1968-1997)*, Miguel López se pregunta por las consecuencias de restituir la memoria de las piezas históricas como activación contemporánea, es decir, cómo hacer para que las piezas exhibidas, que pertenecerán a una colección, no sean “solamente históricas” sino que además restituyan su carácter crítico en términos históricos. Para formularlo como pregunta, cuál sería la estrategia para que el conflicto circunscrito en cada una de esas piezas históricas se active en diferentes niveles, no sólo en términos de exhibición. López afirma que

La rehabilitación histórica de *La Era de la Discrepancia* era así una reinscripción tanto discursiva como materialmente tangible, donde edificar una colección implicaba también confrontar la desidia de las instituciones culturales por la preservación de la producción artística. Pero esta reinstitucionalización de la producción reciente señala también, indirectamente, una serie de problemáticas en nuestros países de América Latina que se caracterizan hoy por su fragilidad museal y académica, pero insertos a la vez en un contexto global donde los procesos de subjetivación tienden a convertirse rápidamente en un segmento del espectáculo. En ese mismo escenario, *La Era de la Discrepancia* intenta reactivar la imaginación radical de un pasado que, lejos de cualquier añoranza, aún se considera capaz de interferir en la comodidad de sus olvidos. Sin embargo, la pregunta que queda flotando es pertinente: ¿cómo recuperar activamente ese repertorio de estrategias y procesos críticos sin cosificar en exceso sus resonancias? ¿qué operaciones curatoriales son necesarias para intervenir no sólo en la

curatorial del por qué eso que se muestra, en principio, nunca debió haber sido considerado como “diferente”. De hecho, la categoría de “alternativo” -que ya trabajé en apartados anteriores de esta tesis- le añade un valor a cualquier cosa que se adjetive con ella. Pero ese valor, que de alguna manera tiene una correspondencia comercial, no es el único que es importante como se ha visto en todo este trabajo. Aranda desarrolla un argumento en el que, desde mi perspectiva, tiene razón: ni la exposición ni en el libro hay un elemento evidente que haga ver que, en efecto, lo “*discrepante*” está en relación a algo, es decir, se elimina el conflicto contradictorio. Pero si uno considera que esta exposición es fundacional (de narrativas en relación a la historia por ejemplo) uno puede entender que la “diferencia” se elimine de la narración para alzarse con un nuevo registro de autoridad. De hecho es en ese punto que la exposición es verdaderamente importante.

historia, sino afectar la memoria del cuerpo de sus propios visitantes³⁴⁰

Lo interesante de este apunte es lo que supone la relación de la activación de la mirada de lo histórico al respecto de lo contemporáneo y por supuesto la consideración de lo que es coleccionable como patrimonio, es decir, la pregunta política que se inscribe en la relación colección-exhibición. Antes de sacar conclusiones al respecto habría que preguntarse por qué es necesario hacer una exposición de este tipo (histórico-discrepante) que genera una colección institucional, es decir, cómo es posible que lo que antes era discrepante y no pertenecía a una institución ahora esté reunido en una exhibición de estas características. Esta pregunta es interesante porque pone de manifiesto una situación fundamental: lo que hace la exposición *La era de la discrepancia* es institucionalizar unas prácticas que no lo estaban, y parte del supuesto de que dichas prácticas no habían sido consideradas, no necesariamente porque estuvieran en contra de ese mismo proceso institucionalizador como colección (de colección patrimonial), sino que no se habían incorporado a ese proceso porque el Estado (el PRI), que era el ente regulador del arte en el país, había dejado de coleccionar obras desde la década de los 70 y había sustituido esa instancia con premios y concursos (muchas veces sin catálogos) que no permitían generar una memoria patrimonial en relación a una evidencia histórica y social de producción artística. A lo que me refiero es que el proceso de institucionalización de esas obras se vino a completar de forma contemporánea porque fue precisamente esa contemporaneidad del arte mexicano (o el arte contemporáneo mexicano) la que hizo posible esa historización patrimonial.

Es en ese sentido que la idea patrimonio empieza a jugar un papel fundamental. Según Barbara Kirshenblatt-Gimblett

I define heritage as a mode of cultural production that has recourse to the past and produces something new. Heritage as a mode of cultural production adds value to the outmoded by making it into an exhibition of itself. Central to my argument is the notion that heritage is created through metacultural operations that extend museological values and methods (collection, documentation, preservation, presentation, evaluation, and interpretation) to living persons, their knowledge, practices, artifacts, social worlds, and life spaces. Heritage professionals use concepts, standards, and regulations to bring cultural phenomena and practitioners into the

³⁴⁰ Miguel López. “¿Interviniendo la memoria? A propósito de *La era de la discrepancia* (1968-1997)”, *Ramona* (81): 32, Junio de 2008.

heritage sphere, where they become metacultural artifacts, whether “Living National Treasures” or “Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity.” At the same time, the performers, ritual specialists, and artisans whose “cultural assets” become heritage through this process experience a new relationship to those assets, a metacultural relationship to what was once just habitus. Habitus refers here to the taken for granted, while heritage refers to the self-conscious selection of valued objects and practices. The power of heritage is precisely that it is curated, which is why heritage is more easily harmonized with human rights and democratic values than is culture. UNESCO stipulates that only those aspects of culture that are compatible with such values can be considered for world heritage designation.³⁴¹

Es obvio que esta definición de patrimonio se refiere a objetos etnográficos pero no sólo a ellos. Las obras de *Discrepancias* fueron “patrimonializadas” obviamente en un proceso de curaduría. Siguiendo la definición de Barbara Kirshenblatt-Gimblett esta exposición hace una relectura del pasado, literalmente lo rescata, lo reconstruye, le agrega el valor de “lo discrepante” y luego lo organiza con un sentido (los ejes temáticos). Parece una reconstrucción de un lugar arqueológico. De hecho, sus objetos se consagran de nuevo en el ámbito museal. Hay una institucionalización de la que no se pueden desprender pero que a la vez trae el problema de que la muestra es subsidiaria de un proceso que nunca se ejecutó por los entes a los que histórica e institucionalmente les correspondía. Es muy claro que, como lo anota Kirshenblatt-Gimblett, en la exposición se produce un movimiento complejo de resignificación de las piezas en relación a su pasado como patrimonio porque reconoce su valor en tanto acontecimientos históricos, pero también reconoce que esas obras debieron, desde un principio, ser coleccionadas.

Vale la pena volver a repetir, que esa colección se hizo desde el presente, es decir, que el valor patrimonial mismo se añadió, no como colección progresiva en el tiempo histórico

³⁴¹ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *From ethnology to heritage: the role of the museum*, Marsella, SIEF, 2005, p 1. El patrimonio es un modo de producción cultural que recurre al pasado y produce algo nuevo (...) y como un modo de producción cultural agrega valor a lo antiguo (outmoded) haciéndolo exhibible en sí mismo. El patrimonio es creado a través de operaciones metaculturales que extiende valores museográficos y métodos (colección, documentación, preservación, presentación, evaluación, e interpretación) a personas vivas, a su conocimiento, a sus prácticas, a sus artefactos, a sus mundos sociales y a sus espacios de vida. Los profesionales del patrimonio usan conceptos, estándares, y regulaciones para llevar los fenómenos culturales a la esfera del patrimonio donde se convierten en artefactos metaculturales, ya sea como “tesoros nacionales vivientes” o como “obras maestras del patrimonio intangible y oral de la humanidad”. Al mismo tiempo las “competencias culturales” de los actores, los especialistas en rituales y los artesano se vuelven patrimonio a través de éste proceso experimentando una nueva relación con esas competencias, una relación metacultural que una vez fue solo habitus. El habitus se refiere aquí a lo que se da por sentado, mientras el patrimonio se refiere a una selección autoconciente de objetos valiosos y prácticas. El poder del patrimonio está precisamente en que es curado. (La traducción es mía).

sino que, por ponerlo de alguna manera, se jalo desde los criterios contemporáneos; criterios que llenan “huecos” históricos a través de una curaduría.

Siguiendo de nuevo a Barbara Kirshenblatt-Gimblett

But, all heritage interventions—like the globalizing pressures they are trying to counteract—change the relationship of people to what they do. They change how people understand their culture and themselves. They change the fundamental conditions for cultural production and reproduction. Needless to say, change is intrinsic to culture, and measures intended to preserve, conserve, safeguard, and sustain particular cultural practices are caught between freezing the practice and addressing the inherently processual nature of culture.³⁴²

Así, lo que hizo *Discrepancias* fue reintroducir a la historia (o historizar unas practicas artísticas) un sentido de esas prácticas más que unas piezas u obras de arte. La exposición cambia la forma de contar la historia del arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX y para ser más radical, pretende empezarla a contar. Es en ese sentido en que la exposición cambia la cultura a la que pertenece y la forma en que se entienden los miembros de esa comunidad: si estamos haciendo visible una serie de prácticas que no existían en la historia del arte (obviamente existían como memoria colectiva pero no como registro crítico), ¿cómo podemos empezar a entender las practicas contemporáneas si tenemos en cuenta esta exposición que marca una especie de genealogía de *lo otro* que ahora es evidente?

5.4.3 Patrimonio de autor

Es claro que esa genealogía de *lo otro* es una narración específica de los curadores de la exposición. Precisamente funcionan como autores de una narración en donde ese discurso específico (ese sentido) es el que empieza a mediar entre una forma de producción y una forma de percepción. Así

³⁴² Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Op cit*, p 21. Todas las intervenciones patrimoniales cambian la relación de la gente con lo que hacen. Cambia el cómo la gente entiende su cultura y se entienden a sí mismos. Cambia las condiciones fundamentales para la producción cultural y reproducción. No es necesario decir que el cambio es intrínseco a la cultura y las medidas que intentan preservar, conservar, salvaguardar u sostener practicas culturales particulares están atrapadas entre congelar la practica y continuar la naturaleza inherentemente procesual de la cultura.

para mantener abierto el abasto de objetos, el curador se debe definir a sí mismo en relación a la cultura de dos subgrupos: la opinión que sostiene una sección de la sociedad que ya tiene algo del arte en el que él está interesado, y las opiniones de una generación más joven a la cual el curador debe estar predispuesto por edad, educación, estilo o ambición. Todas estas presiones hacen que el curador tienda a posturas conciliadoras en lugar de posturas que disienten.³⁴³

Esta exposición se ajusta precisamente a esa interacción. Las discrepancias que se encuentran inscritas en el pasado son obviamente una forma de mantener actual una lectura histórica del arte. Pero más allá de eso, funcionan como un vínculo narrativo en donde el pasado se encuentra con un presente específico. Así, los discrepantes del pasado aparecen como fundadores del futuro.

Es obvio que en esta exposición se intentó romper una secuencialidad fundamentándose en los ejes temáticos. Pero también es cierto que el título de la exposición caracterizado como *Era* hace pensar en una reunión específica de sucesos en un periodo de tiempo. Hubo una especie de conciliación en los términos en donde la discrepancia del pasado estaba en concordancia con la del presente. Se crea una idea en que la disidencia fue permanentemente posible en los años señalados. El trabajo de los curadores es efectivo en esta conciliación discursiva y se presenta “como intérprete de un punto de vista crítico y como un agente para alguien más.”³⁴⁴ De hecho la selección “discrepante” es ese punto de vista crítico (del cual todo el mundo se aferró para criticar la exposición sin ver lo más evidente: las obras que estaban expuestas) en el cual yo no veo ningún problema. Es obvio que los criterios curatoriales lo establecen y precisamente por eso es una curaduría. En definitiva, y para decirlo de una vez, el trabajo de estos curadores consistió en introducir una discursividad a la historia del arte. Es evidente que las obras se insertaron en la historia del arte como forma patrimonial pero de alguna manera las obras no vienen solas. Con ellas viene adherido el sentido de esa curaduría. Así, se produce una doble patrimonialización: las obras y el discurso curatorial poniendo en tensión las narrativas que se quedaron por fuera de la exposición -desde los artistas que fueron igualmente discrepantes pero que no se

³⁴³ Lawrence Alloway, *The great curatorial dim-out*, En: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, y Sandy Nairne (Eds.), *Thinking about exhibitions*, Londres, Routledge, p 224.

³⁴⁴ *Ibidem*.

encuentran allí, hasta los que si pertenecían al régimen de representación estatal- con las que si estaban presentes.

Si como lo ha afirmado Natalie Heinich, el curador puede ser considerado como un autor³⁴⁵, y si la noción de *autor* está en tensión con la de *producción original*, ¿en qué sentido ese discurso inscrito en la curaduría se vuelve patrimonial? Precisamente la lectura excepcional de ese grupo de obras y el discurso individualizado del curador hacen que las piezas se vuelvan relevantes para la historia (o por lo menos para al historia del arte). La figura del curador patrimonializa las obras discrepantes al incorporarles una discursividad específica en una narración. Lo importante es que específicamente en esta exposición “llena de discrepancias” lo único que no es discrepante es el sentido.

Esa institucionalización pone de manifiesto un problema que Carlos Blas Galindo ya refería al decir que

No cualquier producto es susceptible de ser impulsado con miras a su eventual institucionalización. Aquel para el que existe una iniciativa de incorporación al sistema artístico debe cumplir con un requisito básico y fundamental que por cierto no siempre y casi nunca es el de constituir una obra maestra. Dicho requisito es el de satisfacer una necesidad de una o más índoles.³⁴⁶

Es preciso decir que *La era de la discrepancia* responde justamente a una necesidad particular, a saber, llenar el espacio histórico oficial que ha dejado la ausencia de diferencia(s), que desde un punto de vista contemporáneo, son las que están en relación con esa misma contemporaneidad como genealogía histórica: si lo contemporáneo en México no tenía una historia, la misma aparición del término generó la necesidad de historización de eso contemporáneo. Si por un lado las obras que se mostraron estuvieron de alguna forma por fuera de la institucionalidad estatal al radicarse en un sistema para-artístico (para-institucional o espacios alternativos), por el otro se incorporaban a la institucionalidad a través de un consenso curatorial que las definía a la vez como *Era* y como *Discrepancia*.

³⁴⁵ Natalie Heinich. *From museum curator to exhibition auteur*, En: *Ibid*, p 238.

³⁴⁶ Galindo Carlos Blas. *Institucionalización a cualquier costo* En: Álvaro Villalobos (Ed.), *Arte Contemporáneo Latinoamericano*, Toluca, UAEM, 2006.

Consideraciones finales

1.

En su primer estudio crítico y sistemático llamado *Mentira romántica y verdad novelesca* René Girard hace una identificación que va a ser fundamental en todo su pensamiento filosófico: lo que él denomina *deseo* no es un deseo propio sino que siempre está mediado por Otro en una figura triangular en la que intervienen un sujeto (deseante), un objeto (deseado) y un mediador (del deseo) a través de un proceso de *mímesis*. De hecho, el desarrollo teórico de Girard se va a basar en una relación compleja entre la realidad, el problema de la ficción circunscrito en la estética del texto y cómo es que esa realidad, en efecto, se ve articulada siempre en la textualidad a partir de la relación mimética entre un referente y una referencia.

El concepto de *mímesis*³⁴⁷ en Girard es sustantivo a partir de *Mentira romántica y verdad*

³⁴⁷En la tesis girardiana el mediador del deseo se convierte en el modelo a imitar por parte del sujeto, que es incapaz de desear por sí mismo. Nacemos de la escisión y todos nuestros actos más decisivos van encaminados a intentar suturarla, de forma que buscamos en el otro una soberanía (unificación de lo que la escisión separa) que no creemos posible por nuestras propias fuerzas. El acto primordial de todo sujeto consiste en afirmarse en sí mismo. Con esto no se niega que los individuos puedan tener deseos espontáneos; de lo que se trata es de que los deseos más intensos y con mayor capacidad movilizadora son los miméticos, porque son los que definen toda identidad personal, los que permiten que exista todo sujeto con pretensión de preeminencia. Tras esto no hay otra cosa que la naturaleza mimética del ser humano, el cual parece necesitar del conflicto con los que le rodean para afirmarse en su personalidad, que es esencialmente inestable. Así, el Uno siempre se construye a partir de lo Otro. En este sentido, la figura del mediador es la más importante en este triángulo porque es la única que mantiene un estatus deseable para el sujeto, que ve en su modelo esa autonomía que a él parece escapársele. Mientras que el modelo se mantiene inmóvil para el sujeto, el deseo concreto cambia constantemente de forma en base a la dialéctica sujeto-modelo (el sujeto sólo desea lo que desea o tiene el modelo, y eso implica que el deseo sucumbe a los caprichos del modelo), la cual posee una gran capacidad para alterar la percepción de lo real. Un punto determinante en esta teoría de lo mimético, que también se da en su prolongación sacrificial, es que revela la capacidad de transfiguración de los objetos y de la propia realidad que tiene esta dialéctica sujeto-modelo; de ella viven no sólo las relaciones humanas sino el propio mundo de la cultura. Los objetos alcanzan un estatus que no tienen por sí mismos, sino que proviene del prestigio que para el sujeto tiene el modelo. Es la pura rivalidad la que engendra estas nociones, pues no tienen una realidad objetiva. La transfiguración hace que este prestigio acabe pareciendo más real que todo objeto real. Los objetos deseantes se van metamorfoseando e intercambiando hasta desaparecer, dejando al sujeto frente a la realidad de su dependencia al del modelo. La tesis girardiana se complica cuando la dialéctica sujeto-modelo alcanza su mayor grado de dependencia, y eso sucede cuando el modelo se convierte en el obstáculo del mismo sujeto. El motivo es muy claro: el sujeto, al desear los mismos objetos que su modelo, entra en directo conflicto con éste para conseguirlos. En realidad, y he ahí la clave de la teoría mimética, el objetivo del sujeto, lo que determina sus acciones y deseos, lo que más ansía, no es el objeto sino el modelo. El objeto es la excusa que necesita el sujeto para entrar en una dinámica conflictiva en la que se juega su afirmación personal. El sujeto pretende ser otro, otro sujeto que parece más seguro de sí mismo, menos deseante y menos dependiente. Pero nunca un solo sujeto puede alcanzar la autonomía absoluta, de modo que la escalada mimética se convierte en una dinámica que no puede detenerse más que por la intervención de la muerte.

novelesca -pero mucho más intensamente en otros que le siguieron como *Literatura, mimesis y antropología* (1984), y *Aquél por el que llega el escándalo* (2006) por ejemplo- para entender fenómenos sociales mucho más amplios que van a derivar en una ética compleja con una forma religiosa-católica. En ese sentido, el problema de la mimesis no es una arbitrariedad porque aparece como fundacional de la cultura y de sus posibles transformaciones ya que, precisamente, esa estructura social está basada en intercambios miméticos. Así, la cultura estaría soportada fundamentalmente en un concepto estético. Las consecuencias argumentales de las investigaciones de Girard son profundas porque desplaza muchas formas de pensamiento como la psicología y la antropología, a una estructura única fundamental.

Ahora bien, desde ese horizonte argumental me gustaría hacer un apunte respecto a este trabajo que tiene que ver con una posibilidad de identificar un cambio efectivo en el campo del arte local en aproximadamente los últimos 20 años en relación a un proceso de mimesis, es decir, si en efecto todo se puede reducir a una cuestión que implica la imitación como sustento teórico y poner en duda la originalidad (su condición de origen) posible en un proceso histórico. La respuesta que da toda esta investigación es que las posibles transformaciones de un campo son articuladas y sí tienen que ver con la mimesis. El problema está en la difícil tarea de identificar, quién imita a quién, qué se imita de cada cosa, y cómo se hace efectiva esa imitación en relación a los posibles sujetos. En ese sentido las transformaciones de un campo no se dan por su originalidad sino que, justo en la incorporación de nuevas imitaciones es que se produce una posible transformación generalizada. Aparentemente es una contradicción que lo que a veces parece novedoso no lo es tanto, sino que depende siempre de una relación: si se mira con cuidado, este trabajo es, en definitiva, un estudio de esas relaciones en un periodo de tiempo histórico, entre 1988 hasta el 2007, identificando unos actores específicos en un proceso de institucionalización.

2.

La pregunta que queda después de todo este desarrollo argumental es la de, si en efecto,

existió una transformación real en el campo artístico local y la repuesta general es que sí la hubo. Este trabajo muestra tanto un cambio efectivo del campo artístico en México y su relevo, de una forma de hacer arte llamada neomexicanismo a otra llamada arte contemporáneo, que se produjo a partir de una especie escena paralela, que si bien no intentaba llenar falencias del campo local terminó por ocupar sus espacios de exhibición y de crítica, entre otros. Así, me gustaría decir que en términos estructurales el cambio es un relevo sustantivo de poderes. En ese sentido parece como si lo que existe siempre estuviera en relación aun poder de enunciación y cómo se manejan los discursos, todo eso siempre mediado por la institucionalidad: lo que ocurre como un proceso en casi 20 años es una redefinición del concepto de arte y lo que está en juego es, en definitiva, una forma de administrar ese concepto; dicho conflicto se hace evidente en varias de las discusiones que se desarrollan en este trabajo pero se puede ver claramente y con más intensidad en los debates críticos porque, al menos para este periodo histórico (y habría que ver si eso es extensivo para otros momentos), es la crítica la que deja en evidencia, en forma de textura, que hay un proceso que en efecto se está llevando a cabo en diferentes ámbitos y no solo en las obras.

Ahora bien ¿cuál es el proceso del que se está hablando? Es, precisamente, la articulación del arte en un sistema de producción neoliberal que incorpora a la *diferencia* a un sistema de circulación que ya no permite entender dicha diferencia como disidencia sino como un modo de alteración de un sistema institucional que tiene posibilidades de cambio, pero no en un sentido radical revolucionario sino más bien como una transformación institucional que opera, en efecto, con las mismas lógicas dialécticas institucionales que son reguladas por formas de enunciación. En ese sentido, este trabajo está en un punto intermedio del debate generado por Hardt y Negri en su libro *Imperio* (2000) y por Naomi Klein en *No-Logo* (1999) porque muestra que la diferencia *per se* no asegura un cambio efectivo, ni que el sometimiento absoluto a las formas reguladas de un mercado global sea inevitable. Lo que es evidente es que a finales de los ochenta y durante la década de los noventa, el acompañamiento entre el arte, la economía neoliberal, la globalización (con los problemas de identidad y la crisis del concepto de Estado que esta conlleva) y los modos de producción están relacionados, y que el cambio efectivo se dio por articulaciones

socioeconómicas y políticas complejas (internas y externas) que tienen que ver siempre con procesos de transformación de las estructuras institucionales: el cambio no está en desmontar la estructura sino en su rearticulación, es decir, el seguimiento de las posibilidades de reacomodos miméticos de dichas estructuras.

3.

Ese lugar de afirmación del cambio relativo se puede ver en cómo se modifican *todos los cuerpos* y sus representaciones: desde el cuerpo de la nación (como ya lo había anotado Osvaldo Sánchez) hasta los cuerpos de los sujetos y, por supuesto, el cuerpo de obra producida. Es en ese lugar (en el cuerpo como presentación) y en las formas de narrar esa corporalidad que se puede constatar una transformación. Pero hay que considerar que ese cambio en los cuerpos (en todos) es simultáneo a su enunciación en una forma de afirmar subjetividades. En ese sentido, parece como si la articulación de dichas subjetividades y sus políticas siempre tuvieran que ver con cómo estas se constituyen: a finales de la década de los ochenta aparece una nueva forma de ordenamiento social (cuerpo social) que se ha identificado comúnmente con una activación de la sociedad civil a partir del terremoto del 85. Sin embargo, y sin desacreditar esa explicación, yo muestro que la economía y la política tienen formas singulares de producción de subjetividad que implican al mismo tiempo una transformación del campo artístico porque ese campo también es política, también es economía. En ese sentido, lo que está operando en este texto no es únicamente la evidencia de un cambio fáctico en el campo del arte local sino de una transformación mucho más amplia en la historia reciente del país: lo que se muestra acá es que, al mismo tiempo que se narra un suceso artístico, se pone en evidencia cómo es que las estructuras del poder se han reorganizado históricamente comenzando a contar un proceso al que aún le falta mucha más investigación, es decir, la historia reciente del país en una narración compleja que incluya explicaciones de las dinámicas y sucesos internos y externos.

Por supuesto, el alcance de este trabajo se circunscribe al ámbito del arte pero demuestra cómo es que los capitales de todo tipo están relacionados y que, en efecto, el valor simbólico del arte y el control de las imágenes es fundamental para entender ciertos

problemas que tienen que ver con mitologías y construcciones ideológicas vinculadas, al mismo tiempo, con formas de administración institucional, que van desde el trazo de lineamientos de políticas públicas, hasta formas de control político a partir de la difusión y diseminación ideológica. Es interesante que, a pesar de que estoy hablando permanentemente de (y desde el) arte, parece como si algunas afirmaciones que se encuentran acá tuvieran que ver incluso con fenómenos y procesos más generales. Es claro que, como he mostrado en todo el argumento, el arte también tiene un *valor de uso* que se hace efectivo en la medida en que uno entiende cómo es que esos fenómenos artísticos surgen y de qué modo pueden ser entendidos como “contemporáneos”. Así, para poder tener una comprensión de cada una de las obras hay que ver el contexto en que son producidas, el circuito en que se mueven y cuál es la cultura que las produce. En ese sentido se puede concluir que, para efectos de esta investigación, el arte pertenece a un contexto de producción específico, no porque el contexto explique necesariamente la producción artística local y mucho menos porque el contexto produzca “naturalmente” cierto tipo de obras, sino que, más bien, las dinámicas artísticas (lo que Bourdieu llama “el conflicto”) están en constante tensión entre el lugar de producción (así sea para decir que ese lugar está desplazado) y el circuito en el que se mueven: las obras no son solo objetos sino lugares objetivos donde se afirman y sedimentan ciertos procesos socioeconómicos, políticos y, claro está, también subjetividades.

En ese sentido, al estudiar el campo del arte local uno puede evidenciar su circunstancia y para poder entender esa producción, también se tiene que explicar dicha circunstancia en términos de espacio y de tiempo. Este trabajo muestra perfectamente ese hecho: el contexto socioeconómico y político del país hace que se modifiquen las políticas económicas que hace que cambien, a su vez, los flujos de capitales (de todo tipo) provocando un cambio desde lo que se llamó neomexicanismo, a otro tipo de arte que se denomina actualmente arte contemporáneo. Ese cambio efectivo en la producción artística no tiene que ver con la extinción de ciertas prácticas sino más bien con su invisibilidad relativa en términos institucionales. De esa manera se pueden entender los relevos generacionales de artistas y de prácticas, pero también del discurso. En este sentido, el grado de visibilidad (de discursos, de prácticas y de sujetos) en ese contexto de producción y de circulación es

fundamental para entender cómo es que se privilegian ciertas prácticas en relación a una ideología.

Es así como se puede constatar en todo este trabajo que la idea de libertad que se circunscribe a un modo de producción neoliberal globalizado es también siempre una libertad relativa a los que controlan dichos medios de producción. Para que los artistas, el FONCA, el CONACULTA y la industria privada puedan entender que de alguna manera hay una “libertad” potencial en el circuito artístico y de todos sus agentes primero se debe relativizar dicha “libertad”: es claro que si antes el agente privilegiado era el Estado en relación al circuito de exhibiciones, colección y promoción del arte, al cambiar ese escenario hacia la promoción a través de capitales privados, existe una desregularización que va acompañada de una ficción de libertad absoluta pero que en realidad es una libertad relacionada a los modos de producción neoliberal. En ese sentido, aunque parece que mi tesis está sustentada en un factor económico para poder explicar la transformación de una forma de arte a otra, el argumento tiene razón de ser porque a mi lo que me interesa tiene que ver más con los flujos e intercambios que con las formas fijas. En definitiva, y desde ese horizonte, puedo concluir que en la década de los noventa en México la inestabilidad del país repercutió en una desregulación que permite a los flujos circular de una forma relativamente inestable provocando crisis de diferentes tipos, o sea, un desajuste en el poder regulador, lo cual provocó también una horizontalización temporal de las relaciones (de todo tipo). Esa inestabilidad es la que se narra acá.

4.

Después de leer este trabajo se pueden concluir varias cosas que son relevantes para ver en perspectiva cierto tipo de arte hecho en México en la década de los años noventa y comienzos de los dosmiles. En primer lugar me gustaría decir que la narración que se presenta tiene que ver con una transformación relativa del campo de arte en México y una forma de administración institucional del concepto de arte. Pero para que esa transformación se haya podido hacer efectiva tuvieron que ocurrir principalmente dos cosas: por un lado una liberación de los capitales (de todo tipo) provocada por una crisis

institucional del Estado (del PRI) que derivó en una crisis social, económica y política siempre en relación a un proceso de globalización; y por el otro, una nueva comunidad compleja de artistas, críticos, directores de museos, galeristas y curadores, que generaron un relevo en las referencias y referentes y que se hicieron cargo de la redefinición de ese concepto de arte y de su administración: para propiciar un relevo en las prácticas no es suficiente hacer las obras que a uno le interesan sino constituir una comunidad. Esa comunidad es lo que crea un relevo y no solo una “crítica” a un sistema de administración anterior porque, en efecto, compartir la referencia conceptual y su circulación a través de un proceso de empoderamiento, es lo que genera un “movimiento”.

Así, los factores de un cambio relativo tiene que ver con dialécticas complejas de enunciación internas y externas que visibilizan o invisibilizan ciertas prácticas. En ese sentido, para poder entender el arte mexicano de los años noventas y del comienzo de los dosmiles hay que comprender los lugares desde donde se hacen las enunciaciones, desde adentro y desde afuera. Es en ese punto que la relación histórica con los Estados Unidos es importante, obviamente en términos económicos pero también con cómo es que ese país ha “enunciado” a México permanentemente como diferencia. Este trabajo concluye así que es imposible entender el arte mexicano en los años 90 si no se considera la relación entre los dos países; no obstante, esa relación hay que pensarla, más que como “influencia” o “adaptación”, como una forma de dinámica de apropiaciones y relecturas múltiples que hacen que se reflexione críticamente en la misma condición artística. En ese sentido, y para ser claros, el arte mexicano de los años noventas se inserta rápidamente a un circuito global por la dinámica económica-política-social que está implicada en esa relación. Pero, como es claro en el texto, es equivocado ver únicamente una especie de acción-reacción económica para explicar todos los fenómenos de producción, circulación y consumo. Lo que sugiero entonces es que tanto la macroeconomía como la microeconomía son variables que regulan subjetividades y singularidades y evidencian cuál es el tipo de imágenes y de referencias que se apropian y cómo son dichos procesos de apropiación.

Ahora bien, hay que pensar que esa redefinición del arte en función a una la enunciación territorializada tiene que ver con la evidencia clara de que, en un país como México, con

una larga tradición que equipara cultura, arte e identidad, obviamente desde un discurso de Estado, redefinir el concepto de arte implica así mismo repensar qué quiere decir identidad nacional: en esos términos la negociación que muestra este texto tiene que ver con los usos ideológicos de la cultura y del arte no para desmontar la idea de “identidad” ni de “cultura” sino para ponerla en crisis y a partir de ahí replantear nuevas formas de organización. Partiendo de esa premisa se puede decir también que, si es el Estado el que promueve la inversión privada en la cultura del país y al mismo tiempo desatiende funciones primordiales como por ejemplo la colección y promoción, es el mismo Estado el que genera la “diferencia” en términos artísticos y al mismo tiempo desplaza el control de las imágenes y de representación porque es claro que cuando las inversiones (de todo tipo) son privadas, se puede promover lo que uno crea que es más conveniente; en ese sentido el arte no solo es una forma de inversión económica sino que también funciona como una forma de afirmación simbólica en relación a una ideología.

Así mismo, si en efecto existe un nuevo concepto de arte, lo que este texto demuestra es que hay un ajuste institucional para administrar dicho concepto. En esa medida es que se hace efectiva una transformación relativa de los museos, de las colecciones privadas de arte pero también es que se hace patente la aparición de la figura del curador. Sin embargo, y como también se puede ver, ese nuevo concepto de arte y su forma de administración son simultáneos, es decir que no se puede entender una cosa sin la otra.

Hay que considerar también que esa transformación institucional se dio desde la singularidad de algunos sujetos y no como un plan general en forma de política pública. En términos institucionales, en el México de los años noventa y de los primeros dosmiles, la ausencia de planes administrativos, de políticas culturales y de una regulación legal que permitiera generar un marco de legalidad administrativa, era en efecto, el plan general, en donde se situaron estratégicamente algunas personas que modificaron desde la independencia de sus administraciones, la escena del arte nacional. En esa medida, a través de este trabajo se puede comprobar que a pesar de que México pudo ocupar un lugar importante en la escena del arte internacional, no fue necesariamente por un plan concertado sino más bien por una conjunción de factores internos y externos que se

ordenaron con un sentido. Ese ordenamiento como narración es mi cubo de Rubik.

5.

En el año 2008, luego de la controvertida 28 Bienal de Sao Paulo que tenía como temática el vacío, Ivo Mesquita dio unas declaraciones que me gustaría traer aquí como última reflexión

Desde mi punto de vista, la crítica institucional sólo es posible en Estados Unidos en donde las instituciones son extremadamente sólidas y están bien articuladas, organizadas. En aquel país, la construcción de las instituciones culturales pasó por un proceso muy interesante y particular, ya que fueron los norteamericanos quienes introdujeron en el mundo las técnicas de conservación de obras de arte que hoy todos empleamos. Todo lo que hemos aprendido respecto a la excesiva limpieza y la seguridad viene de ellos; ellos introdujeron estas ideas en el mundo de la museografía. Antes de la década de los setenta la situación era totalmente distinta. Lo que sucedió por aquellos años fue que los norteamericanos se vieron obligados a ocultar y a limpiar los vestigios de su operación de pillaje de la cultura del otro. Entonces, expusieron lo que se había trasladado desde Europa hacia los Estados Unidos y crearon sus museos, sólo que tuvieron que limpiar todo lo que pareciera “europeo” para decir: “no, ese objeto es absoluto y único”. Así, fue debido a la museografía y a la museología de los estadounidenses que es posible pensar hoy en una crítica institucional. Una crítica articulada dentro del sistema artificial de los museos. Por lo tanto, toda esa asepsia de la operación museológica, toda la entrada del trabajo profesional en el museo -la cual separa entre dentro y afuera del museo y abre toda la discusión entre lo público y lo privado- es lo que hizo posible pensar en una crítica institucional. Si se observa la crítica institucional europea se advierte que es muy distinta de la norteamericana, ya que ésta va mucho más allá en lo que al sistema simbólico se refiere.³⁴⁸

Esa referencia que hace Mesquita al respecto de la crítica institucional me interesa no tanto para pensar en las posibilidades de una “crítica institucional mexicana” sino que es interesante porque pone de manifiesto la posibilidad de crear una crítica a una “institución cerrada” o diferenciada en términos del adentro y del afuera. Es claro que Mesquita se refiere a la crítica institucional histórica norteamericana pero partiendo de ahí puedo formular la pregunta de cómo funcionan las instituciones artísticas en México si es claro

³⁴⁸ Joaquín Barriendos y Vinicius Spricigo. *Horror vacui: crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte*, consultado en http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/barriendos_mesquita_EV6.pdf el 25 de noviembre de 2011.

que hay factores exteriores (exteriores al campo) que afectan la institucionalidad del arte y no solo a sus dispositivos de exhibición. La ficción de diferenciación y limpieza de la que habla Mezquita no solo es diferente en el México de los años noventa sino que trae la pregunta, a saber, ¿de qué están llenos los museos en este país?

Este texto muestra que el museo, así como cualquier circuito de exhibición y de circulación de obras, e incluso las obras mismas y los sujetos del campo artístico, nunca están vacíos; y tal vez más importante, cualquier descripción y narración que se haga de ellos, tampoco. Este trabajo parte de un supuesto claro: por más que esté naturalizada una forma de hacer, exhibir, circular, etcétera, allí siempre se pueden ver *trazos* de otras cosas y, como es claro, de ideologías. El presente texto hace un análisis cerrado pero parcial de esas “cosas” de las que se llenan los espacios, las obras, los sujetos, evitando una diferenciación radical y pensando siempre en los “llenos” y no en los “vacíos”.

Pero hay que considerar los límites mismos de esta investigación: acá se narra un periodo de cambio sustancial en el arte, en la política, en la economía y en la sociedad mexicana desde 1988 hasta el 2007. Pero eso no significa que por muy cercano que sea el pasado reciente después de la fecha de corte de esta investigación, las cosas sigan igual en el campo del arte en México: con un nuevo Museo de Arte Contemporáneo que pertenece a la UNAM inaugurado en 2008, con la remodelación del Museo Experimental del Eco y del Museo del Chopo, también de la UNAM; con la apertura de nuevas galerías como LABOR y Proyectos Monclova; la participación de México con pabellón propio en la Bienal de Venecia desde 2007 hasta 2011 y por supuesto con la activación de ciudades como Oaxaca y Guadalajara (con su proyecto de Museo de Arte Moderno y Contemporáneo) y la proliferación de curadores y de agencias de gestión cultural; pero también con la entrada en escena del narcotráfico en la vida pública del país, con el regreso del PRI al poder, con la intensificación de todas las redes de comunicación, con la crisis económica mundial desatada en el 2008, las profundas grietas en la Union Europea y el relevo económico de Estados Unidos por China, entre muchas otras cosas; todos esos factores internos y externos anuncian un cambio significativo en el arte nacional, no solo en sus formas de hacer, sino también de sus estructuras institucionales y en nuevas construcciones subjetivas.

Habrá entonces que volver a empezar a contar esa historia desde este trabajo, desde los intereses que pueda despertar, y desde los vacíos mismos que dej  esta investigación.

Bibliografía consultada

- ABAROA, Eduardo *Et. Al. Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, México y Guadalajara, Museo de Arte Moderno, INBA-Baños Venecia, 1995.
- *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, Tesis de licenciatura (Licenciado en Artes Visuales), México, UNAM-ENAP, 1993.
- *Pablo Vargas-Lugo. Congo bravo*, México, MACG, 1998.
- ABBING, Hans. *¿Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2002.
- ACHA, Juan. *El arte y su distribución*, México, UNAM, 1984.
- ACOSTA, Jimena. *La Panadería, 1994-1996: un fenómeno sociológico, estético y generacional*, Tesis de licenciatura (Licenciada en Historia del Arte), México D.F, Universidad Iberoamericana, 1999.
- ADORNO T y HORKHEIMER M. *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, 2007.
- AGUSTÍN José. *Tragicomedia mexicana 3*, México, Planeta, 2007.
- ALBERRO, Alexander *Et. Al. Institutional critique. An antology of artists' writings*. Cambridge, MIT University Press, 2009.
- ANAYA, Jaime. *Marco jurídico internacional sobre políticas culturales y su impacto en el artista mexicano*, Tesis de Licenciatura (Licenciado en Derecho), México D.F, UNAM, Facultad de Derecho, 2001.
- FRASER, Andrea. *Museum Highlights. The writings of Andrea Fraser*, Cambridge, MIT Press, 2010.
- APPADURAI, Arjun. *Et Al. The Social Life of Things: Commodities in a Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge Univeristy Press, 1988.
- *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, FCE, 2001.
- ARRIOLA, Magali *Et. Al. Solo los personajes cambian*, Monterrey, Museo de Arte

- Contemporáneo de Monterrey, 2004.
- . *Zebra Crossing. Arte contemporáneo de México*, Berlín, Casa de las culturas del mundo, 2002.
- . *Silvia Gruner*, México, MACG, 2000.
- ARTIGAS, Juan *Et. Al. El arte mexicano en el imaginario americano*, México, UNAM, 2007.
- ASHIDA, Carlos *Et. Al. Arco '05 Feria internacional de arte contemporáneo*, Madrid, Ediciones del Umbral, 2005.
- BABB, Sarah. *Proyecto: México. Los economistas del nacionalismo al neoliberalismo*, México, FCE, 2003.
- BARRIOS, José Luís. *Ensayos de crítica cultural : una mirada fenomenológica a la contemporaneidad*, México, D.F, Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras, 2004.
- . *Grafías entorno a la historia del arte del siglo XX*, México, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2006.
- BARTRA, Roger. *Anatomía del mexicano*, México, Debolsillo, 2007.
- . *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1977.
- BAUMAN, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas*, Buenos Aires, FCE, 2010.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1999.
- BENITEZ, Issa. *Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica*, (Licenciada en Historia del Arte)-Universidad Iberoamericana, México D.F, 1997.
- (Ed.). *Crónicas del paraíso, arte contemporáneo y sistema de arte en México*, Madrid, Ephemera, 2005.

- BIESENBACH, Claus, *Et. Al. Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values*, P.S.1, New York, 2002.
- BIRNBAUM, Daniel. *Gabriel Orozco: Chacahua*, Frankfurt am Main, Alemania, Portikus, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *Razones practicas sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.
- *El sentido del gusto social*, Argentina, Siglo XXI, 2010.
- *La distinción*, México, Taurus, 2002.
- *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.
- BOURRIAUD, Nicolas. 2004, *Postproducción*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora. (pp 7-83)
- *Estética relacional*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- BREA, José Luis *Et. Al. Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal. 2005.
- BUCHLOH, Benjamin. *Et. Al. Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, España, Turner, 2005.
- *Et. Al. Gabriel Orozco*. Zürich, Kunsthalle Zürich, 1996.
- y RUIZ, Alma. *Gabriel Orozco*, Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, 2000 y *Gabriel Orozco [Postcard Book]*. Los Angeles, California, Museum of Contemporary Art, 2000.
- *Gabriel Orozco*, Kortrijk, The Kanaal Art Foundation in association with La Vaca Independiente, 1993.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor, *Culturas Hibridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo, 2009.
- CARDENAS, Rocío, *El arte contemporáneo revisitado en Monterrey. Los mensajes del presente y del futuro llegan demasiado tarde*, Monterrey, UANL, 2010.

- CASARES, Enrique *Et. Al. Diez años del TLCAN en México. Una perspectiva analítica*, México, FCE, 2005.
- CASTAÑEDA, Jorge. *Pasado o Mañana. El misterio de los mexicanos*, México, Aguilar, 2011.
- CASTRO de la MORA, Omar. *La política cultural en Jalisco*, Guadalajara, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes en Jalisco, 2010.
- CASTRO FLORES, Fernando, MEDINA, Cuauhtémoc. *Engendros del ocio y la hipocresía*, Smart Art Press, México, 1999.
- CAVES, Richard E. *Creative industries: contracts between art and commerce*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 2000.
- CHARPENEL, Patrick *Et. Al. Los nuevos leones*, México, Fundación Monterrey, 2007.
- CIGARRERA la Moderna. *X encuentro de Arte Joven*, Monterrey, Proveedora de Servicios Gráficos del Norte, 1990.
- *XI encuentro de Arte Joven*, Monterrey, Proveedora de Servicios Gráficos del Norte, 1991.
- *XII encuentro de Arte Joven*, Monterrey, Proveedora de Servicios Gráficos del Norte, 1992.
- *XIII encuentro de Arte Joven*, Monterrey, Proveedora de Servicios Gráficos del Norte, 1993.
- *XIV encuentro de Arte Joven*, Monterrey, Proveedora de Servicios Gráficos del Norte, 1994.
- *XV encuentro de Arte Joven*, Monterrey, Proveedora de Servicios Gráficos del Norte, 1995.
- *XVI encuentro de Arte Joven*, Monterrey, Proveedora de Servicios Gráficos del Norte, 1996.
- *XVII encuentro de Arte Joven*, Monterrey, Proveedora de Servicios Gráficos del Norte, 1997.
- CLIFFORD, James. *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 2008.

- . *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, España, Gedisa, 1995.
- CONACULTA, Memoria 1988-1994, México, CCONACULTA, 1995.
- . Memoria 1994-2000, México, CCONACULTA, 2000.
- CONDE, Teresa del. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, ATTAME, 1994.
- . *La pintura del México contemporáneo en sus museos*, México, Banco BCH, 1991.
- . *Et. Al. Lesa natura: reflexiones sobre ecología*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1993.
- . *Et. Al. Rooted visions : Mexican art today*, New York, Museum of Contemporary Hispanic Art, 1988.
- . *Et. Al. 12 escultores finimilenaristas*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1998.
- . *Et. Al. Aire de Familia. Colección de Carlos Mosivais*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1995.
- . *Et. Al. Espejismo mineral. Irma Palacio*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1993.
- . *Et. Al. Fuego, masa y poder. Alrededor de Elias Canetti*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1995.
- . *Et. Al. Manuel Marín. Horizontes cuadrados*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1996.
- . *Et. Al. María Izquierdo 1902-1955*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 2002.
- . *Et. Al. Ocho mujeres en el arte hoy*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1998.
- . *Et. Al. Orígenes de la vanguardia cubana*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 2000.
- . *Et. Al. Guillermo Zapfe, In memoriam*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1994.
- . *Et. Al. Remedios Varo, 1908 – 1963*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1994.

- . *Et. Al.* Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano : del 29 de octubre al 7 de febrero, Sala Carlos Pellicer, Museo de Arte Moderno, Mexico, D. F., 1992-1993 / Gilberto Aceves Navarro, Mexico, Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1992.
- . *¿Es arte? ¿No es arte?, El campo artístico y la historia del arte*, México, Talleres Graff, 2000.
- . *Arte y psique*, México, Plaza & Janes, 2002.
- . *Cartas absurdas / correspondencia entre Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique*, México, Azabache, 1993.
- . *Freud y la psicología del arte*, México, Random House Mondadori, 2006.
- CONSEJO para la Cultura y las Artes de Nuevo León, *Reseña de la plástica Nuevoleonesa XV*, México, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 1995.
- . *Reseña de la plástica Nuevoleonesa XX*, México, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 2000.
- . *Reseña de la plástica Nuevoleonesa XXI*, México, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 2001.
- . *Reseña de la plástica Nuevoleonesa XXII*, México, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 2002.
- . *Reseña de la plástica Nuevoleonesa XXIII*, México, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 2003.
- . *Reseña de la plástica Nuevoleonesa XXIV*, México, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 2004.
- . *Reseña de la plástica Nuevoleonesa XXV*, México, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 2005.
- . *Reseña de la plástica Nuevoleonesa XXVI*, México, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 2006.

- . *Reseña de la plástica Nuevoleonesa XXVII*, México, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 2006.
- . *Reseña de la plástica Nuevoleonesa XXVIII*, México, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 2008.
- COORDINACIÓN Nacional de Descentralización. *1 Bienal Regional de la Plástica Joven*, Coordinación Nacional de Descentralización, 1994.
- . *2 Bienal Regional de la Plástica Joven*, Coordinación Nacional de Descentralización, 1996.
- . *3 Bienal Regional de la Plástica Joven*, Coordinación Nacional de Descentralización, 1998.
- . *4 Bienal Regional de la Plástica Joven*, Coordinación Nacional de Descentralización, 2000.
- . *5 Bienal Regional de la Plástica Joven*, Coordinación Nacional de Descentralización, 2002.
- . *6 Bienal Regional de la Plástica Joven*, Coordinación Nacional de Descentralización, 2004.
- CORDERO, Karen *Et. Al. En tiempos de la posmodernidad*, México, INAH, Dirección de estudios históricos, 1989.
- y Moyssén, Xavier. *Colección FEMSA, una mirada continental*, Monterrey, Nuevo León, México, Museo de Arte Contemporáneo, 2005.
- CRUZVILLEGAS, Abraham. *Arte contemporáneo de México en el Museo Carrillo Gil*, México, Cartones Ponderosa, 2000.
- CHESNAIS, François. *La mundialisation financière. Genèse, coût et enjeux*, 1996, Paris, Cyrus.
- . *Los dos amigos / Abraham Cruzvillegas, Dr. Lakra*, México, D.A.P./Distributed Art Publishers, 2006.
- . *Round de sombra*, México, CONACULTA, 2006.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*, España, Paidós, 1999.

- DE CERTAU, Michel. *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- DE MARÍA y CAMPOS, Mauricio *Et. Al. La educación y la cultura ante el tratado de libre comercio*, México D.F, Nueva imagen, 1992.
- DEBROISE, Olivier *Et,Al. Informe MUAC: Museo Universitario Arte Contemporáneo, México*, UNAM-Turner, 2008.
- *Et. Al. La era de la discrepancia*, México, UNAM-Turner, 2007.
- *Jesús Guerrero Galván. De personas y personajes*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1994.
- *Alberto Castro Leñero*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1989.
- *Et. Al. La Era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*, México, UNAM-Turner, 2006.
- *Crónica de las destrucciones*, México, Era, 1998.
- *Fuga mexicana : Un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- *Lo peor sucede al atardecer*, México, Cal y Arena, 1990.
- *Et. Al. El corazón sangrante*, Boston, ICA, 1992.
- *Desde un México diferente, en Encuentros y desencuentros en las artes*, XIV Coloquio Internacional del Historia del Arte, México, IIE, UNAM, 1990.
- DERRIDA, Jaques. *Kôra*, Córdoba, Alción Editora, 1995.
- DIAZ, José y CASTRO, Fernando, (Eds.). *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.
- DICKIE, George. *Art and the Aesthetic. An institutional analysis*, Londres, Cornell University Press, 1974.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008.
- DOMÍNGUEZ, Francisco. *Ubicaciones: Arte contemporáneo de México*, MUCA, Difusión Cultural 2001.

- DORFSMAN, Alex y OKON, Yoshua. *La panadería 1994-2002*, Turner, México, 2005.
- DURHAM, Jimmie. *A certain Lack of coherent: writings on art and cultural politics*, London. Kala Press, 1993.
- ECKMANN, Teresa. *Neomexicanism: mexican figurative painting and patronage in the 1980s*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2010.
- EDER, Rita. *Tiempo de Fractura, El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, México, UNAM, 2010.
- EHRENBERG, Felipe Et. Al. *Arte Acción*, México D.F, 1999.
- EMERICH, Luis Carlos Et. Al. *New Mexican Arts*, México, Editorial Diana, 1997.
- *Figuraciones y desfiguros de los 80s. Pintura mexicana joven*, México, Diana, 1989.
- ESPINOSA, César y ZÚÑIGA, Araceli. *La perra brava*, México, UNAM, 2002.
- FARÍAS, Carolina Et. Al. *Apertura y globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo*, Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León, 2007.
- FEDERACIÓN Mexicana de Asociaciones de amigos de los museos. Primer coloquio *Los museos y el arte en México. Memoria*, México D.F, Federación Mexicana de Asociaciones de amigos de los museos, 1993.
- FEDERACIÓN Mexicana de Asociaciones de amigos de los museos, Segundo Coloquio *Los museos y el tercer milenio. Memoria*, México D.F, Federación Mexicana de Asociaciones de amigos de los museos, 1994.
- FEDERACIÓN Mexicana de Asociaciones de amigos de los museos. Tercer Coloquio *Los museos y el tercer milenio. Memoria*, México D.F, Federación Mexicana de Asociaciones de amigos de los museos, 1996.
- FERIA de arte contemporáneo, Expoarte Guadalajara 1992, Guadalajara, Comité Organizador, 1992.
- FERIA de arte contemporáneo, Expoarte Guadalajara: Memorias 1993, Guadalajara, Fomento de Arte Contemporáneo, 1994.
- FERRER, Elizabeth. *A shadow born of earth*, Nueva York, Universe AFA, 1993.

- FIGUEROA, Julio. *Medios alternativos. Seis artistas mexicanos*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Artes Plásticas), México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México D.F, 1998.
- FISHER, Jean. *The Vampire in the Text. Narratives of Contemporary Art*, Londres, Institute of Internacional Visual Arts, 2003.
- *Et. Al. Empty Club*, Londres, Artangel, 1996.
- FONCA. *Creación en movimiento 1996*, México D.F, MACG, 1996.
- *Creación en movimiento 1997*, México D.F, MACG, 1997.
- *Creación en movimiento 1998*, México D.F, MACG, 1998.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FRÉROT, Christine. *El mercado del arte en México 1950-1976*, México, INBA, 1990.
- FUSCO, Coco *Et. Al. The unbearable Weightiness of Beings: art in mexico after NAFTA*, Londres, Routledge, 2001.
- GALERÍA Chantal Crousel. *Gabriel Orozco y Manuel Rocha Iturbide*, Galería Chantal Crousel, París, 1993.
- GALLO, Rubén. *New Tendences in Mexican Art, the 1990s*, Nueva York, Palgrave Mc Millan, 2004.
- GANADO, Edgardo. *Las transgresiones al cuerpo: arte contemporáneo de México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Carrillo Gil, 1997.
- GARCÍA Ana Elisa. *Mecenas del Arte Contemporáneo: La Colección Jímex*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Comunicación y Periodismo), México, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Aragón, 2005.
- GARCÍA Canclini, Nestor *Et. Al. Exit México*, Madrid, EXIT, 2005.
- *La reconstrucción de la teoría del arte y los fracasos de la globalización*, conferencia inédita.
- *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F, Debolsillo, 2009.

- GARIBAY, Montserrat. *La política cultural en México, un análisis comparativo 1988-2006*, Tesis Maestría (Maestría en Pedagogía), México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.-
- GIRARD, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalización y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983.
- *Aquel por el que llega el escándalo*, Madrid, Caparrós, 2006.
- GOLDMAN, Shifra. *Perspectivas artísticas del continente americano, arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- GONZÁLEZ Casanova José Miguel. *Agenda Oculta. José Miguel González Casanova*, México, Aldus, 2009.
- GONZÁLEZ Enrique *Et. Al, México: Transiciones múltiples, gobernabilidad, y Estado Nacional*, México, FCE, 2003.
- GONZÁLEZ, Flavia. *Identidad-identidades: un análisis desde México del fenómeno artístico contemporáneo (1985-1995)*, Tesis Doctorado (Doctorado en Historia del Arte, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- GONZÁLEZ, Miguel. *Of games, The infinite and Worlds: the work of Gabriel Orozco*, Dublín Merz, The Douglas Hyde Gallery, 2003.
- GOOD, Carl. *Et Al, The effects of the nation: Mexican Art in an age of globalization*, Philadelphia, Temple University Press, 2001.
- GREENBERG Reesa, FERGUSON Bruce W., NAIRNE Sandy (Eds.). *Thinking about exhibitions*, Londres, Routledge, 1996.
- GUERRA, María, *México Now: Point of departure: an exhibition of contemporary art from mexico/ México ahora: punto de partida: una exposición de arte contemporáneo en México*, Columbus, Ohio Arts Council, 1997.

- GUILBAUT, Serge. *How New York stole the idea of modern art*, Chicago, Chicago University Press, 1983.
- HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, Madrid, 1990.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio. *Imperio*, Buenos Aires-México, Paidós, 2002.
- HERLINGHAUS H. y M. Walter *Et. Al. Posmodernidad en la periferia*, Berlín, Verlag, 1994.
- *Ensayos políticos*, Barcelona, Península, 2002.
- HARVEY, David. *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007.
- HEATH, Joseph y POTTER, Andrew. *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, Mexico, Taurus. 2005.
- HEINICH, Nathalie. *Lo que el arte aporta a la sociología*, México, CONACULTA, 2001.
- *La sociología del arte*, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 2003,
- HERTZ, Betti-Sue *Et. Al, Axis Mexico, objetos comunes y acciones cosmopolitas*, San Diego, San Diego Museum of Art, 2002.
- HESMONDHALGH, David. *The Cultural Industries*, Londres, SAGE Publications, 2002.
- HOLLANDER, Kurt *Et. Al. Así esta la cosa : instalación y arte objeto en America Latina*, México D.F, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1997.
- IANNI, Octavio, *Teorías de la Globalización*, México D.F, Siglo XXI, 2006.
- JAMESON, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996.
- JUSIDMAN, Yishai. *Bajo tratamiento*, México, MACG, 1999.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *From ethnology to heritage: the role of the museum*, Marsella, SIEF, 2005.
- KLEIN, Naomi. *No-Logo: el poder de las marcas*, Barcelona-México, Paidós, 2007.
- KUBLER, George. *La configuración del tiempo: Observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid, Nera, 1988.

- LEÓN, Rebeca. *Arte en América Latina y Cultura Global*, Santiago de Chile, Facultad de Artes, LOM, 2002.
- LINDEMANN, Adam, *Coleccionar arte contemporáneo*, Madrid, Taschen, 2006.
- LOURAU, René. *El análisis institucional*, Buenos Aires, Amorrourtu editores, 1975.
- LUHMANN, Niklas. *El arte de la sociedad*, Mexico, Herder, 2005.
- LYOTARD, Jean F. *Lo inhumano*, Manantial, Buenos Aires, 1998.
- *La posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- MABIRE, Bernardo, *Políticas culturales y educativas del Estado mexicano de 1970 a 1997*, México, Colegio de México, 2003.
- MACKIE, Patrick *Et. Al, Aprendiendo menos*, México, Colección Júmex, 2000.
- MANDOKI, Katya. *La construcción estética del estado y de la identidad nacional*, México, S XXI, 2007.
- MARISCAL, José Luis, *Políticas Culturales*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2007.
- MARTEL, Frédéric. *Cultura mainstream*, México, Taurus, 2011.
- MARTINEZ, José. *Creación en movimiento 1995*, México D.F, MACG, 1995.
- MARTORELL, Ana Cecilia, *FONCA 1989-2000*, México, CONACULTA, 2000.
- MARZO, Jorge Luis. *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Buenos Aires-Madrid, Katz, 2010.
- MAYER, Mónica. *Escandalario, los artistas y la distribución del arte*, México, AVJ, 2006.
- MEDINA, Cuauhtémoc. *La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post-mexicano*, conferencia en La Esmeralda, 18 de octubre de 2001.

----- Conferencia titulada "La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post-mexicano." En el ciclo de conferencias "Ambulancia" organizado por el Museo Carrillo Gil y la Escuela Nacional de Grabado, Pintura y Escultura "La Esmeralda". Centro Nacional de las Artes, Jueves 18 de octubre 2001, 12 hrs. (Mesa 2: Revisión de los principios curatoriales (de los ochenta a nuestros días) Con la participación de Edgardo Ganado y Mario García, Moderadora: Karen Cordero).

----- *Et. Al. Políticas de la diferencia, Arte Iberoamericano de fin de siglo*, Valencia, España-Pernambuco Recife (Brasil): Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana Governo de Estado de Pernambuco , Centro de Convenciones de Pernambuco, 2001.

----- *Et. Al. Cinco continentes y una ciudad : salón internacional de pintura 1999*, México D.F, Gobierno del Distrito Federal, 1999.

----- *Et. Al. Cuando la fe mueve montañas*, Madrid, Turner, 2005.

----- *Et. Al. Ciudad espiral y otros placeres artificiales*, México, A&R, 2006.

----- *Et. Al. La imagen política*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

----- *Francis Alÿs*, London, Phaidon, 2007.

----- *Et. Al. Primer Coloquio "Los Museos y el Arte en México. Memoria. Febrero de 1993*. México, Federación Mexicana de Asociaciones de Amigos de los Museos A.C., 1993.

- MILLER, Toby, *Et. Al., Global Hollywood*, London, British Film Institute, 2005.

- MOJICA, Sarah de *Et. Al. Culturas híbridadas-No simultaneidad-Modernidad periférica. Mapas culturales para la América Latina*, Berlín, WVB, 2000.

- MORA, Israel Felipe. *Causas de los flujos del capital: México en los años 90's*, Tesis Licenciatura, (Licenciado en Economía), México, UNAM, Facultad de Economía, 2003

- MORALES, Aragón, Elieser *Et. Al. La Nueva Relación de México con América del Norte*, México, FCPyS- UNAM, 1994.

- MORENO, Nadia. *Juventud, vanguardia y desarrollo: el programa Salón Esso de artistas jóvenes en México y Colombia, 1964-1965*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Historia del Arte), México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia del arte, 2010.
- MOSQUERA, Gerardo. *Beyond the Fantastic: Contemporary Art criticism form Latin America*, London, Ed InIVA, 1995.
- *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit, 2010.
- *Contracandela: ensayos sobre Kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas clientes*, Caracas, Monte Avila, Galería de Arte Nacional, 1995.
- *Del post al pop: una antología sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos 25 años*, La Habana, Arte y Literatura, 1993.
- *El diseño se definió en Octubre*, La Habana, Arte y Literatura, 1989.
- *Et. Al. Over Here: internacional Perspectives on art and culture*, New Museum of Contemporary Art, New York, Cmabirdge Massachussets, MIT Press, 2004.
- MOYSSÉN Xavier *Et. Al. Artes Plásticas de Nuevo León. 100 años de historia*, Monterey, FEMSA, 2000.
- *Et. Al. Mirar desde Monterrey*, Monterrey, FEMSA, 2003.
- MUSEO de arte Moderno, *El sueño que come al sueño / Carla Rippey*, México, D.F, Museo de Arte Moderno, 1993.
- *Julio Galán, exposición retrospectiva*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1994.
- *Kurt Welther*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1998.
- *3 dimensiones, 20 expresiones*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1993.
- *Armando Villagrán*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1990.
- *Arnaldo Roche Rabell*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1995.
- *Arte latinoamericano 1920-1945*, México D.F. Museo de Arte Moderno, 1996.
- *Autorretrato en Mexico: años 90*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1996.
- *Autorretratos de pintores mexicanos : homenaje a Marte R. Gomez*, México D.F,

Museo de arte Moderno, 1996.

-----. *Bruno Widmann*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1998.

-----. *Carlos Pellicer : textos en prosa sobre arte y artistas : exposición homenaje*, México, D.F. : Museo de Arte Moderno, 1997.

-----. *Carmen Calvo*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1998.

-----. *Carteles de Kazumasa Nagai. Cuarta bienal internacional de cartel en México*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1996.

-----. *Diálogos insólitos, Arte Objeto*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1997.

-----. *El diseño en la danza*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1990.

-----. *Entelequia: un elogio a Willem de Kooning*, México D.F, Museo de Arte Moderno: Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1996.

-----. *Estilo y Materia*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1992.

-----. *Federico Gismondi*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1992.

-----. *Fernando del Paso. 2000 caras de cara al 2000*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 2000.

-----. *Francis Alÿs. Paseos / Walks*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1997.

-----. *Giacomo Manzù*, México D.F, Electa, 1991.

-----. *Giorgio de Chirico : Obra selecta*, México, Museo de Arte Moderno, 1993.

-----. *Idolatrías: proyectos para esculturas monumentales*, México D.F, Museo de Arte Moderno: Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1997.

-----. *Jesús Urbieta. Testamentos*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1998.

-----. *José Castro Leñero*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1992.

-----. *José de Guimarães : serie México*, México, INBA, 1997.

-----. *Jóvenes artistas de Leningrado*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1991.

-----. *La mirada estética de Jesús Reyes Ferreira*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 2002.

- . *La mirada Fuerte. Pintura figurativa de Londres*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 2000.
- . *Manuel Rodríguez Lozano : una revisión finisecular*, México, Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1998.
- . *Miguel Navarro*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1998.
- . *Museo de Arte Moderno : 40 años*, México, D.F. : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- . *Robert Rauschenberg. Silenciosamente las aves vuelan a través de nosotros...*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1997.
- . *Toscani al muro*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1995.
- . *Vlady*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 2001.
- . *Weiler*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1989.
- . *Yoshida Kenji : el antiguo Japón y lo maya*, México, D.F. : Museo de Arte Moderno, 1997.
- MUSÉE d'Art Moderne de la Ville de Paris. *Gabriel Orozco: Clinton is Innocent*, París, Musée d'Art - Moderne de la Ville de Paris., France: Paris Musées, 1998.
- MUSEUM of Contemporary Art. *Options 47: Gabriel Orozco*, Chicago, Museum of Contemporary Art 1994.
- MYERS F. (Ed). *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*. Santa Fe, School of American Research Press, 2001.
- OCHOA, Gerardo. *Política cultural ¿Qué hacer?*, México, Raya en el Agua, 2001.
- OLMO, Santiago. *Et. Al. Zonas de tolerancia: Teresa Margolles, SEMEFO and beyond*, Madrid, La casa encendida, 2002.
- OHMAE, Kenichi. *The Borderless World "Power and strategy in the interlinked economy*, Londres, Fontana, 1990.
- ORTEGA, Myrna, *El Sistema Nacional de Creadores de Arte como instrumento de política cultural del gobierno de México*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Ciencias

Políticas y Administración Pública), México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1999.

- ORTEGA, Josefa *Et. Al. ¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 2011.

- ORTIZ MONASTERIO, Patricia *Et. Al, Nuevos momentos del arte mexicano, Parallel project*, México, Turner, 1990.

- PALAU, Marta *Et. Al, Cinco continentes y una ciudad : salón internacional de pintura 1998*, México D.F, Gobierno del Distrito Federal, 1998.

- PANDOLFI Silvia *Et. Al, Creación en movimiento 1991*, México D.F, MACG, 1991.

----- *Creación en movimiento 1992*, México D.F, MACG, 1992.

----- *Et. Al, Creación en movimiento 1993*, México D.F, MACG, 1993.

----- *Et. Al, Creación en movimiento 1994*, México D.F, MACG, 1994.

- PEÑA, Victor Hugo, *Una secretaria de cultura : la consolidación del CONACULTA*, México, Tesis Licenciatura (Licenciado en Derecho), México, Universidad Salesiana, Escuela de Derecho, 2004.

- PERAZA, Miguel, *El arte del mercado en arte*, México, Universidad Iberoamericana, 1998.

- PÉREZ, David. *Malas Artes, Experiencia estética y legitimación institucional*, Murcia, Cendeac, 2003.

- PÉREZ, Ricardo. *Et Al. Estética socialista en Mexico*, Museo de Arte Carrilo Gil, México, MACG, 2003.

- PHILADELPHIA Museum of Art. *Gabriel Orozco: Photography*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1999.

- PIEDRAS, Ernesto y GARCÍA Canclini, Nestor. *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, México, Siglo XXI, 2006.

- PIMENTEL, Tayana. *Tijuana sessions*, Madrid, Turner, 2005.

- PODER Ejecutivo Federal. *Plan Nacional de Desarrollo 1989 – 1994*, México D.F., 1989.

- PORRAZ, Paloma *Et. Al. Por mi raza hablará el espíritu*, Bogotá, Op Gráficas, 1996.

- PRICE, Sally. *Arte primitivo en tierra civilizada*, Madrid-México, Siglo XXI, 1993.
- RAMÍREZ, Eduardo. *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2009.
- RANCIÈRE Jacques, *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2007.
- *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, UAB, 2005.
- *El desacuerdo. Políticas y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.
- *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2008.
- REYNOSO Pohlenz, Jorge. *Donde se origina el arte en el aire*, Sala de Arte Público Siqueiros, México D.F. Edición Original/En el Aire Centro de Arte, 2004.
- *Et Al. 30 años del Museo de Arte Carrillo Gil: origen y vocación*, México D. F, CONACULTA, 2004.
- RICHARD, Nelly *Et. Al. La puesta en escena internacional del arte Latinoamericano: montaje, representación. Arte Historia e Identidad en América, Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional del Historia del Arte*, México, IIE, UNAM, 1994 Tomo III.
- RINCÓN, Carlos, *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1995.
- RODRIGUEZ, José Antonio. *Manuel Alvarez Bravo*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1992.
- ROMERO, Delmari. *Historia y Testimonios. Galería de Arte Mexicano*, México, GAM, 1985.
- ROSA IBARRA, Rosa Alicia de la. *La promoción de la cultura en la política exterior de México de 1988-1994*, México, Tesis Licenciatura (Licenciado en Relaciones Internacionales), México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2010.
- ROSEMBERG Justin, *Contra la retórica de la Globalización*, Bogotá, El Áncora Editores, 2004.
- ROVIROSA, Haydeè. *Temístocles 44. Espacio independiente*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Historia del Arte)-Universidad Iberoamericana, México D.F, 1993.

- RUIZ, Enrique *Et. Al. Transferencias, convenciones y simulacros*, Monterrey, UADNL, 2004.
- SÁNCHEZ, Osvaldo *Et. Al*, Colección Júmex, México, INBA, 1999.
- *Et. Al. Eco: arte contemporáneo mexicano*, México, CONACULTA, 2005.
- *Et. Al. Mexico ahora punto de partida*, Columbus, Ohio, Ohio Arts Council, 1997.
- SANORES, Carlos. *Las vías del arte*, Mexico, M. A, Porrúa, 1998.
- SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica*, Argentina, Nueva Visión, 1988.
- *La imaginación técnica, sueños modernos de la cultura argentina*, Argentina, Nueva Visión, 1992.
- SCHMELZ, Itala *Et. Al. Escultura social, a new generation of art from Mexico City*, Chicago, Yale University Press, 2007.
- SEARLE, John R. *The construction of Reality*, The Free Press, New York, 1995.
- SERRANO, Mónica y BULMER-THOMAS, Victor. *La reconstrucción del Estado. México después de Salinas*, México, FCE, 1998.
- SIERRA, Aida. *Geografías imaginarias*, Toluca, Estado de Mexico, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992.
- SMITH, Martin *Et Al. Cocido y Crudo*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- STLLABRASS Julian, *Art incorporated*, New York, Oxford University Press, 2004.
- *High art lite. The rise and fall of young british art*, Londres, Verso, 2006.
- STEWART, Susan. *On Longing: Narratives of Miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, Durham: Duke University Press, 1993.
- SULLIVAN, Edward. *Aspects of contemporary mexican painting*, Nueva york, Americas Society, 1990.
- TEMKIN, Ann. *Photogravity*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1999.
- THROSBY, David, *Economics and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004,
- TIBOL, Raquel, *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Espacios Alternativos*, México D.F, SEP, 1985.

- TOVAR Y DE TERESA Rafael, *Modernización y política cultural*, México, FCE, 1994.
- ULRICH ORBIST, Hans. *A brief history of curating*, Zurich, JRP, 2010.
- VARGAS, Itzel, *Escultura mexicana: de la academia a la instalación*, Italia, Landucci, 2000.
- VARGAS-LUGO, Pablo *Et. Al. Edén*, México, Colección Júmex, 2004.
- VICARIO, Gilbert *Et. Al. Made in Mexico*, Boston, Institute of Contemporary Art Boston, 2005.
- VILLALOBOS, Álvaro (ed.). *Arte contemporáneo latinoamericano*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006.
- (ed.). *Imaginario, fronteras y experiencias estéticas*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001.
- (ed.). *Profesionalización del arte y los sistemas artísticos*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006.
- VILLELA, Pilar, *Discursos y arte alternativo en México en los noventa; una aproximación*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Artes Plásticas), México, UNAM, ENAP, 2004.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *Análisis de sistemas-mundo*, México, S XXI, 2006.
- WEBER, Max. *Economía y sociedad*, México, FCE, 1999.
- WEISS, Rachel *Et. Al. Por América. La obra de Juan Francisco Elso*. México D.F, Instituto de Investigaciones Estéticas-Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 2000.
- WELCHMAN, John. *Institutional critique and after*, Nueva York, JRP, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Londres, Fontana, 1975.
- *Marxism and Literature*. Londres y New York, Oxford University Press, 1977.
- *The Sociology of Culture*, New York, Schocken, 1982.
- WU, Chin-Tao. *Privatizar la cultura*, Madrid, Akal, 2007.

- YAÑEZ, Uriel. *Dos proyectos de políticas culturales en México: privadas y públicas. Televisa y Gobierno de Carlos Salinas de Gortari : un análisis*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Economía), México, UNAM, Facultad de Economía, 2009.
- YÚDICE, George, *Et. Al. On the edge: the crisis of Contemporary Latin American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.
- ZAMUDIO, Victor *Et. Al, Cinco continentes y una ciudad : salón internacional de pintura 2000*, México D.F, Gobierno del Distrito Federal, 2000.
- ZEGHER, Catherine de. *Gabriel Orozco*, Kortrijk, Belgum, The Canal art Fundation, Catálogo de exhibición, 1993.
- ZELEVANSKY, Lynn, *Projects: Gabriel Orozco*, Nueva York, MOMA, Hoja de sala de la exposición, 1993.

Hemerografía consultada

Para poder construir esta hemerografía se leyeron varios volúmenes de *Hurgando en el Archivo* del colectivo Pinto mi Raya, archivo hemerográfico constituido por Mónica Máyer y Víctor Lerma que contiene artículos sobre arte desde 1991 hasta aproximadamente el 2005 y que se publicaron en periódicos de circulación nacional. Los volúmenes que se citan continuación fueron leídos en su totalidad pero en la hemerografía solo referiré los artículos que a mi parecer son los más importantes. Adicionalmente se añaden algunos otros artículos de revistas y periódicos nacionales e internacionales que fueron obtenidos durante el transcurso de esta investigación.

Compendios leídos

Crítica. Dos tomos

Instalación. Tres tomos

Propuestas no objetuales

Espacios alternativos

Arte Público. Dos tomos.

Bienales de Instalación

Además, se leyeron todas las revistas CURARE y Poliéster de la que se hizo una selección de artículos.

- ABAD, Fernando. “Contribuciones para la crítica de la cultura”, *unomásuno*, 14 de Abril de 1997, p 22.

- ABAROA, Eduardo. Francis Alÿs y Thomas Glassford en Oaxaca, *CURARE*(9): 19- 26, Otoño de 1996.

-----. “Identidad instantánea”, *Reforma*, 20 de Agosto de 1997, p 3 C.

-----. Una elegía panadera, *CURARE*(21): 35 – 41, Enero – Junio 2003.

-----. Lesa Natura, *Revista Alegría* (4):1, 1993.

- ABELLEYRA, Angélica. “Silvia Pandolfi: la delicia de tejer historias”, *La Jornada*, Sección La Jornada Semanal, 27 de Marzo de 2005, p 13.
- . “A punto de cumplir un año, X'Teresa acondiciona su espacio alternativo”, *La Jornada*, 16 de Marzo de 1994, p 27.
- . El sexenio y la cultura, CURARE(4) 6, 10 de Octubre de 1994.
- ALVES, María. Lo que debería suceder y no pasa, CURARE(2):11, 21 de Febrero de 1993.
- ANABITARTE, Ana y BLANCO, César. “Hacen fila para ver Las dos fridas”, *El Universal*, 14 de febrero de 2005, s/p.
- ARANDA, Carlos. Acné o la parodia de sí mismos, CURARE (7-8), p 14 -16, Septiembre- Enero 1995- 1996.
- . Temítocles 44, Poliéster 2(6):72, 1993.
- . Nuevos modelos de promoción del arte, Latin Art (1): 28-33, Octubre-Noviembre 2000.
- . De osos, ositos y osotes o cómo convertir un vaso de agua en una alberca olímpica, CURARE(10):61 – 67, Primavera de 1997.
- . SEMEFO, Poliéster 3 (10): 52, 1994.
- BARRIOS, José Luis, Ironía y textualidad: usos y abusos del arte conceptual, CURARE(15): 74 – 85, Julio-Diciembre de 1999.
- BEITH, Malcolm. “Mexico's new wave”. Sin referencia editorial.
- BENITEZ, Issa. ¿En qué lenguaje debe hacerse la reflexión en torno al arte y la textualidad?, CURARE(13):72 – 76, Julio - Diciembre de 1998.
- . La historia perdida del arte en México, CURARE (27): 65-74, Julio - Diciembre de 2006.
- BLANCO, Manuel. “Los críticos, especie rara”, *El Financiero*, 10 de Julio de 1996, p 52.
- BRITO, Sara. México está que arte, CNN Expansión 956: 48-58, 27 de diciembre de 2006.
- CAMNITZER, Luis. Acceso a la corriente principal, Arte en Colombia (35): 88-93, Diciembre de 1987.
- . Art, Politicts and the evil eye, Special bilingual issue in response to the Bienal de la Habana, Third Text (20), Otoño de 1992.

- CESARMAN, Esther. “La crítica de arte”, *El Universal*, 26 de Julio de 1998, p 2 C.
- CONDE, Teresa Del. “Los Museos ¿sirven?”, *La Jornada*, 30 de Abril de 1993, p 31.
- . “Declaración para muestra De crítico artista y loco...”, *La Jornada*, 28 de Octubre de 1995, p 25.
- . “La valía de las encuestas”, *La Jornada*, 16 de Diciembre de 1995, p 28.
- . “Acné y el publico en el MAM”, *La Jornada*, 23 de Diciembre de 1999, p 26.
- . “Consensos”, *La Jornada*, 9 de Mayo de 1992, p 36.
- . “Gabriel Orozco”, *La Jornada*, , 24 de Octubre del 2000, p 5.
- CORONEL, Juan. “Alrededor de la curaduría / II”, *unomásuno*, 7 de Septiembre de 1992, p 29.
- . “Alrededor de la curaduría / IV”, *unomásuno*, 21 de Septiembre de 1992, p 23.
- . “Alrededor de la curaduría / IX”, *unomásuno*, 26 de Octubre de 1992, p 28.
- . “Alrededor de la curaduría / V”, *unomásuno*, 28 de Septiembre de 1992, p 28.
- . “Alrededor de la curaduría / VI”, *unomásuno*, 5 de Octubre de 1992, p 27.
- . “Alrededor de la curaduría / VII”, *unomásuno*, 12 de Octubre de 1992, p 31.
- . “Alrededor de la curaduría / VIII”, *unomásuno*, 19 de Octubre de 1992, p 27.
- . “Qué es un curador”, *unomásuno*, 3 de Julio de 1995, p 19.
- . “Acerca de la curaduría”, *unomásuno*, 24 de Agosto de 1992, p 22.
- . “Alrededor de la curaduría / III”, *unomásuno*, 14 de Septiembre de 1992, p 26.
- . Juan, “Liar, Liar..., de Francis Alÿs”, *unomásuno*, 12 de Enero de 1998, p 23.
- . Juan. “Gabriel Orozco, retrospectiva”, *unomásuno*, 18 de Diciembre de 2000, p 31.
- . Juan. “Gabriel Orozco, retrospectiva”, *unomásuno*, 18 de Diciembre de 2000, p 31.
- . “Gabriel Orozco”, *unomásuno*, 18 de Octubre de 1993, p 31.
- . “Las instalaciones”, *unomásuno*, 24 de junio de 1991, p 24.
- . “Lesa Natura en el MAM”, *unomásuno*, 14 de Junio de 1993, p 22.
- . “Tamayo, las vanguardias y acné / I”, *unomásuno*, 12 de Enero de 1996, p 23.
- . “Tamayo, las vanguardias y acné / II”, *unomásuno*, 29 de Enero de 1996, p 20.
- . “Tamayo, las vanguardias y acné / III”, *unomásuno*, 5 de Febrero de 1996, p 23.

- COTTER, Holland. "A mexican anti-fiesta full of uneasy realities", *NYT Art Review*, 5 de Julio de 2002, s/p.
- CRUZVILLEGAS, Abraham. "Cosmos", *Reforma*, 10 de Enero de 2001, p 4 C.
- "Do\$ colecciones", *Reforma*, 23 de Junio de 1999, p 4 C.
- CURARE. Dogmas, CURARE(1) :s/p, s/f.
- DAILEY, Meghan. Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values- Reviews, ArtForum, s/p, Noviembre de 2002.
- DE PALMA, Anthony. "Rebels in Mexico's South Vanish Before a Show of Force", *New York Times*, 21 Diciembre de 1994.
- DEBORISE, Olivier. "Cubo blanco en el desierto rojo", *Reforma*, 2 de Marzo del 2001, Sección Cultura, p 1 C.
- Fin de temporada: saldos, CURARE (22):71-80, Julio- Diciembre de 2003.
- *Soñando en la pirámide*, CURARE(17): 86-101, Enero – Junio 2001.
- Un nuevo contrato, CURARE(7-8):12-13, Septiembre- Enero 1995- 1996.
- Perfil del curador de arte contemporáneo en un país del sur que se encunetra al norte (y viceversa), CURARE (12): 8 – 14, Enero – Junio de 1998.
- Una primavera en Nueva York, CURARE(11): 68 – 69, Verano de 1997.
- "Gabriel Orozco en el Moma", *La Jornada*, 21 de Septiembre de 1993, p 26.
- "Gabriel Orozco en el Moma", *La Jornada*, 21 de Septiembre de 1994, s/p.
- "Orozco es inocente", *Reforma*, 2 de Octubre del 2000, p 4C.
- DRIBEN, Leila, "Gabriel Orozco", Letras Libres, p 104 Diciembre 2000.
- "¿Tamayo vs MAM? ¿De dónde son los artistas?", *La Cónica de Hoy*, 10 de enero de 1997, p 11 B.
- EDITORIAL. ¿Temístocles 44?, Revista Alegría (3):2, Marzo de 1993.
- EHRENBERG, Felipe. "Las artes: metáfora de la descomposición", *El Financiero*, Sección Agenda del Espectador, 5 de Octubre de 1997, p 59.
- EMERICH, Luis Carlos. "El regreso del pródigo: Gabriel Orozco", *Novedades*, 13 de octubre del 2000, p 16 C.
- "Joseph Beuys y nada de opera", *Novedades*, Viernes 3 de abril de 1992, p 2C.
- "Acné o el nuevo contrato social ilustrado", *Novedades*, Sección Imágenes, 9 de Febrero de 1996, p 11.

- . “Transnacionales, transgrafías, e instalaciones”, *Novedades*, Sección Imágenes, 24 de Noviembre de 1993, p 9.
- . “Así está la cosa”, *Novedades*, 15 de Agosto de 1997, p 14 C.
- . “Diego Toledo, 1/2 ambiente”, *Novedades*, Sección Imágenes, 31 de Julio de 1992, p 21.
- . “Elliot y Hal, bien posmodern”, *Novedades*, Sección Imágenes, 9 de Abril de 1993, p 21.
- . “Escultura Mexicana III: nuevas tendencias”, *Novedades*, 6 de Abril de 2001, p 14 C.
- ESPINOSA, Antonio, “Lesá Natura: arte o ecología 1”, *El Nacional*, Sección Dominical, 17 de Julio de 1993, p 27.
- . “Lesá Natura: arte o ecología 2”, *El Nacional*, Sección Dominical, 25 de Julio de 1993, p 23.
- . “De críticos , artistas y demás locos”, *Expectativas de Actualidad* 4 (50):62,1 de Diciembre de 1995.
- . “Joseph Beuys: ¿artista o profeta?”, *El Nacional*, 29 de marzo de 1992, p 34.
- FERNANDEZ, Vanesa, “¿Curadores o dictadores?”, *El Universal*, 20 de Enero de 2000, p 34.
- . “Orozco en el Tamayo”, *Milenio*, México D.F, 10 de Octubre del 2000, Sección Cultura, p 45.
- FOSTER, Hal, Funeral para el cadáver equivocado, *milpalabras* (5), otoño 2003.
- FUENTES, F.C, Los Espacios Alternativos, *Revista Alegría* (2):6, 1993.
- GALINDO, Carlos-Blas. “Casi en secreto”, *El Financiero*, 9 de Abril de 1993, p 25.
- . “Confusión conceptual”, *El Excelsior*, Sección El Búho, 25 de Febrero de 1996, p 5.
- . “Presencia internacional / I”, *El Financiero*, 7 de Febrero de 1995, p 59.
- . “Presencia internacional / II”, *El Financiero*, 21 de Febrero de 1995, p 59.
- . “Cutting edge”, *El Financiero*, 3 de Diciembre de 1996, p 67.
- . “Arte mexicano en el extranjero”, *El Financiero*, 31 de julio de 1992, p 59.
- . “Historia y Verdad”, *El Financiero*, 14 de Enero de 1997, p 56.
- . “Templo para le arte alternativo”, *El Financiero*, 25 de Agosto de 1998, p 58.
- . “¿Quién teme al periodismo cultural?”, *El Financiero*, 29 de Mayo de 1992, p 67.

- “Congo Bravo”, *El Financiero*, 3 de Noviembre de 1998, p 69.
- “Crítica y pseudoarte / I”, *El Financiero*, 17 de Enero de 1992, p 51.
- “Crítica y pseudoarte / II”, *El Financiero*, 24 de Enero de 1992, p 57.
- “Instalaciones”, *El Financiero*, 11 de Julio de 1995, p 62.
- “Nestor Quiñones”, *unomásuno*, Sección Sábado, 14 de Junio de 1997, p 15.
- “Nuestras Artes / I”, *El Financiero*, 8 de Octubre de 1993, p 54.
- “Nuestras Artes I y II”, *El Financiero*, 8 de Octubre de 1993, p 54.
- “Oportunismo”, *El Financiero*, 8 de Agosto de 1995, p 56.
- “Parámetros Visuales / I”, *El Financiero*, 7 de Diciembre de 1992, p 101.
- “Parámetros Visuales / II”, *El Financiero*, 8 de Diciembre de 1992, p 61.
- “Semefo”, *El Financiero*, 27 de Mayo de 1994, p 58.
- “Crítica y pseudoarte / II”, *El Financiero*, 31 de Enero de 1992, p 59.
- GALLO, Rubén. Daniel Guzmán, *Poliéster* 7 (24):26, 1998-99.
- Yishai Jusidman, *Poliéster* 5 (17):26, 1996-97.
- GALPERÍN, Hernan. Las industrias culturales en los acuerdos de integración regional. El caso del NAFTA, la UE y el MERCOSUR, *Revista Comunicación* (102):9, 2do Trimestre, año 1998.
- GANADO, Edgardo. “El poder del curador”, *Milenio*, 6 de Noviembre de 2003, p 45.
- “¿Neos? En la galería OMR”, *El Economista*, Sección La Plaza Cultural, 11 de Febrero de 1994, s/p.
- Sacar los bodegones de la bodega, *Poliéster* 2 (7):8, 1993.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. “Museos, aeropuertos y ventas de garaje: la cultura ante el Tratado de Libre Comercio”, *La Jornada*, Sección La Jornada Semanal, 14 de Junio de 1992, p 32.
- El éxodo y sus alrededores, *Exit* (32): 22-30, 2008.
- GARIBAY, Jesús. “Lo que no es la crítica de arte”, *unomásuno*, 7 de Marzo de 1994, p 10.
- GIUNTA, Andrea. Arte y globalización: agendas, representaciones, disidencias, *Centro de Arte* (4), Noviembre, 2002.
- GOLDEN, Tim. *Mexico Leader Sends Force To Arrest Rebels in South* en New York Times, 10 de Febrero de 1995, s/p.

- GONZÁLEZ, Flavia. La panadería, CURARE(5): 3, Enero - Marzo de 1995.
- . Gabriel Orozco: De Techo A Techo, Luna Cornea, 1995, s/p.
- GONZÁLEZ-CASANOVA, José Miguel y HERRERA-PRATS Carla. Cuarta Sesión, CURARE (32-33): 135-175, 1 y 2 Semestre de 2010.
- GONZÁLEZ, Laura y LOZANO, Martín. “El placer por el cadáver: ¿una estética subversiva?”, *Reforma*, Sección El Ángel, 17 de Julio de 1994, p 4.
- GONZÁLEZ, Victor Luis. “De becas, box, privilegios, y distribución de la riqueza”, *El Universal*, 13 De diciembre, 1993, p 12.
- GUEVARA, Carlos. “El arte de la crítica y la crítica como liberación”, *El Día*, Sección El Gallo Ilustrado, 5 de Diciembre de 1992, p 14.
- GUIOMAR, Rovira. *El Zapatismo y la Red Transnacional*, Ponencia presentada en el Foro sobre Pueblos Indios de América Latina, Caixaforum, Barcelona, 26 de abril de 2005.
- HERNANDEZ, Sofía. Modelos y espacios de intercambio, CURARE (22):81-91, México D.F, Julio- Diciembre de 2003.
- HIJAR, Alberto. “Límites de la teoría”, *El Día*, 2 de Enero de 1992, s/p.
- HOLLANDER, Kurt. Gabriel Orozco, Poliéster 5(17):10, 1996-97.
- . L'objet et l'installation, art du multiculturalime, Art Press (243):23-27, 1999.
- . Miguel Calderón, Poliéster 7 (24): 8, 1998-99.
- . Francis Alÿs, Poliéster 6 (18): 16, 1997.
- HUERTA, David. “Sobre Zona”, *El Universal*, 1 de Diciembre de 1992, p 1.
- JUSIDMAN, Yishai. “Agendas, alcantarillas y arte”, *Reforma*, 28 de Octubre de 1998, p 2 C.
- . “Una memoria de María”, *Reforma*, 5 de Mayo de 1999, p 3 C.
- . “Casos de Cosas”, *Reforma*, 10 de Agosto de 1997, p 3 C.
- . “Corte y Concepción”, *Reforma*, 28 de Enero de 1998, p 3 C.
- . “Lecciones de escultura”, *Reforma*, 23 de Abril de 1997, p 3 C.
- . “Más allá del bien y del mal...”, *Reforma*, 25 de Septiembre de 1996, p 13.
- . Acné, Poliéster 5 (15): 56, 1996.
- KORTAJARENA, Jesús. “Instalados en la instalación”, *Reforma*, El Ángel, 6 de Noviembre de 1994, p 11.
- LAL, Vinay. *Rebellion in Chiapas: The Colonial History of a New World Disorder*,

Mainstream 32 (25): 27-30, 7 de Mayo de 1994.

- LEVITT, Theodore. "Globalization of markets", Harvard Business Review, Mayo-Junio 1983.
- LÓPEZ CUENCA, Alberto. "El desarraigo como virtud", Revista de Occidente (285):7-22, Febrero 2005.
- LOPEZ, María Luisa. "Entrevista con G.Orozco: El arte como disciplina liquida", Milenio, 18 de Septiembre de 2000, s/p.
- LÓPEZ, Miguel. ¿Interviniendo la memoria? A propósito de La era de la discrepancia (1968-1997), Revista Ramona (81): 32, Junio de 2008.
- MANRIQUE, Jorge, "Natura en el MAM", La Jornada, 30 de Junio de 1993, p 26.
- ."Creación / crítica", La Jornada, México D.F, 17 de Junio de 1991, p 37.
- MARTÍNEZ, Miriam. "El artista incomodo 1", Crónica, Suplemento Dominical, 22 de Octubre del 2000, p 9.
- ."El artista incomodo 2", Crónica, Suplemento Dominical, 29 de octubre del 2000, p 9.
- MATEOS-VEGA, Mónica. "El altruismo en México, forma de evadir impuestos "con elegancia"", La Jornada, 12 de Marzo de 2007, s/p.
- MAYER, Mónica. "¿Arte alternativo, experimental o vivo? I", El Universal, 6 de Junio de 1993, p 2 C.
- ."¿Arte alternativo, experimental o vivo? II", El Universal, 7 de Junio de 1993, p 2 C.
- ."Agruras en X'Teresa I", El Universal, 24 de Agosto de 1994, p 2 C.
- ."Artistas con columna", El Universal, 18 de Octubre de 1997, p 2 C.
- ."Con dinero y sin dinero II", El Universal, 8 de Octubre de 1996, p 4 C.
- ."Con dinero y sin dinero III", El Universal, 9 de Octubre de 1996, p 4 C.
- ."Con dinero y sin dinero IV", El Universal, 10 de Octubre de 1996, p 4 C.
- ."Con dinero y sin dinero V", El Universal, 11 de Octubre de 1996, p 4 C.
- ."Con dinero y sin dinero", El Universal, 7 de Octubre de 1996, Sección Cultura, p 4.
- ."Curadores: plaga de fin de milenio en las artes visuales", El Universal, 30 de Enero de 1999, p 2 C.
- ."De jurados, performance y concursos 1", El Universal, 2 de Noviembre de 1992, p 2.
- ."DF: los últimos años del monopolio cultural I", El Universal, 29 de Junio de 1994, p

4 C.

-----.“DF: los últimos años del monopolio cultural II”, *El Universal*, 30 de Junio de 1994, p 4 C.

-----.“DF: los últimos años del monopolio cultural III”, *El Universal*, 1 de Julio de 1994, Sección Cultural, p 4 C.

-----.“Doméstica”, *El Universal*, 22 de Agosto de 1998, p 2 C.

-----.“El infortunio crítico del arte conceptual en México I”, *El Universal*, 17 de Julio de 1993, Sección Cultura, p 2 C.

-----.“El infortunio crítico del arte conceptual en México II”, *El Universal*, 18 de Julio de 1993, p 2 C.

-----.“El infortunio crítico del arte conceptual en México II”, *El Universal*, 26 de Julio de 1993, p 2 C.

-----.“El mejor sitio para le arte contemporáneo”, *El Universal*, 30 de Agosto de 1998, p 2 C.

-----.“Guadalajara: la feria, el foro y las exposiciones 1”, *El Universal*, 27 de Junio de 1992, p 2 C.

-----.“Guadalajara: la feria, el foro y las exposiciones 2”, *El Universal*, 28 de Junio de 1992, p 2 C.

-----.“La expropiación del X'Teresa”, *El Universal*, 24 de Mayo de 1995, p 2.

-----.“La fiesta del Balmori, santo patrono de las artes plásticas”, *El Universal*, 29 de Marzo de 1990, p 2 C.

-----.“La realidad del mercado del arte para los artistas”, *El Universal*, 25 de abril de 1990, s/p.

-----.“Nuevos espacios alternativos”, *El Universal*, 25 de Agosto de 1988, Sección Cultura, s/p.

-----.“Lumpen Wetlook: la nueva generación de las artes visuales”, *El Universal*, 22 de septiembre de 1990, p 2 C.

-----.“Nuevos espacios alternativos, dos”, *El Universal*, 12 de Mayo de 1995, Sección Cultura, p 2 C.

-----.“Powwow de curadores”, *El Universal*, 2 de Febrero de 2002, p 3 F.

-----.“Springer y Cruzvillegas o lo realmente joven en le arte”, *El Universal*, 7 de Agosto

de 1991, p 2 C.

-----.“Zona: una nueva galería de autor”, *El Universal*, 22 de Mayo de 1993, p 2.

-----.Algunos de mis mejores amigos son curadores, CURARE (22): 124-129, Julio - Diciembre de 2003.

-----. *De jurados, performance y concursos 2*, El Universal, México D.F, 3 de Noviembre de 1992, Sección Cultura, p 2.

-----.“Chale hijo, que dicen que Así está la cosa”, *El Universal*, 10 de Septiembre de 1997, p 2.

-----.“Insólito I”, *El Universal*, 22 de Marzo de 1997, p 2 C.

-----.“Insólito II”, *El Universal*, 23 de Marzo de 1997, p 2 C.

-----.“Los congresos llegaron ya”, *El Universal*, 7 de Marzo de 1997, p 2 C.

-----. “Arte y nota roja: el secuestro de Yoshua Okón”, *El Universal*, 10 de Arbil de 1999, p 2C.

-----.“En defensa de los críticos de arte”, *El Universal*, 27 de Abril de 1994, Sección Cultural, p 2 C.

-----.“Gabriel Orozco en el “Tamayo””, *El Universal*, 7 de Octubre del 2000, p 3F.

-----.“La triste historia de la historia del arte”, *El Universal*, 29 de Julio de 1992, p 2 C.

-----. “López, López & Patchett”, *El Universal*, 22 de Mayo de 1999, p 2 C.

-----.“No debería pero...I”, *El Universal*, 8 de Junio de 1994, p 2.

-----.“Se solicita crítico(a) con especialidad en Arte High Tech 1”, *El Universal*, 12 de Agosto de 1993, p 2 C.

-----.“Se solicita crítico(a) con especialidad en Arte High Tech 2”, *El Universal*, 13 de Agosto de 1993, p 2 C.

-----. “Una columna es una columna”, *El Universal*, 4 de Agosto de 1992, p 2 C.

-----. *La muerte de un instalador*, *El Universal*, México D.F, 21 de Febrero de 1997, p 2C.

- MEDINA, Cuauhtémoc, Delay and Arrivals. CURARE (27): 108-117, Julio - Diciembre de 2006, número

-----. El insidioso gusto por lo global, arte para un siglo post-México, CURARE(17): 74-75, Enero – Junio 2001.

-----. *En lo que la cosa vino a parar*, Curare, México D.F, Enero – Junio de 1998, número 12, p 15 – 22.

- . Negociación y apertura, CURARE(17): 77-84. Enero – Junio 2001.
- , y GONZÁLEZ Renato. ¿El museo mexicano? Pésima idea. CURARE(4-5):3, Marzo de 1993.
- . “Debates sobre el rol curatorial”, *Reforma*, 30 de Enero de 2002, p 4 C.
- . “Júmex: La apuesta por el poder simbólico”, *Reforma*, 7 de Marzo del 2001, Sección Cultura, p 4 C.
- . “Keynes en Polanco, Santiago Sierra, Galería Kurimanzutto permanencia voluntaria”, *Reforma*, 17 de Mayo del 2000, s/p.
- . “Diego Toledo: cuelgan de un hilo “las aguas del cálculo egoísta””, *La Jornada*, Sección Jornada Semanal, 13 de Febrero de 1994, p 7.
- . “El caso Orozco”, *Reforma*, 25 de Octubre del 2000, 2 C.
- . “El derecho a la contemporaneidad”, *La Jornada*, 24 de Julio del 2000, p 4 A.
- . “Enrique Jezik: el escultor en Braille”, *La Jornada*, 17 de Abril de 1993, p 22.
- MEMORIA Mexicana, México D.F, México (3), 1994.
- MESQUITA, Ivo y HOLLANDER, Kurt. Editorial, Poliéster 5 (16):12, 1996.
- MINERA, María. María Minera en entrevista con Gabriel Orozco, Letras libres, Diciembre de 2006.
- MOLINA, Magdalena. Un nuevo mecenazgo: los estímulos a la creación, Memoria de Papel(1):111, 1991.
- MOLINA, Silvia. “El que parte y comparte... las becas del SNCA”, *Reforma*, 15 de diciembre de 1993, p 6D.
- MORA, Laura de la. “Gabriel Orozco: su obra y pensamiento”, *El Excelsior*, Sección El Búho, 26 de Julio de 1998, p 5.
- MORENO, Alba José de. “Curador”, *unomásuno*, 27 de Junio de 1995, p 19.
- MOSZKA, Richard. Using an art show as a pretext to rant about identity and national politics, CURARE(14):7- 14, Enero – Junio de 1999.
- MOYSSÉN, Xavier *Et. Al.* Monterrey en la cultura, Memoria de papel(9), Marzo de 1994.
- NARRO, Artemio y SANTOSCOY, Paola. Algo huele mal en Dinamarca, CURARE (22): 64-70, Julio- Diciembre de 2003.
- NAVARRETE, Sylvia. “Gabriel Orozco ante la crítica”, *Reforma*, Suplemento El Ángel, 12 de noviembre del 2000, p 5.

- . Melanie Smith, Poliéster 3 (10): 54, 1994.
- NOREÑA, Aurora. “Bienal Tridimensional 1997”, *El Día*, Sección El Gallo Ilustrado, 18 de Mayo de 1997, p 4.
- .“Dos colecciones”, *El Excelsior*, Sección Arena, 20 de Junio de 1999, p 20.
- NOVAL, Helena. “Gabriel Orozco: objetos vacíos”, *Reforma*, 29 de Octubre del 2000, p 16.
- ORTEGA, Luis Felipe. *Buscar, dar con la arqueología*, Revista Alegría(3):10, Marzo de 1993.
- ORTIZ, Victor. “Arte mexicano hecho en el extranjero”, *Milenio*, 20 de Enero de 2004, p 44.
- PARACHUTE (México), Quebec, Canadá, (104), Octubre-Diciembre, 2001.
- PERALTA, Braulio. “La polémica servida”, *La Jornada*, 28 de Octubre de 1995, p 25.
- POLIÉSTER. Entrevista a Ramis Barquet, Poliéster 3(10): 49, 1994.
- ORRAZ, Paloma. Cinco continentes y una ciudad, Poliéster 7 (24): 44, 1998-99.
- RAGASOL, Tania. Evidencias subinformáticas. Iniciativas estafalarias en la creatividad plástica de los años 90, CURARE (13) p 77 – 86, Julio - Diciembre de 1998.
- . Arte adolescente, Poliéster 6 (21): 6, 1997-1998.
- RECIO, Cirilo. “Pautas comunes en el arte joven mexicano”, *Mira*, Sección Expresiones, 12 de Febrero de 1998, p 50.
- REVEL, Jean-François. “El arte y la crítica”, *Novedades*, 8 de Agosto de 1997, p 13 A.
- RETES PALMA, Francisco. Treinta siglos + X = México eterno, CURARE(14):15- 17, Enero – Junio de 1999.
- . Dispositivos míticos en las visiones del arte mexicano del siglo XX, CURARE(9):65- 80, Otoño de 1996.
- .Estrategias curatoriales, CURARE (22):115-123, Julio- Diciembre de 2003.
- . *Imaginario Mexicanos*, CURARE (12) p 5 – 7, Enero – Junio de 1998.
- .La institucionalización del riesgo: Europalia, CURARE(3):6, 25 de Febrero de 1994.
- .Nación y monumento: usos y abusos Arco 2005, CURARE (25):16 – 39, Enero – Junio 2005.
- . “Arte y mugre”, *La Jornada*, 15 de Mayo de 1993, p 28.
- REYNOSO Jorge. “El curador, un personaje desconocido”, *La Crónica*, 17 de Septiembre

de 1996, p 9 B.

- RODRIGUES, Julie. Escultura social: una nueva generación de arte en la ciudad de México, CURARE (28): 19-24, Enero – Junio de 2007.
- RODRIGUEZ, Arturo. “Llegaron los 90 o la herencia de Ruben Bautista”, *La Jornada*, 14 de Junio de 1991, p 10.
- ROMÁN, Javier. Si colón supiera..., Poliéster(4):70, 1993.
- ROURA, Victor. “No molestar: teóricos teorizando”, *El Financiero*, 21 de Junio 2004, p 61.
- “¿Arte?”, *El Financiero*, 5 de Junio de 1997, p 53.
- “José Antonio Rodríguez y Teresa del Conde”, *La Jornada*, 9 de Junio de 1992, p 41.
- “La magia de los críticos”, *El Financiero*, 2 de Abril de 1996, p 36.
- “Los exégetas del arte”, *El Financiero*, 1 de Abril de 1996, p 55.
- “Los malabares de la crítica”, *El Financiero*, 14 de Agosto de 1996, p 53.
- “Performances e instalaciones”, *El Financiero*, 1 de Noviembre de 1996, Sección Cultural, p 51.
- ROVIROSA, Haydeé. Temístocles 44, CURARE(25):125– 144, Enero – Junio 2005.
- RUIZ, Blanca. “Gabriel Orozco expone en Nueva York y Chicago”, *Reforma*, 20 Septiembre de 1994, s/p.
- SALDAÑA, Victorina. “El arte alternativo aún está verde, la gente no lo entiende”, *El Día*, Sección Suplemento Cultural, 18 de Mayo de 1997, p 2.
- SAMPER, Guillermo. “Gabriel Orozco: la ironía de compleja simplicidad”, *unomásuno*, Suplemento Sábado, 21 de octubre del 2000, p 13.
- Sánchez, Osvaldo. “¡Guadalajara, Guadalajara! III Foro Internacional de Teoría sobre Arte contemporáneo”, *Reforma*, 8 de Julio de 1994, p 100.
- “El mercado de las carencias”, *Reforma*, 27 de Marzo de 1996, p 13 C.
- El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización, CURARE(17):137-146, Enero – Junio 2001.
- “Espacios de la vanguardia: ¿Un espacio imposible?”, *Reforma*, 27 de Mayo de 1994, p 19.
- “Arte & Iniciativa”, *Reforma*, 6 de Noviembre de 1996, Sección Cultura, p 3 C.
- “Gestos huérfanos”, *Reforma*, 13 de Noviembre de 1996, p 3 C.

- .“Recipientes y protuberancias, Melanie Smith en la OMR”, *Reforma*, 25 de Agosto de 1994, p 13 C.
- SANTAMARINA, Guillermo. “Gabriel Orozco: Inventar el Enigma”, *La Jornada*, 5 Julio de 1990.
- SCHMELZ, Itala. Arte Conceptual en México: los años 90, CURARE (28): 8-17, Enero – Junio de 2007.
- SCOTT, Lorna. “Marcas por fin registradas”, *La Jornada*, 30 de Junio de 1991, s/p.
- SHAW, Edward. The end of the solitude. Young artists on the rise, Art News: 138-153, Octubre de 1990.
- SOLER, Jaime. Abraham Cruzvillegas, Poliéster 2 (7): 68, 1993.
- . Abraham Cruzvillegas. Arte de la prótesis, Poliéster 3 (9): 42, 1994.
- SPRINGER, José. ¿Arte Conceptual?, *unomásuno*, Sección Sábado, 10 de Julio de 1993, p 13.
- .“3 notas 3”, *Reforma*, 28 de Noviembre de 1994, p 12 D.
- . “El espacio underground”, *unomásuno*, Sección Sábado, 12 de diciembre de 1992, p 13.
- . “Problemas domésticos”, *unomásuno*, Sección Sábado, 5 de Mayo de 1993, p 13.
- .“Gabriel Orozco”, *unomásuno*, 1991, s/p
- . Garbage and Art in Mexico, Poliéster (3), 1992.
- . “Artistas-Críticos”, *La Jornada*, Sección Sábado, 26 de Septiembre de 1992, p 13.
- . “Consejos para los que escriben”, *unomásuno*, Sección Sábado, 21 de Diciembre de 1991, p 13.
- .“La tradición de lo nuevo”, *unomásuno*, Sección Sábado, 12 de Febrero de 1994, p 13.
- . “Neocrítica”, *unomásuno*, Sección Sábado, 14 de agosto de 1993, p 13.
- . Mexico, the next generation, Latin American Art:79-84, Otoño de 1990.
- SUAZO, Félix. Para una redefinición de lo político en las prácticas de la creación contemporáneas, CURARE(16): 6 – 11, Julio – Diciembre 2000.
- SUCKAER, Ingrid. Becarios 1993-1994, obra madura, intensiones fallidas, CURARE (6):8, Abril- Junio de 1995.
- TEJADA, Roberto. Arco `97, CURARE(11):79 – 82, Verano de 1997.

- TIBOL, Raquel. Gabriel Orozco se Internacionaliza, Proceso, 20 de Septiembre de 1994 s/p.
- TORRES, Armando. “Coordinar museos, la solución”, *El Día*, 23 de Marzo de 1992, p 18.
- VAL, José del, *Et. Al.* Guadalajara en la cultura, Memoria de papel(8), Diciembre de 1993.
- VALENZUELA, Angélica. *Una encuesta dice que la crítica de arte es mala y no sirve para nada*, El Universal, México D.F, 26 de Noviembre de 1995, Sección Cultural, p 4.
- VARGAS-LUGO, Pablo, ¡Extra! ¡Extra! Crisis de aburrimiento en nuestro pequeño submundo, CURARE(9):7- 9, Otoño de 1996.
- Respuesta a Carlos Aranda, CURARE(10): 64 – 65, Primavera de 1997.
- Diálogo público entre Samuel y Sabrina, Revista Alegría(3):20, Marzo de 1993.
- La resurrección del San Martín, CURARE(11): 41- 45, Verano de 1997.
- Eduardo Abaroa, Poliéster 6 (18): 10, 1997.
- VELASCO, Xavier, “Bizcochillos underground”, *La Crónica de Hoy*, Sección Espectaculares, 13 de Noviembre de 1998, p 16 B.
- VÉLEZ, Gonzalo, “El Rull y el Blamori”, *unomásuno*, 4 de Mayo de 1991, p 26.
- “Humberto del Olmo”, *unomásuno*, 23 de Noviembre de 1996, p 13.
- “SEMEFO: engendro alternativo”, *unomásuno*, Sección Sábado, 30 de Noviembre de 1996, p 13.
- “Edna Pallares”, *unomásuno*, Sección Sábado, 7 de Diciembre de 1996, p 13.
- “En tránsito: intercambio México-Argentina”, *unomásuno*, Sección Sábado, 14 de Febrero de 1997, p 13.
- “Abraham Cruzvillegas”, *unomásuno*, Sección Sábado, 17 de Febrero de 1996, p 13.
- “Acné o el nuevo contrato social ilustrado, en el MAM”, *unomásuno*, 12 de Enero de 1996, p 20.
- “Arte alternativo por intercambio”, *unomásuno*, 6 de Mayo de 1994, p 33.
- “Artes Visuales 1996: Recuento general / II”, *unomásuno*, 4 de Enero de 1997, p 13.
- “Claudia Gallegos”, *unomásuno*, Sección Sábado, 23 de Marzo de 1996, p 13.
- “En la punta de mi lengua de Melanie Smith”, *unomásuno*, 5 de Agosto de 1994, p 30.
- “Gonzalo Artigas”, *unomásuno*, Sección Sábado, 7 de Septiembre de 1996,, p 13.
- “Reciclaje, de Raffael Rheinsberg”, *unomásuno*, 18 de Enero de 1992, p 22.

- . “Sofía Taboas”, *unomásuno*, Sección Sábado, 24 de Febrero de 1996, p 13.
- VILLARREAL, Rogelio. Cónicas plásticas, CURARE (6):12, 21 de Febrero de 1993.
- . Crónicas plásticas, CURARE(11): 76 – 78, Verano de 1997.
- VILLELA, Pilar. El regreso del Loft, una cuestión de estilo, CURARE (27): 58-64, Julio - Diciembre de 2006.
- WEINER, Annette, Inalienable Wealth. American Ethnologist 12, 1985.
- WOLFFER, Lorena. Nuevos artistas, *El Universal*, Sección Día Siete, 2 de Enero de 2005, p 20.
- ZAID, Gabriel. “La importancia de la creación”, *El Norte*, 12 de Diciembre de 1993, s/p.
- ZAMUDIO, Victor. Mexico City: Art, Agresión & Violence, New York Arts 7 (2): 52-5, Febrero de 2002.

Referencias Electrónicas

- ABAROA, Eduardo. Multiplicaciones estratégicas [en línea]
www.gacetaperjudicial.blogspot.com [consulta: 15 de octubre de 2009].
- ALMELA, Ramón. ¿Arco '05 Malinchista? Arte y renovación. [en línea]
<http://www.criticarte.com/Page/file/art2005/ARCOMalinchista.html> [consulta: 10 de febrero de 2010].
- ALMELA, Ramón. Arco '05 y México [en línea]
<http://www.criticarte.com/Page/file/art2005/ARCO.html> [consulta: 23 de febrero del 2010].
- ÁLVAREZ SOBERANIS, Javier. El ingreso de México al GATT: la problemática de nuestra adhesión, [en línea]
<http://biblio.juridicas.unam.mx/revista/pdf/DerechoComparado/36/art/art1.pdf>, [consulta: 20 de enero de 2012].
- BARRIENDOS, Joaquín y SPRICIGO, Vinicius. Horror vacui: crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte, [en línea]
http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/barriendos_mesquita_EV6.pdf [consulta: 25 de noviembre de 2011].
- BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la era de la reproducción técnica [en línea]
<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Benjamin1.pdf> [consulta: 16 de abril de 2010].
- Exposición Edén [en línea] <http://www.bogota.gov.co/vis/recomendado23.htm> [consulta: 24 de enero de 2012].
- JUSIDMAN, Yishai. Una memoria de María [en línea] <http://www.arte-mexico.com/critica/yj22.htm> [consulta: 24 de mayo de 2010].
- LÓPEZ CUENCA, Alberto. Resistirse y morir: el arte mexicano contemporáneo como espectáculo [en línea] <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/print.php?page=04.ArtesVisuales.LopezCuenca.htm> [consulta: 5 de marzo de 2010].
- MARZO, Jorge Luis. Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano. Conferencia en el Congreso internacional

de crítica de arte latinoamericano, Universidad Carlos III, Madrid, 18-19 de octubre de 2011, [en línea] http://www.soymenos.net/arte_contemporaneo_mexico.pdf [consulta: 20 de enero de 2012].

- MAYER, Mónica. Las galerías de autor en México: ¿trampolines o síntoma de desesperación? [en línea] <http://www.la-pala.com/articulos/item/139-las-galer%C3%ADas-de-autor-en-m%C3%A9xico%C2%BFtrampolines-o-s%C3%ADntoma-de-desesperaci%C3%B3n?.html> [consulta: el 15 de agosto de 2010].

- MOMA [en línea] <http://momaps1.org/exhibitions/view/42> [consulta: 20 de julio de 2010].

- Museos de México [en línea] <http://www.museosdemexico.org/museos/index.php?idMuseo=60&idMenu=4&Tipo=0> [consulta: 18 de Julio de 2011].

- OEI. Legislación cultural, [en línea] <http://www.oei.es/cultura2/mexico/c4.htm#Articulos,leyesydecretos> [consulta: el 20 de octubre de 2011].

- REYES-HEROLES, Regina. 90% de arte contemporáneo sale de México [en línea] <http://www.cnnexpansion.com/expansion/2009/02/11/La-nueva-ola-mexicana>, [consulta: 2 de febrero de 2012].

- SANDOVAL PEÑA, Natalia. Las industrias culturales en América latina en el marco de las negociaciones de la OMC y del ALCA: opciones para la elaboración de una política cultural latinoamericana que favorezca el crecimiento y el desarrollo del sector cultural [en línea] <http://www.oei.es/pensariberoamerica/colaboraciones04.htm#1a> [consulta: 20 de enero de 2012].

- SEPULVEDA, Luz María. Orozcomanía. [en línea] http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/015_sepulveda_orozco.html [consulta: 7 de Junio de 2010].

Videografía y fonografía citada

- *El mercado del arte latinoamericano hoy* que se realizó el 27 de septiembre de 1995 en el museo MARCO de Monterrey. Este video hace parte del archivo particular de Carla Stellweg. Consultado el 15 de julio de 2010 en la ciudad de Nueva York.
- Video “CURARE, ZONA, Temístocles 44”, que se encuentra en la videoteca del Museo de Arte Carrillo Gil bajo la referencia V.35
- Edgardo Ganado Kim en grabación del programa *Venga a tomar café con* del Museo de Arte Moderno 24 de Agosto de 1999.
- Guillermo Santamarina en grabación del programa *Venga a tomar café con* del Museo de Arte Moderno 30 de Mayo de 2000.
- *Curadores ¿para qué?* se puede consultar bajo el nombre de “Guillermo Santamarina” del Centro de Documentación del X'Teresa.

Archivos Consultados

- Archivo privado de Carla Stellweg
- Galería GAM
- Galería OMR
- La era de la Discrepancia
- Museo de Arte Carrillo Gil
- Museo de Arte Moderno
- Museo X'Teresa
- Museum of Modern Art de Nueva York.

Entrevistas Realizadas

Ana Elena Mallet, Taiyana Pimentel, Felipe Ehrenberg, Pamela Echeverría, Karen Cordero, Álvaro Villalobos, Maris Bustamante, Osvaldo Sánchez, Carlos Jaurena, Carmen Cebreros, Melanie Smith, Laura González, Sofía Taboas, Eloy Tarcisio, Enrique Jezik, Teresa del Conde, Pilar García, Yishai Jusidman, Rita Eder, Abraham Cruzvillegas, Minerva Cuevas, Rubén Gutiérrez, Patricia Martín, Yoshua Okon, Eduardo Abaroa, Patrick Charpenel, Boris Viskin, Carlos Aranda, Francisco Reyes Palma, Rita Alazraki, Edward Sullivan, Carla Stellweg, Laura Anderson, Paulina Pobocha, Ana Inych-Lopez, Rubén Gallo, Elizabeth Ferrer, Johanna Hecht, Eduardo Ramírez, Enrique Ruiz, Luis Felipe Ortega, José Miguel González-Casanova, Sol Henaro, Pilar Villela, Eduardo Maldonado, Adriana Raggi, Nestor Quiñones, Hector Quiñones, Marcela Torres Ibarra, Magali Arriola, Carlos Blas Galindo, Haydeé Roviroso, Mariana Botey, Jimena Acosta, Silvia Pandolfi, Luis Argudín, Alvaro Vazquez Mantecón, Alma Rosa Jimenez, Mónica Mayer, Rocío Cárdenas.

Nota Aclaratoria

Este glosario es una lista de nombres, instituciones y eventos que han sido nombrados en esta tesis y por ningún motivo debe ser considerada como una lista de referencia para entender los sucesos históricos de los últimos 20 años en el campo artístico mexicano. Únicamente debe entenderse como una guía para ubicar a los actores mencionados en este trabajo. Esta lista está basada en referencias mucho más completas y en ese sentido no es original. Para ver dichas listas remitirse especialmente al proyecto en línea del PAC Mex Art Data Base (<http://www.mexartdb.com/#/>), y a los libros Escnadalarío: los artistas y la dsitribución del arte y La era de la discrepancia referidos en la bibliografía de este trabajo.

Glosario

- **Abaroa, Eduardo:** Artista y escritor mexicano. Trabaja en los campos de la escultura, la instalación y el arte de sitio específico. Su trabajo ha sido exhibido en exposiciones colectivas e individuales en México, Canadá, Estados Unidos, Inglaterra, Holanda, Corea del Sur, Alemania, España entre otros. Ha contribuido con textos para catálogos de artistas como Melanie Smith, Francis Alÿs, Dr. Lakra y Tercerunquinto entre otros, así como para diferentes publicaciones y revistas como Curare, Código 06140, Moho, La Tempestad, El Journal For Aesthetic Protest (EUA), la revista Ramona (Argentina). Ha sido crítico de arte para el periódico Reforma y la Revista DF. Fue miembro fundador del espacio artístico mexicano Temistocles 44. Actualmente es coordinador de cursos en SOMA, un espacio educativo y cultural organizado por artistas de la capital mexicana.

- **Acceso A:** Acceso abrió en 1999 en Alejandro Dumas # 124 en Polanco. Era una galería de autor muy bien montada, con una visión muy distinta a la de los espacios ochenteros tanto en concepción como en recursos. Los fundadores fueron tres alumnos que estaban por salir de La Esmeralda, escuela que desde que se cambió al Centro Nacional de las Artes también empezó a sufrir un proceso de estilización. Carla Herrera Prats, Monserrat Albores e Ivan Edeza emprendieron este proyecto que nada tenía que ver con lo marginal. Sin complejo de artista sufrido ni posturas políticas radicales, estos jóvenes buscaban el mercado y a los coleccionistas.

- **Agencia, La:** En 1987, Adolfo Patiño, Rita Alazraki y Rina Elperstein fundaron La Agencia. Esta galería permaneció abierta hasta 1993 y fue un espacio de gran vitalidad que dio cabida principalmente a los artistas jóvenes, así como a géneros como al instalación y el arte objeto que aún no eran aceptados. La Agencia originalmente estuvo en Polanco y después en la Zona Rosa. La exposición inaugural de la Agencia fue: mientras somos jóvenes. La Agencia parece iniciar el fenómeno trampolín en las galerías de autor porque desde un principio sirvió para que sus artistas inmediatamente fueran atraídos por galerías comerciales. Quizá ayudo que éstas por fin se estaban abriendo a nuevas propuestas artísticas y lo único que necesitaron fue el empujoncito que les dio LA agencia. En 1989 La Agencia presentó la exposición Los Artistas de la Quiñonera.

- **Alÿs, Francis:** Artista belga residente de la Ciudad de México desde 1987. Estudió Ingeniería en el Instituto de Arquitectura de Tournai, Bélgica, e Historia de la Arquitectura en el Instituto de Arquitectura de Venecia, Italia. En 1987 se trasladó a México D.F., donde reside y trabaja desde entonces. Entre 1994 y 1997 pintó la serie The Liar and the Copy of the Liar, un grupo de pequeños cuadros que, a su vez, fueron reproducidos como carteles de mayor tamaño en talleres artesanales. En 2002 realizó, para el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), la obra Modern Procession (Procesión Moderna), pensada en ocasión del traslado provisional del museo desde el centro de Manhattan hasta el barrio periférico de Queens. Ese mismo año, realizó Cuando la fe

mueve montañas, experiencia que llevó a cabo en la periferia de Lima, Perú. Entre sus exposiciones individuales se destacan: Francis Alÿs: A Story of Deception en la Tate Modern (2010) y MoMA (2011). Francis Alÿs. A pie desde el estudio, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2005); Francis Alÿs: The Green Line, The Israel Museum, Jerusalem (2005); Obra pictórica, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2003); Projects 76- Francis Alÿs, Modern Procession, Museo de Arte Moderno de Nueva York (2002); Galería Lisson, Londres (1999-2001); The Last Clown, Fundación La Caixa, Barcelona (2000); Galería de Arte Contemporáneo de Vancouver (1998); Francis Alÿs: Walks / Paseos, Museo de Arte Moderno, México D.F. (1997).

- **Amorales, Carlos:** Carlos Amorales asiste entre 1992 y 1995 a la Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, y en 1996 continúa sus estudios en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, de la misma ciudad. Hacia fines de la década del noventa, comienza a trabajar en proyectos performáticos. En 2003 su obra consiste en dibujos digitales, animaciones y videos con sonido, que realiza en colaboración con diseñadores gráficos, expertos en Comunicación y músicos. Ese mismo año crea el proyecto discográfico Nuevos Ricos, junto al músico Julián Lede (alias "Silverio") y al diseñador André Pahl, combinando artes visuales, performance y música electrónica, rock y pop. Amorales intervino en numerosas muestras individuales y colectivas como Why Fear the Future?, Casa de América, Madrid (2005); Amorales vs. Amorales, Challenge 2003, Tate Modern, Londres (2003). Asimismo, en 2003 participó en la Bienal de Venecia, representando a Holanda.

- **Aranda, Carlos:** Estudió la Licenciatura de Letras Inglesas en la Facultad de Filosofía y Letras UANM, donde se especializó en Traducción y Teoría Literaria. Luego estudió posgrado de Historia y Crítica de Arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la antigua Academia de San Carlos, de esta misma institución. Organizó las exposiciones del Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C. (1991 – 1993). Trabajó como Curador Adjunto y Jefe del Departamento de Museografía del Museo Universitario del Chopo (UNAM) (1994 - 1998) y colaboró como Curador Asociado de Ace Gallery (1999 - 2000). Actualmente, trabaja en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda como profesor de Historia y Teoría del Arte y es miembro del Consejo Académico de la misma. Como curador independiente ha organizado más de 20 exposiciones, algunas de las cuales se han exhibido en Bogotá, Bolonia, Madrid, Nueva York, Oaxaca, Sao Paulo, Turín y la ciudad de México.

- **Arce, Marco:** Estudia pintura en el estudio del Maestro Gilberto Aceves Navarro. Ha expuesto en muestras individuales y colectivas en México y en el extranjero y ha participado en diversas bienales y ferias de arte, en la Ciudad de México, Aguascalientes, Guadalajara, Monterrey, Oaxaca, Zacatecas, Tlaxcala, Querétaro, Guanajuato, Tijuana, y en, Nueva York, Atlanta, Washington DC, Los Angeles, Santa Monica y San Francisco, Phoenix y en otras ciudades del mundo como París, Madrid, Buenos Aires, Cuenca, Beijing. Su obra forma parte de importantes Colecciones como la Col. Deutsche Bank, Col. Banco Interamericano de Desarrollo, Col. Fundación Olga y Rufino Tamayo, Col. FEMSA, Fundación Cuervo, The Natasha Gelman Collection, México, La Colección Jumex, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil y el Museo MARCO de Monterrey.

- **Archivero, El:** El Archivero abrió en 1984 y fue fundado por Gabriel Macotela, Yani Pecanins y Armando Sáenz. Por esta galería pasaron artistas como Martha Hellion, Marcos Kurtycz y Magali Lara. Tuvieron dos sedes y en calidad de nómadas organizaron muestras en museos y galerías de EU y Latinoamérica. El archivero siguió activo hasta 1993 y, en total organizó casi treinta eventos como exposiciones de Magali Lara y de Vicente rojo, entre otras.

- **Argudín, Luis:** Nace en la Ciudad de México en 1955. Estudia en Inglaterra artes visuales desde 1974 a 1979, y una Maestría en Estética y Teoría del Arte de 1979 a 1980 en la Universidad de

Essex. Como pintor sus reconocimientos incluyen un premio de adquisición en el Salón Nacional de Pintura de 1987 y en la Cuarta Bienal Rufino Tamayo de 1988. Ha sido acreedor a becas como la de Creadores Intelectuales del FONCA en 1992, la beca Fulbright-García Robles como artista visitante en la Universidad de Rochester, Nueva York, en 1993, La beca Pollock-Krassner de pintura en el año del 1997. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores desde el 2001. Ha tenido más de veinte exposiciones individuales entre las que destacan: El Taller y sus Construcciones (1988), en el Museo Carrillo Gil, Retratos (1996) en el Museo José Luis Cuevas. Es también maestro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas desde 1988, donde imparte Teoría del Arte, y da cursos y conferencias en todo el país y en el extranjero. En el 2005 publicó sus libros: “ La Espiral y el Tiempo, Juicio, Juego y Genio en Kant y Schiller”, publicado por la ENAP-UNAM, y “Diluvios”, publicado por la UAM Xochimilco.

- **Arriola Magali:** Magali Arriola vive en la Ciudad de México, donde actualmente es curadora en jefe del Museo Tamayo Arte Contemporáneo. De 1998 a 2001 fue curadora en el Museo Carrillo Gil. Arriola ha curado Coartadas en el Instituto Cultural Mexicano, París, y el Witte de With, de Rotterdam (2002), How to Learn to Love the Bomb and Stop Worrying about It en CANAIA, Ciudad de México, What once passed for a future, or Landscapes of the living dead en Art2102, Los Angeles (2005), Prophets of Deceit at Wattis Institute for Contemporary Art, San Francisco (2006), y la 8 bienal de Panamá (2008). Ha sido curadora invitada del Instituto Wattis de Arte Contemporáneo de San Francisco en 2006. Ha escrito en publicaciones como Poliéster, ArtNexus, Parachute, EXIT, Spike, After all y Manifesta Journal.

- **Art & Idea:** Art & Idea fue fundada por Robert Punkenhofer en 1995 como una organización sin fines de lucro dedicada a promover y facilitar un diálogo cultural mediante la organización de programas de arte contemporáneo de alcance internacional. ART & IDEA ha presentado más de 80 exposiciones en Ciudad de México y sus espacios de proyectos nómadas y oficinas curatoriales en Nueva York, Madrid, Berlín, Barcelona y en Viena con artistas como Vito Acconci, Uli Aigner, Maurizio Cattelan, Cruzvillegas Abraham, Cheryl Donegan, Ganahl Rainer, Lucy Gunning, Daniel Guzmán, Emiko Kasahara, Tierra Pedro, Lehanka Marko, Teresa Margolles, Marketou Jenny, Paul McCarthy, Lucy Orta, Damián Ortega, Erwin Redl, Serebriakova María, Santiago Sierra, Javier Téllez, Joep van Lieshout y Bill Viola. Muchos de estos artistas tuvieron su primera exposición individual en ART & IDEA. Desde el año 2002, ART & IDEA ha pasado gradualmente de la programación de exposiciones en curso en su propio espacio a la oferta de servicios de consultoría altamente especializada y servicios de gestión de grandes proyectos artísticos, eventos especiales con otras instituciones de renombre públicos y / o socios corporativos privados.

- **Artemio:** Artista mexicano que comenzó su trayectoria a mediados de los años 90. Su obra incluye diversas disciplinas como video, performance, acción, instalación, escultura, entre otras. Fue miembro del H. Comité de Reivindicación Humana, y director de La Panadería. Ha expuesto individual y colectivamente en México y el extranjero, en espacios como Charro Negro, Guadalajara; Museo Carrillo Gil, México, D.F; T1 Torino Triennale Trimusei, Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco; KHOJ, Nueva Delhi, India; Hayward Gallery, Londres; CCA, Moscu, Rusia; SAPS, México DF; La bienal de la Habana, y varios mas. Su obra forma parte de colecciones como Júmex, MUSAC, COPPEL, ARTIUM, FRANCIS FORD COPOLA, entre otras.

- **Ashida, Carlos:** Originario de la ciudad de México, estudió arquitectura en la Universidad ITESO. Ha sido director de la Galería Clave, del Taller Mexicano de Gobelinos, del Departamento de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes de Jalisco, director del Museo del las Artes de la Universidad de Guadalajara. Además, desde 1986 ha sido curador independiente de varias exposiciones en Monterrey, Guadalajara, ciudad de México. Desde 1988, Ashida forma parte del proyecto TALLERES que tiene como propósito hacer de Guadalajara un centro internacional de

producción artística. Asimismo, su proyecto AMERICA FOTO LATINA ganó la beca del Fideicomiso para la Cultura México / E.U.A. Bancomer – Rockefeller y del Patronato Arte Contemporáneo (PAC).

- **Barrios, Jose Luis:** Tras obtener la maestría y la licenciatura en filosofía, se especializó en estudios de estética y teoría del arte. Fue becario del FONCA en el área de Interdisciplina en la VIII edición de Proyectos de Coinversiones. Es Doctor en Historia del arte en la UNAM, con el proyecto El asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo. Su libro Ensayos de crítica cultural. Una mirada fenomenológica a la contemporaneidad, apareció publicado a principios de 2004. Fue curador de la Bienal de Venecia de 2011 con el proyecto Cuadrado rojo, Imposible rosa de Maline Smith y de Los sueños de una nación en el MUNAL también en el 2011, entre otras. Fue director de CURARE y ha escrito en diversas revistas de circulación nacional e internacional. Es profesor de la Universidad Iberoamericana y de la UNAM.

- **Bautista, Rubén:** Junto con María Guerra, Ruben Bautista es uno de los primeros curadores de México. Desarrollo proyectos de exhibición en la Quiñonera. Murió en 1990.

- **Bedia, José:** Nació en la Habana en 1959. En 1990 Bedia se unió al grupo de artistas de la galería Nina Menocal. Apenas un año antes, en 1989 Bedia expuso una instalación en la muestra Magiciens de la Terre en el Centre Georges Pompidou de París. Es uno de los artistas cubanos de lo que ha llegado a ser conocido como la "década prodigiosa de la década de 1980". En su trabajo se juxtaponen los valores primitivos africanos, asiáticos, indígenas y las fuerzas de la sociedad contemporánea, la industrialización y la guerra. Su trabajo se ha desarrollado principalmente en instalaciones, esculturas y pintura en particular. Ha expuesto en "InSite94: A Binational Exhibition of Installation and Site Specific Art" de la Estación de Trenes de San Diego, California (EEUU). "Makishi Nkishi" 2008 en Lyle O. Reitzel Gallery, Santo Domingo, República Dominicana. "Ritual of Passage" en Lyle O. Reitzel Gallery de Miami, Wynwood Art District durante Art Basel Miami Beach 2009 entre otras. Su obra se encuentra en varias colecciones de Estados Unidos, México y Alemania.

- **Biesenbach, Claus:** Nace en 1967 en Bergisch Gladbach, Alemania, es el actual director del MoMA P.S.1 de Queens, Nueva York y fundador de Kunst-Werke (KW) Instituto de Arte Contemporáneo de Berlín en 1991. Así mismo funda la Bienal de Berlín en 1996. Biesenbach se vincula al MoMA P.S.1 en 1996. Fue nombrado Curador en Jefe del Departamento de Medios de Comunicación del MoMA en 2006, que se amplió posteriormente al Departamento de Medios de Comunicación y Arte de Performance, en 2009. Como curador en jefe de ese departamento, Biesenbach condujo una serie de iniciativas pioneras, incluyendo el lanzamiento de exposiciones, talleres para artistas y curadores, y adquisiciones de artes electrónicas y de performance.

- **Botey, Mariana:** Artista y teórica en estudios visuales. Profesora asistente de Historia del Arte con énfasis en Moderno-Contemporáneo Latinoamericano en el departamento de Artes Visuales de la Universidad de California, San Diego. Doctora en Estudios Visuales con un énfasis en Teoría Crítica de la Universidad California, Irvine e investigadora para la Universidad de California en el programa MEXUS (2008-10). Obtuvo un Master en Bellas Artes en el departamento de Artes Visuales de esa misma institución. Licenciada en Arte por la Central Saint Martin's School of Art and Design en Londres. Fue una de las responsables del seminario Zonas de Disturbio del programa académico del MuAC Campus Expandido (Agosto 2009 – Agosto 2011), en colaboración con el Posgrado de Historia del Arte de la UNAM, así como investigadora titular en el CENIDIAP-INBA. En 2009 fue titular de la clínica I: "Zonas de disturbio, cartografías de la fractura" del Simposio Internacional de Teoría del Arte Contemporáneo (SITAC) Sur, sur, sur, sur. Ha participado en proyectos como "Espectografías" memorias e historia, MUAC-UNAM (Ciudad de México, 2011),

“Fetiches Críticos: residuos de la economía general”, Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid España, 2010), “Eco: arte contemporáneo mexicano”, Museo Nacional de Arte Reina Sofía (Madrid España, 2005); “Independent Los Angeles”, Disney Hall (Los Angeles, EE UU, 2003); “Axis México: Common Objects and Cosmopolitan Actions”, San Diego Museum of Art (San Diego, EE UU, 2002); Vive y trabaja en San Diego, California y la Ciudad de México.

- **Brüggemann, Stefan:** Nacido en la Ciudad de México en 1975 ha trabajado en diferentes disciplinas artísticas. Trabaja en Londres y la Ciudad de México. Brüggemann es parte de la cosecha de jóvenes artistas de la ciudad de México que han atraído la atención internacional por su trabajo. A menudo utiliza un mínimo de intervención para crear obras e instalaciones para criticar la industria del arte y la sociedad contemporánea. He expuesto en diversas partes del mundo como en París, Londres y Nueva York y es miembro fundador del desaparecido espacio Art Deposit. Su obra se encuentra en colecciones de México, Nueva York y Francia.

- **Buchloh, Benjamin:** Nació en 1941 en Colonia y es historiador de formación. Actualmente es profesor de Historia del Arte y Arquitectura de Departamento en la Universidad de Harvard. Buchloh es Maestro en Filosofía y en la Literatura Alemana de la Universidad Libre de Berlín en 1969 y es Doctor en Historia del Arte la Universidad de Nueva York. Ha sido profesor de CalArts, y de Universidad Estatal de Nueva York, de la Universidad de Chicago, del MIT, de la Universidad de Columbia y de Universidad de Harvard. Ha sido Director de Estudios Críticos y Curatoriales del Museo Whitney. Actualmente es co-editor de la revista de arte October. En 2007 ganó el premio León de Oro en la Bienal de Venecia de 2007 por su trabajo como historiador del arte contemporáneo.

- **Bustamante, Maris:** Artista visual, académica, conferencista, escritora e investigadora. Participó activamente en el Movimiento de los Grupos en México en la década de los setentas. Fue de los miembros fundadores del No-grupo (1977-1983) y de Polvo de Gallina Negra, el grupo de arte feminista (1983-1993). Ha sido profesora e investigadora de la UAM Azcapotzalco por 30 años. Ha recibido las distinciones del Beca de Creadores e intelectuales, Fonca (1990); Residencia como artista en el Banff Centre for the Arts, Banff, Canada (1995); Fideicomiso para la Cultura México-USA/Rockefeller con la investigación: “Hacia una historia de los No Objetualismos en México: 1969-1979 (2001).

- **Calderón, Miguel:** Artista nacido en Ciudad de México en 1971. Dentro de su producción podemos encontrar fotografía, pintura, instalación, video y performance además de ser director de videos musicales. Estudio arte en el San Francisco Art Institute. Calderón fundó junto con Yoshua Okón el espacio alternativo de arte La Panadería en los 90, proyecto que lo consolidó como parte importante de la escena del arte contemporáneo mexicano. Su trabajo Aggressively Mediocre/Mentally Challenged/Fantasy Island (circle one) fue determinante para el reconocimiento popular, después de que el director de cine Wes Anderson las comprara y las usara en la película The Royal Tenenbaums. Ha participado en exposiciones en el Museo Tamayo en la ciudad de México; en la Galería Andrea Rosen en Nueva York; en la Bienal 2004 de Sao Paulo en Brasil; en el Museo Guggenheim de Nueva York; la Trienal 2005 de Yokohama en Japón; entre muchas otras importantes sedes a nivel nacional e internacional.

- **Cárdenas, Rocío:** Catedrática de la Facultad de Artes Visuales de la UANL desde agosto del 2000. Cuenta con un libro publicado en coautoría, Retrato hablado(2008) y ha publicado recientemente Arte contemporáneo revisado en Monterrey. Curadora y museógrafa en galerías como Ramis Barquet o en instituciones como la Casa de la Cultura, en Durango. Ganadora de FINANCIARTE 2006 y 2009. Colabora en Vida Universitaria (UANL), periódico El Porvenir, Armas y Letras y Tierra Adentro.

- **Casona II, La:** El Centro Cultural de la SHCP, es un espacio donde actualmente se imparten diferentes disciplinas artísticas para un público no especializado en la materia pero en la década de los 90 se usó como galería. La sede del Centro Cultural de la SHCP, se conoce como Casona II, está ubicada en Avenida Hidalgo 81, Centro Histórico, frente a la Alameda Central de la Ciudad de México. Es una construcción colonial, que data de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

- **Castillo, Mónica:** Mónica Castillo se formó en México y Europa. Obtuvo diversas becas que le permitieron estudiar dibujo y grabado en la Escuela Germánica de Roma y pintura en la Academia de Bellas Artes de Stuttgart. En un principio orientada hacia el arte conceptual, su temática giró luego alrededor del concepto de feminidad, de la feminidad rota, el rostro como emblema de la identidad, confrontando el autorretrato con la fotografía. Le preocupan fundamentalmente los problemas de la representación y plantea un examen referencial del propio rostro buscando en él su identidad. Si limita voluntariamente su temática, la formula en cambio con extraordinaria riqueza de lenguaje consiguiendo una obra, imaginativa y varia, que abarca la pintura, el objeto pintado, la fotografía o el vídeo. A su regreso a México, en 1986 Castillo se incorpora a la Quiñonera, donde su contacto con colegas artistas le permite ver la producción en México en ese momento y así se integra a la escena artística del país poco a poco.

- **CC/AC:** El Centro Cultural/Arte Contemporáneo, ubicado en Campos Elíseos y Jorge Elliot, fue inaugurado en 1986. El museo se ubicaba en un inmueble que fuera erigido como Centro Internacional de Prensa durante el Campeonato Mundial de Fútbol México 1986. Aquellos que lo conocieron recordarán que era un espacio verdaderamente impresionante: cuatro pisos y 2,665 metros cuadrados. El edificio fue diseñado por los arquitectos mexicanos Sordo Madaleno y Asociados, y tras su desocupación fue demolido en 2006 para dar paso a un hotel. Además de exhibir de manera permanente el acervo de la Fundación Televisa, el Centro Cultural/Arte Contemporáneo llevó a cabo muchas exposiciones de gran importancia con catálogos razonados como por ejemplo Así está la cosa en 1998. En el año 1998, el Centro Cultural/Arte Contemporáneo cerró sus puertas. El destino de la colección fotográfica fue durante largo rato el archivo de la Casa Lamm, en tanto que el resto de las obras fueron depositadas en las bodegas de Televisa en Santa Fe.

- **Cebrenos, Carmen:** Nace en 1977 en Ciudad de México. Vive y trabaja en Ciudad de México. Es maestra en curaduría por Goldsmiths College (University of London). Entre sus proyectos curatoriales destacan El incesante ciclo entre idea y acción/Segunda edición Programa Bancomer-MACG. Arte Actual (Museo de Arte Carrillo Gil, 2012), Los Estados Beligerantes (Don Apolonio, 2011) y Stranded (Centro Cultural Border, 2009) de José Luis Rojas Pacheco, Radio Concert de Brandon LaBelle (Radio UNAM, 2008), Recital de Piano. Un proyecto de Fernando Ortega (Casa del Lago Juan José Arreola, 2008), Sir John Soane's Museum Audioguide Project (Londres, 2006). Participó en la investigación de la exposición y catálogo de My Generation curada por el artista Daniel Guzmán (Kurimanzutto, 2009). En 2004 recibió el Premio Miguel Covarrubias del Instituto Nacional de Antropología e Historia, a la mejor tesis de licenciatura sobre museos por "Museos de arte: presente y sociedad". Colabora regularmente en publicaciones sobre arte contemporáneo. Ha participado en actividades académicas en la Universidad Iberoamericana, la Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM, la Academia de San Carlos y SOMA. Actualmente es docente de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda".

- **Charpenel, Patrick:** Nació en la ciudad de Guadalajara el 27 de Abril de 1967. En 1986 colaboró en el taller de Ramiro Torreblanca en Guadalajara, y posteriormente en el taller de Juan Soriano en París. Graduado de la Licenciatura en Filosofía de la Universidad de Guadalajara, con Maestría en Filosofía de la misma institución. Crítico y curador de arte, vive y trabaja en Guadalajara. Es uno de los coleccionistas de arte contemporáneo más importantes del país. Ha curado, entre otras, ACNÉ o el nuevo contrato social ilustrado el Museo de Arte Moderno de ciudad de México(1995), Interplay

en el Moore Space en Miami (2003), Edén con la Colección Júmex(2003), Sólo los personajes cambian en el MARCO de Monterrey (2004) y Franz West en el museo Tamayo de Ciudad de México (2006).

- **COANCULTA:** El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (Conaculta) es un órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública desde 1988. Su objetivo es la promoción, el apoyo y el patrocinio de eventos que propicien el arte y la cultura en la nación. El consejo estimula, promueve e incluso coordina varios eventos culturales del país en su desarrollo, además de apoyar instituciones culturales por todo México. Esta institución es presidida actualmente por Consuelo Sáizar Guerrero.

- **Colección Coppel:** La Colección de Isabel y Agustín Coppel nace del deseo por reflexionar, conocer y reconocerse en el trabajo de cada uno de los artistas que la conforman. Como Colección impulsa la necesidad de dar forma y sentido a un universo propio. La intención de la colección es la de ser un bastión que sustente y de cabida a la expresión artística, que muestre de manera sólida y contundente las ideas de la humanidad en el siglo XXI. Isabel y Agustín Coppel son los dueños de una de las cuatro colecciones de arte contemporáneo más importantes de México, centrada en la fotografía histórica (Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti, Helen Lewitt, William Eggleston) y los pintores y fotógrafos contemporáneos mexicanos (Enrique Guzmán, Julio Galán, Graciela Iturbide, Mariana Yampolsky), que se acerca al arte internacional (Ed Ruscha, Gordon Matta-Clark, Dan Graham, Maurizio Cattelan, Kendell Geers, Jonathan Monk) y a la joven generación mexicana o instalada en México (Gabriel Orozco, Francis Alÿs, Carlos Amorales, Damian Ortega, Mélanie Smith, Abraham Cruzvillegas). Iniciada en 1992, la colección en un principio se enfocó a la pintura moderna, pero con el tiempo tomó el enfoque hacia el arte contemporáneo que tiene hoy en día.

- **Colección FEMSA:** La colección FEMSA ha sido reconocida como una de las colecciones privadas más importantes de Latinoamérica, con más de 1,000 obras de distintas manifestaciones artísticas como pintura, escultura, dibujo, gráfica, fotografía e instalación, ofreciendo un recorrido por el arte moderno y contemporáneo de América Latina con especial énfasis en lo mexicano. La Colección FEMSA (Fomento Económico Mexicano, S.A.) surge en 1977 con el objetivo de dar a conocer la cultura latinoamericana en diferentes momentos de su historia a través del arte y por medio de los enfoques personales que cada artista expresa en su obra. FEMSA cuenta con una larga tradición de fomento al arte y a la cultura en general. La Colección de Arte FEMSA es exhibida a través de un programa anual de exposiciones itinerantes en México y el extranjero.

- **Colección Júmex:** Esta colección privada de arte contemporáneo cuenta a la fecha con un acervo de más de 2,000 obras de arte nacional e internacional. En ella se encuentran piezas de artistas contemporáneos como Eduardo Abaroa, Carlos Amorales, Francis Alÿs, Tacita Dean, Olafur Eliasson, Douglas Gordon y Gabriel Orozco, entre otros. Las obras han sido producidas desde los años noventa a la fecha, aunque también se integran piezas de otros artistas correspondientes a décadas anteriores pero que señalan una línea de transición en el arte hacia los nuevos lenguajes contemporáneos. Como ejemplo podemos citar a Carl Andre, John Baldessari, Dan Flavin, Donald Judd, Paul McCarthy, Bruce Nauman y Andy Warhol, entre otros. El programa de curaduría que se ha establecido se desplaza en cuatro líneas de acción: la primera de ellas pretende articular por parte del equipo de la institución un corpus discursivo acerca de nuestra contemporaneidad tomando como eje las obras del acervo a través del proceso reflexivo de las problemáticas y conceptos que abordan los artistas. La segunda vertiente promueve la lectura o interpretación de las piezas por un curador invitado de amplia experiencia, quien desde su práctica o proceso reflexivo, amplíe la mirada crítica, promoviéndose con ello también el diálogo entre especialistas acerca de los tópicos vigentes y los comportamientos del arte contemporáneo. Asimismo La Colección Júmex promueve la comisión de obras y la realización de proyectos para sitio específico con artistas que producen en

México u otros países como un respaldo a sus líneas de investigación. Por último, también se presentan exposiciones producidas por otros museos e instituciones que pueden mantener un diálogo conceptual oportuno con el acervo de la colección.

- **Colección López Rocha:** A lo largo de más de veinte años de seguir la producción y el desarrollo de las artes en México y el extranjero, Aurelio López Rocha ha logrado formar un conjunto de obras en las que conviven notables ejemplos de pintura, escultura, fotografía y trabajos realizados con nuevos medios. La colección se ha nutrido de artistas locales, nacionales y extranjeros con enfoque en el arte de los 80 y 90. Lo que le da sello a la colección es su carácter poco convencional, relajado y lúdico. No está integrada con obras consagradas o que sean estéticamente adecuadas a un gusto, sino que llevan al espectador por la imaginación, la inteligencia y el humor. Apoya los nombres y las carreras de cada uno de los artistas que se integran como parte de ésta. El coleccionista apuesta a los nuevos talentos y crecer con ellos. Comprende alrededor de mil 200 obras de arte contemporáneo que incluyen artistas como Gabriel Orozco, Pablo Helguera, Miguel Ángel Madrigal, José Dávila, Gonzalo Lebrija, Jorge Méndez Blake, Rubén Méndez, Fernando Palomar entre muchos otros.

- **Conde, Teresa del:** Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Desde 1990 se desempeñó en la dirección del Museo de Arte Moderno, cargo que ocupó hasta el año 2000 y desde el que organizó numerosas exposiciones. Ha sido Profesora de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM y articulista de opinión del diario La Jornada. Miembro e la Sociedad Internacional de Críticos de Arte del Comité Internacional de Historia del Arte sección México y de la Asociación Internacional para el estudio de la psicopatología de la expresión. Ha publicado varios libros como Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX de 1994 y ha sido jurado de numerosos premios y concursos de arte.

- **Cordero, Karen:** Historiadora del arte y curadora. Realizó sus estudios de maestría y doctorado en Yale University. Profesora de tiempo completo del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana en la ciudad de México desde 1985, fue Directora del mismo Departamento de 1985 a 1989, y fue Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte de la misma institución de 2001 a 2006. Es miembro fundador de Curare: Espacio Crítico para las Artes. Autora de múltiples publicaciones sobre el arte mexicano del siglo XX e inicios del siglo XXI, Karen Cordero ha tenido una participación constante en el ámbito museístico con actividad de curaduría, asesoría e investigación. Vive y trabaja en la ciudad de México desde 1982. Es autora de múltiples artículos sobre el arte mexicano del siglo XX relativos a historiografía del arte mexicano, cuerpo, género e identidad sexual. Destaca "Desmitificando a la musa: la mujer como signo en la obra de Rodolfo Morales", en el libro Rodolfo Morales: maestro de los sueños. En el ámbito museístico, ha tenido una activa participación con actividades en curaduría, asesoría e investigación destacando, colección FEMSA: Una mirada continental (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2005; Hispanic Cultural Center de Albuquerque, Nuevo México, 2006), y Quimera de los murales (Palacio de Bellas Artes, 2004).

- **Cornejo, Marisa:** Marisa Cornejo nació en Chile en 1971, y en 2 años de edad salió de su país para ir al exilio con su familia, a vivir en la Argentina, Bulgaria y Bélgica. Llegó a México en 9 años de edad en la que redescubrió su cultura. En latinoamericana de la década de 1990 estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Durante este período expuso en diversos espacios alternativos como Temístocles 44 y La Panadería. En 1998 regresó a Europa, donde su trabajo se centra en los temas de los territorios, la identidad y la memoria. Ella vive cerca de Ginebra, donde se basa el material de sus sueños para encontrar soluciones a día de hoy.

- **Corpus Callosum:** Espacio alternativo que Guillermo Santamariana fundó en Guadalajara en 1993 en donde se realizaban exhibiciones y charlas. Cerró en 1995.

- **Cruzvillegas, Abraham:** Nace en 1968 en Ciudad de México. Estudió pedagogía en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y ha dictado clases en esa misma institución. Como escultor y escritor ha sido una figura central en una nueva ola de arte conceptual en la ciudad de México durante la década de 1980 y 90. Junto a Orozco, Damián Ortega, Dr. Lakra, y Minerva Cuevas, Cruzvillegas lo considera parte de un nuevo movimiento en arte latinoamericano. Desde finales de la década de los 80 ha mostrado sus trabajos en exposiciones individuales y colectivas en diversos lares de México, Europa, América del Sur y Estados Unidos. En 1994 participa en la Bienal de La Habana, en el 2002 en la XXV Bienal de São Paulo, en 2003 en el Quincuagésimo Bienal de Venecia, en 2005 en la Trienal de Torino, entre otras. Su obra ha sido expuesta en el Museo, Nueva York y en la Tate Modern de Londres.

- **Cuevas, Minerva:** Minerva Cuevas nace en la Ciudad de México en 1975. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (1993-1997). Es conocida por los proyectos de investigación social y política e intervenciones en sitio específico. Su producción incluye la instalación, el video y las obras fotográficas. Ella es la fundadora de la Mejor Vida Corp.. (1998) y es miembro de Irrational.org. Cuevas fue galardonada con la beca del DAAD en Berlín (2005) y fue parte de los estudios del Programa de Residencia Delfina en Londres (2001). Vive y trabaja en Ciudad de México. Su trabajo se encuentra en diversas colecciones en la colección de la Tate, UNAM, Ciudad de México y el Museo Van Abbe en Eindhoven

- **CURARE:** CURARE, espacio crítico para las artes se inserta en la tradición de espacios alternativos creados por artistas a finales de los ochenta. Ante la necesidad de reivindicar y profesionalizar el trabajo de la curaduría en México, un grupo de críticos, historiadores del arte y museógrafos decidieron construir en 1991 una asociación civil no lucrativa dedicada a la investigación de la cultura visual moderna y contemporánea en México, demarcándose de las instituciones oficiales, como única manera de no ser objeto de censura. la asociación fue conformada por Karen Cordero, Olivier Debroise, Rina Elperstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma, Y Armando Sáenz; luego se unieron al grupo Pilar García, Georges Roque y Cuauhtémoc Medina. En su espacio inicial, en la Colonia Roma, CURARE presentó exposiciones, organizó cursos, ciclos de cine de artistas, conferencias de críticos y curadores extranjeros, debates con artistas, y confrotaciones.

- **Dávila, José:** El trabajo de Dávila, nutrido por su formación como arquitecto, hace constantes reflexiones acerca de la arquitectura y urbanismo modernos, sus previsiones y sus fracasos. El humor y las emociones, la melancolía y el sentido de pérdida; todas estas variables entran en juego a través de las formas y materiales aparentemente elementales con las que Dávila crea sus piezas. Con referentes como Buckminster Fuller o las utopías arquitectónicas del siglo XX, Dávila se aproxima a las contradicciones vitales de estructuras que proponen híbridos de estructuras que son simultáneamente cálidas y frías, ligeras y pesadas; produce signos de apariencia funcional, cuyas funciones son imposibles de desentrañar.

- **Debroise, Olivier:** Olivier Debroise nació en Jerusalén, en 1952. Era ciudadano francés aunque vivió y trabajó en México desde los diecisiete años de edad. Fue novelista, historiador, crítico de arte y curador de numerosas exposiciones. Entre sus libros destacan: Diego de Montparnasse, Figuras en el trópico, plástica mexicana: 1920-1940, Diego Rivera, pintura de caballete, Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México, Crónica de las destrucciones (In Nemiuhyantiliztlatollotl) y Alfonso Michel, el desconocido. Fundador y director de Curare, asociación de críticos en México. Durante sus últimos años se dedicó a crear la colección que

alberga el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, de la UNAM. Falleció el 7 de mayo de 2008, México, D.F.

- **Departamento, El:** A finales de los ochenta y principios de los 90 hubo otras galerías de autor con le Ghetto y el Departamento ambas dirigidas por Carlos Jaurena, quien entrado el milenio asumió el cargo de director de la galería José María Velasco del INBA de donde brincó a Ex-Teresa. En la primera, se presentaron básicamente muestras colectivas en las que expusieron <artistas como Roberto Escobar, Francis Alÿs, Eugenia Vargas y Roben Ortiz. Las actividades de la galería fueron consistentes durante los 9 meses que duró, de Abril a Diciembre de 1989. El Departamento tuvo una vida más corta, de junio de 1990 a agosto de ese mismo año, ahí se presentaron muestras individuales, entre otras, la de Abraham Cruzvillegas.

- **Diaz, Benjamín:** Galerista mexicano que hizo parte de la Galería de Arte Contemporáneo junto a María Guerra 1991-1992. Actualmente tiene su propia galería, Diaz Contemporary en Toronto, Canadá.

- **Dorfsman, Alex:** Tiene formación pictórica y plástica, sin embargo, ha trabajado principalmente con fotografía y video, enfocándose en los contrastes entre lo natural y lo artificial. Su trabajo propone una mirada analítica sobre los procesos de representación y abstracción de la realidad, concretamente, de aquellos ligados a la naturaleza dentro de un contexto cultural. Ha realizado exposiciones en México, E.U.A., Canadá, Francia, Alemania, España, Reino Unido, Singapur, China, Corea y Chile. Fue coeditor del libro “La Panadería 1994-2002”. En 2006 publicó su primer libro de fotografía “It’s almost real, isn’t it?” de la colección “Espía” publicado por Editorial Diamantina, Ciudad de México.

- **Dr. Lakra:** Vive y trabaja en la Ciudad de México y Oaxaca, 1972. Dr Lakra empezó siendo tatuador de profesión. Motivado por esto, empieza a transferir estas imágenes de los tatuajes a figuras icónicas de revistas de los años 50 en dibujos y collages. Las llamadas “pin-up girls”, los luchadores, las modelos curvulentas y amas de casa son tatuadas y bañadas en tinta por murciélagos, demonios, arañas, entre otras sombras más. Éstas son apropiadas por el artista provocando en el espectador una identificación social con estos personajes y creando una interacción con el público. La combinación entre lo Kitch, lo erótico, lo ritual, las alucinaciones y las trasgresiones son las ideas que describen el trabajo de Dr Lakra.

- **Echeverría, Pamela:** Galerista Mexicana, actualmente dueña de la Galería LABOR. Trabajó en la Galería OMR como coordinadora general.

- **Eder, Rita:** Nacida en la ciudad de México, obtuvo el título de Licenciada en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM el 10 de septiembre de 1969. En agosto de 1973 obtuvo el título de Maestría (MA) en Historia del arte del Departamento de Historia del arte de la Ohio State University. Desde 1973 hasta 1975 se desempeñó como docente en la Universidad de las Américas (campus Cholula), donde impartió clases de arte latinoamericano prehispánico, colonial y moderno. En octubre de 1975 ingresó al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM del cual fue directora desde 1990 hasta 1998. Entre sus logros como directora está haber reestructurado el programa editorial del Instituto que tuvo entre sus frutos la publicación en tiempo de las memorias de los distintos coloquios. Siendo directora del Instituto, Eder logró la renovación de la planta académica al integrar a jóvenes investigadores para impulsar una necesaria revitalización en el campo de la historia del arte. Los coloquios internacionales en Historia del arte lograron una mayor proyección internacional, sobre todo con el XVII Coloquio Internacional en Historia del arte: Arte, historia e identidad en las Américas que tuvo lugar en Zacatecas en 1993 y fue hecho en conjunto con el Comité Internacional de Historia del Arte, el Getty Grant Program y la UNAM entre otras

instituciones. En 1996, le fue otorgado un fondo especial de la Rockefeller Foundation for the Humanities para organizar dos seminarios interlatinoamericanos cuyo centro consistía en poner en relación a académicos de varias generaciones para discutir los nuevos enfoques en la historia del arte en y desde América Latina. En 1999 recibió el apoyo del Getty Grant Program para continuar dichas reuniones que se prolongaron hasta 2003. La actividad académica que se desempeñó en este proyecto tendrá presencia pública a partir de un sitio web que dará cuenta del proyecto Los estudios de arte desde América Latina: Temas y problemas, que contará con las ponencias presentadas, los problemas discutidos y diversos documentos visuales y textuales que surgieron en el seno de los seminarios.

- **Ehrenberg, Felipe:** Felipe Ehrenberg (Oriundo de Tlacopac, Ciudad de México, 1943). Reconocido artista mexicano cuya trayectoria, de más de cincuenta años, abarca el dibujo y la pintura así como el arte conceptual de los años setenta, el performance, el mail art y la mimeografía, técnica neográfica en la que también es pionero. Su polifacética personalidad hace difícil una clasificación clásica de su trabajo artístico tanto que desde los años setenta el mismo artista se define como neólogo; palabra que subraya este aspecto de experimentación y renovación característico en su trabajo. Se capacitó, desde muy temprana edad, como pintor, escultor y grabador bajo la tutela de maestros como Mathias Goeritz y José Chávez Morado. Ha presentado más de 70 exhibiciones individuales y participado en más de 200 muestras colectivas; su obra, que siempre se ha mantenido al margen del mercado y de los circuitos comerciales, figura en célebres colecciones del extranjero. Se le conoce como uno de los pioneros más provocadores e importante de obra conceptual en el continente iberoamericano, ha estado en política y ha escrito como teórico y ensayista en diversas publicaciones a lo largo de toda su carrera. Entre 1968 y 1974 trasladó su residencia a Inglaterra donde, con Marta Hellion y el crítico Davis Mayor fundó la editorial Beau Gest Press que se dedicaba a la publicación de libros de artistas bajo la idea del trabajo colectivo y autogestido. En estos mismos años su obra se acercó al movimiento fluxus y Ehrenberg se convirtió en protagonista del arte de acción. Felipe Ehrenberg fue uno de los miembros fundadores del grupo Proceso Pentágono. El colectivo, integrado por Víctor Muñoz, José Antonio Hernández Amezcua y Carlos Finck, trabajaba como tal desde finales de los años sesenta. A lo largo de su carrera Felipe Ehrenberg ha impartido cursos y seminarios sobre experimentación en el arte y promoción cultural. Ha sido agregado cultural de México en Brasil y desde mayo de 2007 es director de relaciones internacionales de TAL (Television América Latina).

- **Emerich Luis Carlos:** Crítico e historiador de arte independiente, narrador y ensayista. Nació en Culiacán, Sinaloa. Estudió arquitectura en la UNAM y desde 1967 se dedica a la crítica de artes plásticas en diversos suplementos y revistas culturales de circulación nacional; además de dictar conferencias y participar en la curaduría de exposiciones y a fungir como jurado en los más importantes eventos plásticos de México y el extranjero como la Bienal de Pintura Rufino Tamayo, el Premio MARCO, Bienal de Artes Plásticas del Noroeste, Bienal de Monterrey; y de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador, de la cual es curador oficial por México. Es autor y coautor de los libros "Under" (narrativa UAS/1980), Francisco Toledo, Obra gráfica para Arvil 1974-2001, Gabriel Ramírez, pintor, Enrique Guzmán, Arturo Rivera, Imágenes y visiones entre la vanguardia y la actualidad, Figuraciones y desfiguros de los 80, Pecanins (ensayo), Leonora Carrington, Ajenidad y pertenencia a México, entre otros. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores.

- **ENAP:** La Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) pertenece a la Universidad Nacional Autónoma de México y se ubica en Xochimilco, Ciudad de México. Junto con la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, y la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México son responsables de formar universitarios en la disciplina del Diseño, además de ser la entidad responsable de la enseñanza de

las Artes Visuales dentro de la Universidad más antigua de México. Surge en 1764 bajo la necesidad de impulsar y mejorar el trabajo numismático durante la época Virreinal en la Casa de Moneda de la Nueva España, aunque su origen formal data del 25 de diciembre de 1783, bajo el nombre de Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes, donde la arquitectura, la pintura y la escultura se impartirían ya como ramas principales de estudio y lo que la convierte en la primera escuela de Arte del continente americano. Al arrancar los trabajos de la Real Academia, destacan las aportaciones de Manuel Tolsá, maestro traído de España y nombrado director de la institución. Con él, se introduce el estudio bajo modelos clásicos romanos en las áreas de dibujo y escultura, que sentarían bases para la formación estética de aquella época. A finales del siglo XIX destaca José María Velasco como parteaguas del discurso clásico de la Academia, tomando como tema central la ejecución de paisajes y comenzando con la gestación de un arte mexicano con personalidad y discurso propios. Es hasta 1929, cuando esta Academia de San Carlos, se divide en Academia de escultura y Escuela Central de Artes Plásticas luego de una huelga estudiantil en contra de los preceptos de enseñanza, que daría como resultado la destacada dirección de Diego Rivera como cabeza de dicha institución por algún tiempo. La Escuela de Arquitectura se trasladaría luego a la recién inaugurada Ciudad Universitaria de la UNAM ya como Facultad de Arquitectura, mientras que la Escuela Central de Artes Plásticas permanecería sin cambio, ubicada en la calle de Academia en pleno Centro Histórico de la Ciudad de México, pero bajo el nombre ya de Escuela Nacional de Artes Plásticas. El Departamento de Dibujo Publicitario (anterior a Diseño y Comunicación Visual) comenzó en 1970. El Departamento de Dibujo Publicitario se inicia con cursos nocturnos para obreros sobre letra y cartel en 1941. Entre las materias que contenía aquel programa se incluía la publicidad gráfica. En 1942 se incluyó la materia de Dibujo Publicitario como una especialidad y continuo hasta 1950. En 1951 se modificó el plan de estudios que estableció la carrera de cuatro años, hasta finales de los 50. En 1970, después de los movimientos en la década de los 60, un grupo de profesores y estudiantes se reúnen para desarrollar y proponer un nuevo programa de estudios para la carrera de Comunicación Gráfica a nivel Licenciatura. Bajo la coordinación de Rafael Jiménez, Manuel Sánchez, y José Luis Ortiz Téllez, con la participación activa de profesores como Eduardo Téllez, Reyes Todd, Jorge Chuey y Gerardo Portillo Ortiz. La carrera de Comunicación Gráfica a nivel Licenciatura fue autorizada por la Junta de Gobierno en 1975. Desde 1979 la ENAP se encuentra en la delegación Xochimilco, alejada de la vida de Ciudad Universitaria; debido a su activa participación el movimiento estudiantil de 1968. A la escuela se le destina un área de más de 10,000 metros cuadrados al sur de la ciudad. En la década de los 90, la ENAP dejó de impartir la licenciatura de Comunicación Gráfica, y cambia el nombre y plan de estudios a la de Diseño y Comunicación Visual.

- **Esmeralda, La:** La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG) es una Universidad del Instituto Nacional de Bellas Artes que comenzó con talleres abiertos a todo el público, principalmente a obreros y a campesinos. Los talleres eran gratuitos y en ellos se ofrecía una libertad completa con un desarrollo artístico principalmente intuitivo. La historia de la ENPEG comienza formalmente con la fundación de la Escuela libre de Escultura y Talla Directa en el Exconvento de la Merced bajo la dirección de Guillermo Ruiz en 1927. En los años '30 la escuela se movió al Callejón de la Esmeralda del cual se originó su alias. Raúl Anguiano, Feliciano Peña y José Chávez Morado enseñaron durante el mando de Guillermo Ruiz. En 1943 Antonio M. Ruiz toma las riendas de la escuela y rediseña el edificio separando la educación en talleres y desarrollando el primer plan de estudios aprobado por la Secretaría de Educación Pública (SEP)[1] en 1943 siendo aprobada de forma oficial como Escuela de Artes. Los Maestros notables de esta época fueron Diego Rivera, Francisco Zúñiga, Frida Kahlo, Carlos Orozco Romero, Federico Cantú, Luis Ortiz Monasterio, María Izquierdo y Agustín Lazo. En el plan conformado por Antonio M. Ruiz se incluían materias teóricas como aritmética, geometría elemental, dibujo lineal y aéreo, teoría de la composición, anatomía descriptiva, historia del arte precortesiano, arte moderno americano, arte oriental y africano, arte europeo, inglés y dibujo del natural. Se impartían talleres

que determinaban la especialidad: pintura o escultura y el laboratorio, un lugar para familiarizarse científicamente con los materiales. Más tarde se estructuró un Plan Profesional de Pintor, Escultor y Grabador que cambió en 1984 a las licenciaturas de Pintura, Escultura y Grabado. A partir de 1994 se creó la licenciatura en Artes Plásticas, mismo año en el que "La Esmeralda" se traslada de la Colonia Guerrero al Centro Nacional de las Artes. A partir del 2007 un nuevo plan de estudios entró en vigor, con el objetivo de formar profesionales en la producción de las artes plásticas y visuales con capacidad para desarrollar un lenguaje, con sustento conceptual acorde a su momento histórico y cultural, el cuál les permita integrarse a circuitos de formación, difusión y circulación del arte, y que les posibilite la incursión en subsecuentes niveles educativos propios del ámbito de la producción, docencia, promoción y teoría de las artes plásticas y visuales.

-Espinosa, Elia: Nació en México, D.F en 1953. Historiadora y crítica del arte y poeta. Obtuvo una Licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en 1979, con la tesis *L'Esprit Nouveau*, una estética moral purista y un materialismo romántico, y un Doctorado en Historia del Arte y Estética en la Universidad de Paris VIII-Vincennes-à-Saint Denis, en Francia, en 1984, con la tesis: *Jean Cocteau, el ojo entre la norma y el deseo*. Desde 1984 es investigadora definitiva en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Sus áreas de investigación en esa dependencia universitaria son las artes plásticas y visuales en los siglos XX y XXI, con especial interés en las artes no-objetuales (performance, instalación, body art), las relaciones entre la poesía y la pintura, la naturaleza de la percepción en el artista y sus públicos y la imagen en relación con el potencial de la corporalidad. También ocupan un sitio importante en sus libros y escritos los problemas ético-estéticos y la poética en la producción y vivencia individual y social del arte, así como la redacción de textos acerca de la energía que el arte no-objetual inyecta a la expresión en el historiador del arte y el poeta. En la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM ha impartido la materia de "Arte Contemporáneo" desde 1992 a 2005, en donde se centró en problemas de las artes de los siglos XX y XXI. De 2003 a 2008, condujo el Seminario de Metodologías en la Historia del Arte en la mencionada Facultad e igualmente, de 2008 al presente, ha configurado seminarios sobre la estética y las artes actuales y la construcción del tiempo y la acción en el performance, la poesía y el cine, en donde ha abordado aspectos teóricos, de poética y de la imagen y la forma, así como los cruces de sentido y técnicos entre las artes. Ha dirigido numerosas tesis de grado y posgrado sobre temas diversos del arte del siglo XX y XXI.

- **Ex-Teresa:** Ex Teresa Arte Actual es un museo del Instituto Nacional de Bellas Artes fundado en 1993, donde se crea, investiga y divulga el arte y la cultura de nuestro tiempo. Es una sede destinada a posibilitar el ejercicio del Arte Contemporáneo con soportes y tendencias diversas; que permitan codificaciones, representaciones y traducciones dirigidas a construir conocimiento, al mismo tiempo, difundir las corrientes experimentales del arte. Su oferta cultural integra muestras internacionales de performance, arte sonoro y videoperformance; exposiciones temporales con propuestas de instalación y video, así como conciertos de música experimental. Cuenta con un centro de documentación especializado en Arte Contemporáneo abierto para consulta pública. Se imparten cursos y talleres, así como visitas guiadas a las exposiciones temporales e históricas al edificio que alberga el museo.

- **Ezcurra, María:** N. Buenos Aires, Argentina, 1973. Vive en México desde 1978. Actualmente se encuentra realizando un Doctorado en Educación Artística en la Universidad de Concordia, Montreal, Canadá, con apoyo de Promep y Fundación Jumex. En 1998 realizó una Maestría de Artes Visuales -con especialidad en Medios combinados- en el Chelsea School of Art en Londres y en 1999 un MFA -en el área de Nuevos géneros- en el San Francisco Art Institute, con una beca Fulbright-García Robles. También cursó una licenciatura de Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en 1992, y paralelamente fue miembro de La Panadería. Ha sido

becaria del Fonca en los programas de Estudios en el extranjero, Jóvenes creadores y Fomento a Proyectos, y actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores. Ha participado en más de 50 exposiciones colectivas y 10 individuales en países como Australia, Estados Unidos, Inglaterra, Holanda, Grecia, Puerto Rico, Venezuela y México, así como realizado acciones públicas en las calles del DF, Caracas, Londres y San Francisco. En el año 2007 fue invitada a participar en el Artist Pension Trust de la Ciudad de México. Su obra forma parte de varias colecciones particulares, así como del Hishhorn Museum de Washington y la Universidad de Essex en Gran Bretaña. Ha impartido cursos en La Esmeralda, en la UACM, en Centro y en la UAEM, donde trabaja desde el año 2001.

- **Faguet, Michel:** Escritora y curadora de arte nacida en Augusta, Georgia, en el sur de los Estados Unidos. De padre colombo-francés y madre colombiana, goza de los privilegios y de los problemas de tener tres nacionalidades. Su trabajo con instituciones oficiales y organizaciones independientes ha influenciado proyectos y percepciones sobre prácticas "alternativas" en el campo de las artes visuales en diversos países de América, incluidos Chile y Méjico –durante la década de los 90– y mas recientemente Colombia (2001-2004) y Canadá (2005-2006). Iniciando espacios como El Parche y La Rebeca en Bogotá, y dirigiendo proyectos legendarios como La Panadería en Ciudad de Mejioco y la galería Or en Vancouver, Faguet se ha constituido como una figura activa y crítica en el campo de las artes visuales contemporáneas. Sus escritos recientes han sido incluidos en las publicaciones del Premio Nacional de Crítica (Universidad de los Andes/Ministerio de Cultura) y es beneficiaria de una beca de trabajo para escritores sobre arte (Art Writers Grant 2008, The Creative Capital Warhol Foundation). Gracias a esta beca sigue desarrollando una investigación cuya primera parte (Pornomiseria: Or How Not to Make a Documentary Film) fue publicada en Afterall, una organización editorial con bases en Los Angeles y Londres. Actualmente vive y trabaja entre Berlín.

- **FARCO:** Feria de arte Contemporáneo de Guadalajara que se llevó a cabo anualmente de 1992 a 1998.

- **FEMACO:** Feria de Arte Contemporáneo que convoca galerías nacionales e internacionales a participar durante cinco días en el evento más importante de arte Contemporáneo en la Ciudad de México. La feria se divide en dos secciones: galerías y nuevas propuestas; con el fin de incluir las propuestas de los artistas emergentes. A su vez, las galerías fueron evaluadas y seleccionadas por un comité formado por galeristas de distintos países, con el objetivo de ofrecer y garantizar un proyecto de alta calidad.

- **Fernandez, Vanesa:** Es presidente y directora de Celeste House y de la editorial Celeste en donde se han publicado las revistas WOW, Chivas, OM y Mexico City Monthly. Actualmente la editorial Celeste publica las revistas Celeste y BabyBabyBayby, así como algunos libros temáticos. Organiza eventos que promueven la cultura contemporánea como subastas de fotografía y arte contemporáneo, conciertos, desfiles de moda y exhibiciones de arte, artes aplicadas y arquitectura. Tiene una maestría en Post-War and Contemporary Art en Sotheby's Institute/Universidad de Manchester, en Londres. Ha trabajado como crítica de arte desde 1994 participando con una columna semanal en periódicos en Monterrey y México como: El Norte, El Reforma y Milenio, así como en múltiples publicaciones de arte. Ha sido curadora de diversas exposiciones, fue coordinadora de exposiciones en MARCO y curadora del Museo de Monterrey hasta su cierre en donde encabezó también el proyecto de la Mediateca Arte Acceso. Fue co-directora de la galería La Mesa y directora del Museo El Ojo en Villa de García. Fue editora la revista Museos. Es miembro de la mesa directiva del Patronato de Arte Contemporáneo desde su fundación.

- **Ferrer, Elizabeth:** Elizabeth Ferrer es curadora residente en Nueva York. Es escritora especializada en arte y fotografía mexicana y latina. Es autora de "Lola Alvarez Bravo" (Aperture

Foundation, Nueva York 2006), así como curadora de la exposición itinerante sobre esta fotografía modernista mexicana. Ella co-editó la renombrada publicación del Museo de Arte Moderno "Artistas Latinoamericanos del Siglo XX ", y ha escrito para publicaciones tales como Art Nexus, Nueva Luz, y ArtNews. Ferrer ha sido directora del Museos de Arte en Austin, Tejas, y de la Galería de Arte de la Americas Society en Nueva York. Estudió historia del arte en las universidades de Wellesley y Columbia. Actualmente es Directora de Artes visuales en BRIC|Arts|Media|Bklyn, Brooklyn, Nueva York.

- **FITAC:** Foro Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo que se llevó a cabo entre 1992 y 1998 en la ciudad de Guadalajara. En sus dos primeras versiones estuvo a cargo de Guillermo Santamarina (1992-1994) posteriormente fue organizado por Osvaldo Sánchez (1995-1996) y por Rubén Gallo (1997-1998).

- **Flores, Aldo:** Nació en la Ciudad de México en 1960. Estudió artes plásticas en la ENEP Acatlán. Ha fundado espacios alternativos para el desarrollo y difusión del arte contemporáneo como el Salón des Aztecas, Arte Vancé, Latir Constante, El famoso 42 y Diavaz en la Cultura. Fue director y creador de la Toma del Balmori y la Toma del Rulle (acciones artísticas interdisciplinarias en edificios públicos). Ha presentado su trabajo plástico en exposiciones individuales como la realizada en la Galería Expositum, el Salón des Aztecas y La Agencia. Fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

- **FONCA:** El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) es un organismo público mexicano dependiente del gobierno federal, creado para apoyar la creación y la producción artística y cultural de calidad; promover y difundir la cultura; incrementar el acervo cultural, y preservar y conservar el patrimonio cultural de este país. Fue fundado el 2 de marzo de 1989, y su misión es fomentar y estimular la creación artística a través del otorgamiento de estímulos económicos dirigidos a proyectos artísticos de calidad. El proceso inicia a través de convocatorias públicas, bajo premisas de participación democrática, equidad de oportunidades y juicios de paridad en la selección de proyectos. Entre sus becas se encuentra la Edmundo Valadés a Revistas Independientes, la cual exige la publicación durante 3 ediciones de páginas enteras del publicidad al fondo y un texto en el cual se especifique que la publicación de la revista premiada no sería posible sin dicho apoyo. Habitualmente, éste y otros programas se critican sobre la base de que el monto de la beca es muy por debajo del costo comercial publicitario de cada una de las páginas. También existe la beca para jóvenes creadores y de intercambio de residencias artísticas. Además del Sistema Nacional de Creadores.

- **Fundación Cultural Bancomer:** El origen de Fomento Cultural data de 1990, cuando se creó la Fundación Cultural Bancomer. Su labor, enmarcada en el programa de Responsabilidad Social del grupo, refleja la voluntad y compromiso de BBVA Bancomer por enriquecer el patrimonio cultural de los mexicanos. Para alcanzar sus objetivos Fomento Cultural promueve, difunde y realiza actividades artísticas, educativas y culturales, directamente o, mediante el otorgamiento de apoyos económicos a creadores, académicos e instituciones. Entre sus programas destacan: Fondo de Apoyo a las Artes, Programa Editorial, Concurso Universitario "Hazlo en cortometraje", Programa Bancomer MACG Arte Actual y Salón de Arte Bancomer.

- **Galán, Julio:** Nació el 5 de diciembre de 1959 en Múzquiz, Coahuila. Estudió la carrera de arquitectura en la Universidad de Monterrey, la que dejó inconclusa, para finalmente dedicarse exclusivamente a la pintura. Radicó la mayor parte de su vida en Monterrey, a dónde llegó a estudiar desde los nueve años de edad. Tuvo estancias en Nueva York y Europa. Realizó gran cantidad de exhibiciones individuales. A los veinte años de edad, en 1979, obtiene el segundo premio laureado de pintura del Centro de Arte Vítro Monterrey. Su primer galerista individual en

Monterrey es Guillermo Sepúlveda, de la Galería Arte Actual Mexicano, desde 1980. Julio Galán destaca por haber renovado el panorama de la plástica mexicana de los años 1980. La obra de Galán se caracteriza por que retoma el nacionalismo, los ideales mexicanos exentos de idealización, llevados a una realidad que toca el drama, el humor, el sarcasmo y lo cotidiano, pero con una carga fuerte de vanidad, con trazos gruesos, colores opacos y cuestionamientos profundos del "yo" son parte esencial de su obra.

- **Galería, Arena Mexico:** Ubicada en una vieja casona del siglo XIX en el centro histórico de Guadalajara, Arena México Arte Contemporáneo surge a mediados de los 90 como un espacio independiente que se ha caracterizado por promover artistas contemporáneos. De tal fecha a la actualidad, diversos artistas han desfilado por su recinto: Francis Alÿs, Daniel Guzmán, Fernanda Brunet, Huma Bhabha, Jason Fox, Pablo Vargas Lugo, Robert Melee y Daniela Rosell, entre muchos otros. Arena México Arte Contemporáneo mantiene una estrecha relación de colaboración con artistas, galerías e instituciones culturales, públicas y privadas, apuntalada por la producción de proyectos de arte a nivel local e internacional, haciendo uso de una diversidad de medios que abarca manufacturas artesanales y sofisticados procesos industriales. Una de sus premisas operativas implica fomentar la reciprocidad entre los distintos agentes culturales que conforman una red internacional cada vez más amplia. Este proceso de diálogo, esencialmente al margen de estructuras de mercado, busca establecer vínculos con el entorno partiendo desde Guadalajara hacia el exterior, atravesando diversas capas de creación cultural contemporánea para estimular discrecionalmente la producción de propuestas artísticas innovadoras y críticas. Por tanto, Arena México Arte Contemporáneo se erige como una alternativa al modelo tradicional de una galería comercial, integrando en su estructura lógicas afines a las de espacios artísticos auto-sustentados e iniciativas independientes de gestión cultural: un think tank, un laboratorio de ideas sin una filiación determinada, interesado esencialmente en la práctica contemporánea: un quehacer de carácter social, que reconoce un origen común en la diversidad y en modelos alternos de creación de ideas y cuestionamientos en el circuito del arte local y global.

- **Galería Chantal Crousel:** Desde su creación en 1980, la galería Chantal Crousel ha mostrado el trabajo de artistas de origen muy diverso. Dichos artistas tienen en común la exploración de los valores esenciales que subyacen a la sociedad contemporánea. Cada uno de ellos se basa en su herencia cultural particular, el desarrollo de un lenguaje visual que es a la vez poderoso y universal. La mayoría de estos artistas están presentes en las colecciones más importantes del mundo. Después de 10 años de actividad, Niklas Svennung, el hijo y socio de Chantal Crousel, abre un segundo espacio en el distrito 10 de París. Este espacio es una extensión de las operaciones principales de la galería. La galería Chantal Crousel representa a sus artistas en las ferias de arte principales: Art Basel, Art Basel Miami Beach, FIAC, Art Dubai, Hong Kong Art Fair, Feria de Arte Frieze, Artissima.

- **Galería de Arte Contemporáneo:** Galería Arte Contemporáneo estaba ubicada en la calle Flora, de la Colonia Roma en México D.F. Dirigida por Benjamín Díaz, la galería abrió sus puertas en la década de 1980, y durante sus primeros años tuvo varias presentaciones exitosas con artistas internacionales como Meyer Vaisman y Kcho. La galería fue cerrada unos años después debido a problemas financieros y la mala gestión.

- **Galería GAAM:** La Galería Arte Actual Mexicano fue fundada en el año de 1972 por Guillermo Sepúlveda, con la intención de integrar la ciudad de Monterrey al panorama de las artes plásticas de México. Desde su inicio, ha mantenido el criterio de promoción del arte de las últimas generaciones, así como el señalar y asistir al arte joven mexicano. Ha realizado hasta la fecha cerca de 500 exhibiciones y colaborado estrechamente en diferentes muestras temáticas (Del deseo y la

memoria, Propuestas Cardinales como Preludio del Siglo XXI...) e individuales (Julio Galán, Enrique Guzmán...) con instituciones públicas y privadas de México y del extranjero, destacando la curaduría y museografía de "Siglo XX, Grandes Maestros Mexicanos", que en cuatro etapas y durante dos años se presentó en el Museo MARCO de Monterrey, con un resumen de lo más importante de la pintura mexicana del Siglo XX, y una audiencia record superior a los 320,000 visitantes. Dadas las características multiétnicas y culturales del país, la galería, para la realización de sus proyectos, ha establecido una estrecha relación con la ciudad de México y los estados de Jalisco, Michoacán y Oaxaca, por ser estos los centros productores de mayor influencia cultural en el país. Durante los últimos 15 años, se han efectuado muestras de intercambio con otros países latinoamericanos y participado en ferias internacionales en Europa (FIAC, ARCO) y los Estados Unidos (ART CHICAGO y ART MIAMI).

- **Galería GAM:** La Galería de Arte Mexicano, fundada en 1935 por Inés Amor, fue la primera establecida en la Ciudad de México y su labor resultó fundamental para la vida cultural y artística del país, ya que empezó a exhibir la obra de artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo, Frida Kahlo y Agustín Lazo, entre muchos otros. La galería trabaja de cerca con los artistas y realiza exhibiciones tanto en México como en el extranjero, además de participar en ferias de arte internacionales anualmente. La Galería de Arte Mexicano ha organizado más de 900 exposiciones nacionales e internacionales en sus ya casi 70 años de vida. Las actuales directoras de la galería, Alejandra R. De Yturbe y Mariana Pérez Amor, continúan con la labor de creatividad, promoción y difusión de los artistas que han estado en la Galería de Arte Mexicano durante largo tiempo, así como de los jóvenes creadores que se incorporan año con año. La galería cuenta con uno de los archivos más completos de arte moderno y contemporáneo de México, a los que acuden para realizar consultas académicos, investigadores y curadores de diversas instituciones. Desde su inicio, el interés primordial de la galería ha sido la promoción y venta de las obras de artistas mexicanos y de otros países que se encuentran íntimamente ligados con México. Para ello ha puesto especial énfasis en la publicación de catálogos, monografías y libros, siempre con la colaboración de prestigiados críticos de arte. Colecciones importantes, tanto públicas como privadas, se han formado a través de la Galería de Arte Mexicano. En sus salas se han presentado grandes exhibiciones, como la ya memorable Exposición Internacional de Surrealismo de 1940, hasta las últimas tendencias, pasando por las diferentes generaciones de artistas de diversas escuelas y vanguardias. Citando al crítico de arte Luis Cardoza y Aragón: "la Galería de Arte Mexicano ha evolucionado al propio tiempo que la pintura, sirviendo así, nacional e internacionalmente, al arte contemporáneo de México".

- **Galería José María Velasco:** Con más de 50 años de vida, la Galería José María Velasco (gjmV) era el paso obligado de los artistas plásticos que van en ascenso, de los nuevos valores que inician con pasos firmes su trayectoria. Fundada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el 7 de septiembre de 1951, fue una de las cuatro galerías de tipo popular creadas por el Estado en distintos rumbos de la ciudad, con el objetivo de descentralizar la cultura. Su ubicación en el popular barrio de Tepito, tiene como finalidad difundir el arte en general, principalmente las artes plásticas, en este núcleo de población que tenía poco o nulo acceso a los eventos culturales, ofreciéndoles un recinto institucional que permitiera la difusión de jóvenes propuestas plásticas de calidad que no tendrían cabida en otros recintos. Cabe mencionar que la misión de la galería también ha consistido en la educación, y para ello se realizan conferencias, cursos y talleres de artes plásticas, visitas guiadas, así como actividades infantiles. Edificio Ubicado en la colonia Morelos, delegación Cuauhtémoc, este recinto cuenta con una amplia sala de exposiciones (27.40 x 15.84 metros) con capacidad para ciento cincuenta personas, así como una modesta área de oficinas y una bodega que se habilita como foro para presentaciones teatrales y de performance, etc. El inmueble funcionó como bodega del Instituto Nacional de Bellas Artes de 1947 a 1950. En 1951, Fernando Gamboa, en su calidad de director del Departamento de Artes Plásticas del INBA y del Museo Nacional de Artes Plásticas,

anunció su propósito de descentralizar y difundir las artes a toda la ciudad por medio del programa de galerías populares. Así, en 1951 se realizaron los trabajos pertinentes para que el inmueble fuera adaptado para su funcionamiento como galería. El 7 de septiembre del mismo año, la Galería José María Velasco abrió sus puertas bajo el nombre de Galería José Clemente Orozco en homenaje al artista que entonces cumplía dos años de fallecido. Para 1962 se cambió el nombre de Galería José Clemente Orozco al actual, en honor al extraordinario paisajista mexicano, nombre que conserva hasta nuestros días.

- **Galería Kurimanzutto:** El proceso natural de la galería ha derivado en la necesidad de concentrar nuestra historia y energía, en un espacio que sea un sitio de encuentro, investigación y desarrollo de proyectos. La galería Kurimanzutto fue fundada por José Kuri, Mónica Manzutto y Gabriel Orozco en 1999, en la ciudad de México, con la colaboración de varios artistas, tales como: Felipe Ortega, Gabriel Kuri, Alejandro Carrasco, Minerva Cuevas, Damián Ortega, Fernando Ortega, Eduardo Abaroa, Daniel Guzmán, Jonathan Hernández, Philippe Hernández, Rirkrit Tiravanija, Sofía Táboas, Abraham Cruz Villegas; a quienes la galería representa. La galería empezó sin tener un espacio físico para sus exhibiciones, era una galería itinerante que se acoplaba a la necesidad de cada uno de sus proyectos. Cuenta con un centro de documentación de Arte Contemporáneo a disposición de estudiantes e investigadores. Ofrece cerca de mil documentos, entre libros, textos periodísticos y obra de arte digitalizadas. A partir de 2008 la galería fijó un espacio sede con área de exposiciones, oficinas, talleres, biblioteca, bodega y estacionamiento

- **Galería Marian Goodman:** Durante más de treinta años, la Galería Marian Goodman ha jugado un papel importante en la introducción de los artistas europeos a las audiencias americanas y ha ayudado a establecer un diálogo vital entre los artistas e instituciones que trabajan a nivel internacional. El Marian Goodman Gallery fue fundada en Nueva York a finales de 1977 y se abrió un espacio de exposición en París en 1995. En 1965, antes de la creación de la galería, Marian Goodman fundó Múltiples, que publicó los libros de artistas, como Richard Artschwager, John Baldessari, Dan Graham, Sol Lewitt, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, y Andy Warhol. De 1968 a 1975, Múltiples trabajó con artistas europeos, he hizo de las primeras ediciones de libros de Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Blinky Palermo, y Gerhard Richter a las audiencias americanas. En 1977, Marian Goodman abrió su galería con una exposición de Marcel Broodthaers en los Estados Unidos (organizada antes de su muerte en 1976). En 1998, la Galería Marian Goodman ubicada en 24 West 57th Street fue renovada por el Estudio Gabellini y ahora cuenta 8.000 pies cuadrados de espacio expositivo. En septiembre de 1999, Galería Marian Goodman abrió un nuevo espacio expositivo en la 79, rue du Temple en París.

- **Galería Nina Menocal:** El arte contemporáneo en México le debe mucho al prestigioso e incansable trabajo de la galería Nina Menocal. Creada en 1990 bajo el nombre de Ninart, en un pequeño apartamento ubicado en la "Zona Rosa", fue el primer espacio en exhibir el trabajo de artistas cubanos contemporáneos en la Ciudad de México y, posteriormente, el trabajo de artistas emergentes mexicanos y de toda América Latina. Además, fue una de las galerías mexicanas precursoras en participar en ferias de arte internacional. En ese sentido, su fundadora, Nina Menocal, ha representado una fuerza decisiva para construir las bases del arte contemporáneo en México e incrementar su interés y estudio a través de la promoción y difusión del trabajo de talentosos artistas latinoamericanos y de otros lados del mundo. La galería exhibió las primeras muestras individuales y comerciales, al tiempo en que produjo los primeros catálogos, de la llamada Nueva Generación Cubana de la década de 1980. La histórica exposición 15 artistas cubanos en 1991, curada por los destacados profesionales del arte Osvaldo Sánchez e Iván de la Nuez, incluyó al legendario y exiliado artista cubano-americano Félix González Torres, José Bedía, Arturo Cuentas, Glexis Novo, René Francisco Rodríguez, Agustín Bejarano entre otros. Otra muestra y su respectivo

catálogo que recibió gran aceptación fue la del artista cubano Tomás Sánchez, en 1989. Bajo su auspicio también exhibieron por primera vez artistas cuya obra es internacionalmente reconocida como Carlos Amorales, Carlos Aguirre, Raymundo Sesma, Eric Pérez, Daniel Lezama y Sandra Ramos. Hoy, la galería está ubicada en la colonia Roma, en una magnífica casa de la corriente ecléctica (porfiriana), de 1910. Su destacada labor fue fundamental para el desarrollo artístico de la zona, misma que ahora es un lugar vibrante, lleno de espacios de arte y diseño contemporáneos y de actividades culturales. La galería sigue comprometida con su misión como promotora de arte de América Latina y del mundo; presenta exhibiciones trabajando con curadores jóvenes; organiza viaje de coleccionistas a la Bienal de La Habana, que incluyen muestras curadas en esa ciudad, y trabaja con cada uno de sus artistas en proyectos especiales fuera de los ámbitos y técnicas tradicionales.

- **Galería OMR:** Fundada en 1983 por Patricia Ortiz Monasterio y Jaime Riestra, galería OMR se ubica en un edificio de principios del siglo XX, en el corazón de la Colonia Roma. Desde sus inicios, OMR ha buscado promover artistas contemporáneos con carreras emergentes, así como también algunos más establecidos, tanto mexicanos como extranjeros. Algunas de las ferias en las que la galería ha participado son: ARCO (Madrid, España), Art Basel (Basilea, Suiza), Art Basel Miami (Miami, Estados Unidos) y MACO (D.F., México). En 2003 se hicieron cambios y reestructuraciones dándole nuevos enfoques a la galería y rejuveneciéndola. En estos cambios estuvieron involucradas Montserrat Albores y Pamela Echeverría quien llevaban la dirección curatorial de la galería. A estas fechas Cristobal, hijo de Patricia y Jaime ha ido involucrándose con el funcionamiento y manejo del negocio familiar haciéndose presente en las ferias y eventos de la escena del Arte Contemporáneo en México.

- **Galería Pecanins:** La Galería Pecanins nació en la Zona Rosa en 1964 con una exposición colectiva, con obras de Robin Bond, Philip Bragar, Francisco Corzas, Vicente Gandía, Fernando García Ponce, Elvira Gascón, Roger Von Gunten, Francisco Icaza, Brian Nissen, Maria Teresa Toral, Antonio Peyri entre otros. A partir de esa exposición, la Galería Pecanins, cambio de casa tres veces. Actualmente se encuentra en la Colonia Condesa. Después de la muerte de las hermanas Pecanins Ayer, la galería quedó a cargo de la artista visual Yani, hija de Teresa, y la cantante Betsy, hija de Ana María. La galería fue la sede del Salón Independiente, impulsando y exponiendo la obra de los artistas que lo integraban. En su espacio se hicieron happenings, también las primeras propuestas de videoarte, exposiciones callejeras como Pastelarte, instalaciones, libros de artista, comida de colores, contribuyeron así a la proyección de varias generaciones de artistas. A partir de esta fecha estaremos en el edificio Condesa para lo que necesiten. Inclusive el logotipo lleva la dirección de Privada de Matehuala R-6, colonia Condesa. Apenas tres días antes de la muerte de Ana María, la Galería Pecanins inauguró 45 años: picando piedra en su local de Durango 186, colonia Roma, exposición integrada por obra en gran parte de la colección del recinto formada a lo largo del tiempo por sus fundadoras.

- **Galería Ramis Barquet:** La Galería Ramis Barquet inicia sus actividades en 1987, en la ciudad de Monterrey. El interés principal de la galería es promocionar el arte contemporáneo y en especial el arte latinoamericano. En 1996, se abre una sede en Nueva York orientada a apoyar el trabajo de artistas emergentes latinoamericanos, europeos y norteamericanos. Y en el 2003, abre una tercera sede de la galería, como extensión de la de Nueva York, en el Oeste de Chelsea.

- **Galindo, Carlos Blas:** Artista Visual y crítico de arte visuales. Se ha desempeñado como profesor en el Centro de Enseñanza para Extranjeros de la UNAM y en los posgrados de la Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM y de la Escuela de Diseño INBA. Además es miembro de la Asociación de Escritores de México, del Comité Mexicano de Historia de Arte, así como de la College Art Association, con sede en Nueva York. Integrante del consejo de asesores de la Fundación Casa de

Agua, A.C. presidente honorario de la Asociación Amigos del Museo de Arte Contemporáneo en Aguascalientes y presidente de la Comisión por la Verdad. A.C. Como crítico de arte ha colaborado en los diarios de circulación nacional (Uno más uno, Excelsior, El Financiero) y en suplementos como la revista internacional Art Nexus. Entre los múltiples temas que aborda es especialista en arte conceptual

- **Gallo, Rubén:** Rubén Gallo es un galardonado escritor y crítico. Él es el autor de *Freud's Mexico: Into the Wilds of Psychoanalysis* (2010), un ensayo sobre las fantasías de Freud acerca de México. También ha publicado *Mexican Modernity: the Avant-Garde and the Technological Revolution* (2005), un ensayo sobre la fascinación de la vanguardia mexicana con las máquinas, y dos libros sobre la cultura visual de la Ciudad de México: *Nuevas Tendencias en Arte Mexicano* (2004) y *The Mexico City Reader* (2004). Actualmente trabaja en un nuevo libro: *Marcel Proust's Latin Americans*, el primer estudio de la amistad de Marcel Proust y amores con los latinoamericanos. Estudió la licenciatura en Inglés en la Universidad de Yale y su doctorado en Literatura Comparada en la Universidad de Columbia. Fue profesor en Cornell y la Universidad de Toronto antes de llegar a Princeton en 2002. En Princeton, imparte cursos sobre Freud, el avant-garde, y otros aspectos de la cultura del siglo XX. Ha dirigido el Programa de Estudios de América Latina desde 2008. *Gallo's Mexican Modernity* es un estudio de la fascinación de la avant-garde de México con las máquinas. Gallo ha impartido varios cursos sobre este tema en Princeton, y en 2003 organizó una conferencia internacional sobre "La radio y el sonido de la modernidad", uno de los temas explorados en el libro. Es miembro de la junta directiva del Museo Sigmund Freud en Viena, y en 2009 fue becario de Freud-Fulbright Visiting Scholar en Psicoanálisis en Austria. Es profesor en la Universidad de Princeton y vive en Nueva York.

- **Ganado, Edgardo:** Rogelio Edgardo Ganado Kim estudió historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. De 1991 a 1992 fue investigador del Museo Carrillo Gil del INBA y de 1992 a 1998, curador en jefe de la misma institución. Fue también curador del Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM de 1999 a 2003. De 1992 a la fecha ha realizado más de un centenar de curadurías en México y en el extranjero, entre las que se puede mencionar mencionar: *Cartografía de una generación*, quince años de creación en perspectiva; *Ukiyo-e*, Estampa japonesa; *Gunther Gerszo*, Pintura, gráfica y dibujo, 1949-1993; *Siqueiros* en la colección del Museo Carrillo Gil; *Las transgresiones al cuerpo*, Arte contemporáneo de México; *Tierra* identidades dispersas, Itinerarios, Gráfica mexicana 60-90, Ubicaciones, Arte contemporáneo de México, *Agua-Wasser* 14 intervenciones urbanas en la ciudad de México, entre otras. Curador y conductor del programa de televisión sobre arte contemporáneo plástico transmitido por el canal 22 en 2005. Conductor del programa radiofónico *Arte en repetición instantánea*, transmitido de 2000-2003 en ABC radio. Entre la realización de proyectos en México se cuenta la muestra *Balastras*, exposición paralela a MACO en su edición 2006, así como el lanzamiento de la campaña a nivel nacional de *Pepsi Light Arte Mexicano Contemporáneo* con el título de *Sedientos*, en la cual las latas de refresco muestran imágenes de obras de artistas contemporáneos. También fue curador asesor de *Artfest México 2006*. Fundador y curador de la galería *La Refaccionaria* en la ciudad de México de 2005 a 2009; y jurado en múltiples certámenes de arte en México y el extranjero. Miembro asesor de la bienal de la Habana y también de la sociedad de amigos del Museo Carrillo Gil. Rogelio Edgardo Ganado Kim ha sido colaborador de diarios y revistas, columnista del semanario y del diario *Milenio*. Ha impartido cursos en la Facultad de Filosofía y Letras, en el Museo de Guadalupe en Zacatecas, en el Museo Carrillo Gil, en el Museo de Arte Moderno y en el museo *Soumaya* en la ciudad de México. De 1991 a 1992 fue maestro de asignatura en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y de 1999 a la fecha en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado la Esmeralda. Fundador de la Escuela de Artes Visuales de Yucatán y profesor de la misma de 2005 a 2008. Actualmente se desempeña como profesor y asesor del programa educativo en arte contemporáneo en La curtiduría en la ciudad de Oaxaca. Miembro del comité de compra para la

colección de Arte Contemporáneo de la UNAM de 1999 al 2006.

- **García Correa, Fernando:** Nació en la Ciudad de México en 1958. De 1978 a 1980 realizó estudios en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda y en la Academia de San Carlos. Posteriormente realizó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, de 1980 a 1983. Diploma de Dibujo, Mención Honorífica. Entre sus exposiciones colectivas destacan: 1982: "Ateliers 81-82. A.R.C. Museo de Arte Moderno de París, Francia.; 1984: "Una década emergente", Museo Universitario del Chopo, México, D.F., 39 Salón de Montrouge, Francia; 1988: Trienal de Pintura de Sofía, Bulgaria, "Pintura Contemporánea Mexicana", Museo de Barcelonnette, Francia; 1989: "Cerámicas", Galería Quetzalli, Oaxaca, Galería Ramis Barquet, Monterrey, México, 1992: V Bienal de Pintura Rufino Tamayo, "Encuentros" (de la Historia del Arte en el Arte Contemporáneo Mexicano), Museo de Arte Moderno, México, "The return of the cadavre exquis", The Drawing Center, Nueva York, U.S.A.; 1994: "Neo". Galería OMR, México.; "New Paintings", Wierboswky Gallery, Houston, Texas. Ha realizado las siguientes exposiciones individuales, 1986: Centro Cultural de México en París, Francia; Galería María Piras Vichy, Francia; 1987: "Trabajos Recientes", Galería María Piras, París, Francia, 1990: Galería Salzmann, Berna, Suiza; 1992: "Pinturas", Museo Universitario del Chopo, México, D.F. Se hizo merecedor al Primer Premio en la Trienal de Pintura de Sofía, Bulgaria. Co-becario. Espacio Propio Temístocles 44, FONCA .

- **García Crespo, Rosario:** Artista perteneciente al grupo fundador de Temístocles 44. Actualmente es profesora de la ENAP. Ha expuesto su obra en diferentes instituciones y en el 2003 publicó su libro de artista Caminar para descifrar.

- **García, Pilar:** Estudió Historia del arte en la Universidad Iberoamericana. Forma parte de CURARE y ha colaborado en numerosas exposiciones y publicaciones sobre arte mexicano en el siglo XX.

- **Garza, Javier de la:** Nace en Tampico, México en 1954 y ha sido un representante del Neomexicanismo. Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas como 2011¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta - Museo de Arte Moderno de Mexico City, Ciudad de Mexico 2010 Mexico Beyond Its Revolution - Tufts University Art Gallery, Medford, MA2 007 La era de la discrepancia - MUCA Roma - Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad de Mexico, 2005 Eco - Arte contemporáneo mexicano - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, Madrid entre otras. Su obra se encuentra en colecciones de Estados Unidos y México.

- **Glassford, Thomas:** Thomas Glassford nació en 1963 en Laredo, Texas. Glassford recibió su BFA de la Universidad de Texas en Austin. En 1990, se trasladó a la Ciudad de México. Glassford utiliza materiales cotidianos para crear obras arquitectónicas o la instalación de escala. Después de haber utilizado diversos objetos, desde palos de escoba calabazas y se utiliza a los espejos y la luz fluorescente. Decorativos y atractivo, estos materiales industriales se transforman en imágenes rítmicas que recuerdan a la escultura minimalista y la pintura Op Art de los años 1960. Selección exposiciones individuales incluyen: Xipe Totec, el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM, Ciudad de México, México (2010), Afterglow, el Museo Experimental El Eco, Ciudad de México, México (2010); Cadáver Exquisito, el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) UNAM (2006), La Torre de los Vientos, México DF (2001) y Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (1996). Exposiciones individuales incluyen: Selección exposiciones colectivas incluyen: Tlatelolco y la negociación localizada en el futuro de los imaginarios, el Museo como centro, el Museo, Nueva York, Nueva York (2008), Second Lives, el Museo de Artes y Diseño de Nueva York, Nueva York (2008), La construcción de un universo poético: La Diane y Bruce Halle Collection of Latin American Art, el Museo de Bellas Artes de Houston, Texas (2007), Los Angeles / México

Complejidades y Heterogenidad, La Colección Jumex, México DF (2006), Hecho en México, el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, Massachusetts, Hammer Museum de Los Angeles, California (2004), México: Identidad y Ruptura, Fundación Telefónica, Madrid, España (2003), La Persistencia de la Imagen, el Museo de Arte .

- **González, Flavia:** Es Doctora en Historia del Arte por la UNAM. Fue curadora de numerosas exposiciones durante los años 90 entre las que se encuentran A propósito 14 obras en torno a Joseph Beuys en 1989 y ha escrito varios artículos sobre arte mexicano.

- **González, Laura:** Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (1998), posee también un grado de maestría en arte (MFA) por la Escuela del Instituto de Arte de Chicago (1990) y la Licenciatura en Artes Visuales de la UNAM (1986). En 1986 se hizo merecedora de un Premio Beca de Producción de la Bienal de Fotografía, organizada por el INBA en Cd. de México. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, desde 1999. Desde 2001 es miembro de la Mesa Directiva la Fundación Cultural Mariana Yampolsky, A.C. así como del Consejo Consultivo del Sistema Nacional de Fototecas. Autora de Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes? (Barcelona, Gustavo Gili, 2004), Fotografías que cuentan historias (Lumen, 2007), La ciudad de México. Seis paseos fotográficos (Fundación Cultural Televisa, 2008) y de Otra Revolución. Fotografías de la Ciudad de México 1910-1918 (Instituto de Investigaciones Históricas). Actualmente es investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde está realizando el proyecto Imágenes y palabras del siglo XXI. Fotografía en México.

- **González-Casanova, José Miguel:** Estudia en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, D.F. Es artista visual interdisciplinario. Ha realizado numerosas exposiciones en México y en el extranjero. Su trabajo se ha desarrollado en el dibujo, la instalación, el arte acción, y la docencia principalmente. Algunos de sus proyectos son: Banco Intersubjetivo de Deseos (www.bid.com.mx), Seminario de Medios Múltiples (<http://mediosmultiples.mx/>) y Jardín de Academus (<http://jardindeacademus.org.mx/>) entre otros.

- **Gruner, Silvia:** Silvia Gruner nació en la Ciudad de México en 1959, donde vive y trabaja. Artista de la instalación y el vídeo que combina fotografía, vídeo y escultura en las obras que emplean la repetición, el gesto y la simplicidad. Recibió la beca Media Arts financiado por la Fundación Rockefeller en 1999. Su obra ha sido expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, el Museo de Bellas Artes de Caracas, el Instituto Cultural Cabañas en Guadalajara, Museo Carrillo Gil, Laboratorio Arte Alameda, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, Vancouver Art Gallery, San Francisco Art Instituto, Galería Nina Menocal, Solomon R. Guggenheim Museum y el Centro Wifredo Lam en La Habana. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores del Arte (SNCA). Gruner es licenciado por la Academia Betzalel de Arte y Diseño en Jerusalén y en Massachusetts College of Art en Boston.

- **Guerra, María:** María Guerra (1957-1999) es considerada una de las primeras curadoras independientes en México. Se formó como artista visual y como historiadora del arte en Francia, España y Suiza; y a finales de los años ochenta se instaló en Nueva York donde trabajó como curadora en distintas galerías. Proveniente de las artes visuales, formó parte del colectivo de los años ochenta Atentamente la Dirección junto con Eloy Tarcisio, con el cual realizó diversos performances; finalmente decidió dedicarse a la investigación y a la curaduría. Jugó un papel importante en la internacionalización del arte de este país durante la década de los noventa. Era una época cuando la práctica curatorial, de hecho, estaba en cuestionamiento y definición. A su regreso a México promovió diversas actividades culturales extraoficiales, a través de las cuales impulsó a una nueva generación de curadores, críticos y artistas tanto mexicanos como extranjeros que se

radicaron en nuestro país como José Bedía, Ricardo Rodríguez Brey, Rubén Torres Llorca, Arturo Cuenca, Melanie Smith o Francis Alÿs. Junto con curadores independientes como Rubén Bautista, Guillermo Santamarina y Olivier Debrouse, María ayudó a configurar los espacios de visibilidad de una nueva generación de artistas, los cuales no tenían cabida en el discurso ni los espacios oficiales. Al romper con las políticas culturales del Estado, estos curadores pudieron generar nuevos sentidos en las prácticas artísticas a través de exposiciones como Otro arte mexicano: la ilusión perene de un principio vulnerable.

- **Gutiérrez, Rubén:** Artista multidisciplinario y curador. Ha mostrado su trabajo en instituciones como el Museo de Arte Moderno, Mexico, DF, 2001; La Capella, Instituto de Cultura de Barcelona, España, 2002; WORM Rotterdam, Holanda, 2004; Blue Star, San Antonio, Texas, EU, 2004; REDCAT, CalArts, Los Angeles, EU, 2004. y muchas otras. Ha representado a México en la 7a Bienal de la Habana, Cuba 2001, en la Primer Bienal de Buenos Aires, Argentina, 2001, en la IX Bienal Internacional de Arte de Cuenca, Ecuador 2007, en la Bienal de Praga 4, Praga Republica Checa, 2009 y en la Bienal de las Americas 2010, Denver, Co. EU. Como curador ha organizado exhibiciones y programas de video arte para instituciones en México D.F., Nueva York, Suiza, Lima, Nueva Delhi. Es fundador y director de ObjectNotFound.org, una organización independiente y no lucrativa con la misión de promover el conocimiento de la cultura contemporánea (artes visuales, música electrónica, performance, moda urbana y diseño industrial) en Monterrey, México. Ha sido parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte, CONACULTA, FONCA. La obra de Rubén Gutiérrez posee diversos recursos y principios narrativos que permiten la creación de atmosferas ficticias donde el autor busca, a partir de una serie de abstracciones de la cultura mediática contemporánea, crear juegos dramáticos que ponen de manifiesto esa acumulación de espectáculos donde lo vivido o consumido se aparta en una serie de representaciones autónomas y adquieren sentido por sí mismos.

- **Guzmán, Daniel:** El artista visual Daniel Guzmán estudió la licenciatura Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha expuesto en el extranjero y en México un sin número de veces. El dibujante y escultor ha tenido participaciones en Museo Nuevo de Arte Contemporáneo, en Nueva York, en ferias de gran relevancia en el mercado de arte como Art Basel Miami, participó en a Bienal de Montreal, entre otras. En el 2000 ganó la beca de residencia en la ciudad de New York en el International Studio Program. Consulado de México en New York, FONCA, Mexican-American Program.

- **Henaro, Sol:** Sol Henaro es una curadora mexicana. Ha sido becaria del programa para estudios en el extranjero del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y de La Fundación / Colección Jumex, apoyos con los cuales cursó el Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

- **Hollander, Kurt:** es originario de Nueva York, donde fue editor de la portátil de Lower East Side (de 1983-1993) y su antología de renta baja (Grove Press, 1994). Kurt se mudó a la Ciudad de México en 1989, donde ha estado activo como trabajador de la cultura: la edición de Poliéster (una revista de arte contemporáneo de las Américas) a partir de 1992-2000; comisariado de la mega-exposición Así está la Cosa en el Centro Cultural / Arte Contemporáneo de 1998 (que consta de más de 70 artistas de América Latina), la escritura, dirección y producción de carambola (una película protagonizada por Diego Luna, Ochoa Jesús Cobo, Roberto y el barrio super); libros para niños libro para niños, autor del libro el Super (RM 2006) sobre productos mexicanos de consumo y de Sonora: el mercado de la magia (RM 2008) en los productos mágicos que se venden en el mercado de Sonora, y que escriben regularmente para el semanario guardian de Londres, y ocasionalmente para el New York Times, los Angeles Times, salón y Letras Libres. sus fotografías han sido publicadas en el diario Los Angeles Times, el estudio de la voz de la revista (Japón) y en el ABCDF

libro, y expuesto en La Panadería, Salón de los Aztecas, Bellas Artes y la Galería de la Rotonda en Brooklyn.

- **INBA:** El Instituto Nacional de Bellas Artes es el organismo cultural del gobierno mexicano responsable de estimular la producción artística, promover la difusión de las artes y organizar la educación artística en todo el territorio nacional. Creado mediante decreto presidencial del 31 de diciembre de 1946, bajo el nombre de propuesta presentada en 1932 por el entonces secretario de Hacienda y Crédito Público, Alberto J. Pani, para conformar un organismo nacional que se ocupara de las diferentes ramas de las bellas artes. Sin embargo, no fue sino a mediados de los años 40, durante el gobierno del Presidente Miguel Alemán Valdés que se establece una comisión encargada de estudiar la problemática cultural del país y se funda una Institución orientada a estimular la producción artística de México para fructificar la obra de enseñanza y difusión artística que realizaba el Gobierno Federal. El patrimonio artístico del recién creado INBA, se integró con las pinturas, esculturas y demás obras de arte que eran propiedad del Gobierno Federal, además de los edificios públicos que albergaban dichas obras, las instalaciones de las principales escuelas de formación en las diversas ramas de las artes y todos aquellos bienes artísticos que el Instituto adquiriera o recibiera por herencia, legado o donación. Desde su creación, el Instituto Nacional de Bellas Artes ha tenido diecinueve directores. Durante sus años de vida, las actividades desarrolladas por el INBA han abarcado las diferentes manifestaciones en los campos de la música, la danza, las artes plásticas, la arquitectura, la literatura y el teatro, para lo cual actualmente opera los varios recintos y agrupaciones artísticas. Además del manejo de esos organismos, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura apoya y subsidia el trabajo de diversos museos y grupos de danza, música y teatro (incluyendo los del teatro infantil y escolar), y organiza la presentación en México de los más importantes grupos y artistas extranjeros. El INBA edita, asimismo, un sinnúmero de libros de arte y de textos de formación e investigación artística.

- **Insite:** En la frontera de México y Estados Unidos, en las ciudades de Tijuana y San Diego se lleva a cabo InSite. InSite se dedica a la realización de colaboraciones artísticas entre instituciones sin fines de lucro e instituciones públicas en la región de San Diego-Tijuana. Operando a través de una estructura única de colaboración que se basa en la participación activa de las instituciones culturales y educativas en los EE.UU. y México. InSite se centra en la promoción de la investigación artística y la activación del espacio urbano. El carácter distintivo de InSite, entendida como una práctica cultural de intervención en el tejido social urbano, se deriva de un compromiso de facilitar nuevos trabajos desarrollados a través de un compromiso a largo plazo con los artistas. El núcleo de InSite, tal como ha evolucionado en los últimos años, es la puesta en marcha de proyectos como intervenciones en el contexto de la región fronteriza San Diego-Tijuana. El eje de este proyecto es un proceso de dos años de residencia periódico que culminará con la realización de obras situadas en el dominio público a lo largo de las dos ciudades. La flexibilidad para responder a los intereses cambiantes de artistas e instituciones y, a su vez, para poner a prueba nuevas estructuras de colaboración y lugares para la presentación de un trabajo innovador, ha sido una característica fundamental de este proyecto.

- **Jaurena, Carlos:** Nació en la Ciudad de México el 10 de enero de 1964. Estudió en la escuela de Iniciación Artística N°4 del INBA. Después su formación fue autodidacta. A finales de los ochenta perteneció al grupo Sindicato del Terror. Fundó y dirigió los espacios alternativos: El Ghetto y El Departamento. Ha realizado cerca de quince exposiciones individuales en espacios como: Museo Carrillo Gil México D.F; Polanco Gallery , San Francisco, California y Museo Emilia Ortiz en Tepic, Nayarit, entre otros. Ha participado en alrededor de cien exhibiciones colectivas en diferentes museos y galerías de México, E.U y España. Ha presentado cerca de 30 performance en diferentes espacios de México y E.U. En dos ocasiones recibió la beca Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y Las Artes en la disciplina de medios alternativos (1994-1995 y 1998-1999). En

1995 –1999 edito la carpeta de arte erótico “Pelos de Cola” (diez números). En 2000-2004 editó la carpeta de gráfica M’hija (Diez números). Dirigió la Galería José María Velasco del INBA de 2000 a 2004. Desde septiembre de 2004 dirige Ex Teresa Arte Actual INBA. Actualmente realiza exposiciones periódicas en la Galería El Estudio de la Ciudad de México y Polanco Gallery en San Francisco California.

- **Ježik, Enrique:** A lo largo de dos décadas, marcadas por su traslado de Argentina a México en 1990, Enrique Ježik (Córdoba, Argentina, 1961) ha desplegado un complejo trabajo de exploración de las estructuras y dispositivos de fuerza, vigilancia, represión, control y violencia, desde el interior de la práctica polimorfa de la escultura contemporánea. Para Enrique Ježik, la escultura es un modo de pensar al poder y la violencia como un terco accionar sobre la materia de los cuerpos. Sus performances, videos e intervenciones específicas, que involucran tácticas que van desde el uso de las balas hasta la escritura en braille, atestiguan una etapa histórica donde los medios de destrucción y las tecnologías de control crean los espacios, metáforas, dispositivos y trayectorias de la política.

- **Jimenez, Alma Rosa:** Alma Rosa Jiménez es licenciada en Sociología, con especialidad en Sociología de la Educación por la Universidad Autónoma Metropolitana y estudió la maestría en Letras Iberoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha ocupado diversos cargos públicos y a partir del año 2000 dirige el Museo Universitario del Chopo dependiente de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM.

- **Jusidman, Yishai:** Desde finales de los años ochenta, Yishai Jusidman ha desarrollado series de obra que abordan, crítica y propositivamente, problemas específicos a la práctica pictórica contemporánea. Jusidman argumenta que el devenir de la pintura en el siglo XX fue guiado por dicotomías artificiosas (como Figuración/Abstracción, Forma/Contenido, Pintura/Concepto, Realismo/Expresionismo) que a su vez infundieron la ilusión de impracticabilidad del naturalismo pre-moderno. Para dismantelar estas dicotomías, Jusidman recurre a múltiples recursos pictóricos anclados en la historia de la pintura, entretejiendo el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta con el geometrismo, el gestualismo y el minimalismo. Conjuntando el rigor analítico con el desplante manual, Jusidman rescata la posibilidad de que la imagen, la figuración y el naturalismo sean parte íntegra de la pintura y de su potencial vigente. Las escrituras arte-críticas de Yishai Jusidman han aparecido en primeras publicaciones contemporáneas del arte desde 1990. Fue frecuente contribuidor de las ediciones del arte a partir de 1990 a 1994; publicó una columna regular en arte contemporáneo en Reforma, diario de la cañería de Ciudad de México, a partir la 1995 a 2000; y arte-escena de México cubierto para Artforum internacional a partir de 1993 a 2001. También ha publicado en TRANS>, Art+Text, crítica del arte, Poliéster, Curare, Arte y Parte y Los Ángeles Times. Ha dado conferencias en instituciones numerosas en los temas que se extendían de The Genealogy of the White Cube (Museo de Arte Carrillo-Gil, Universidad Iberoamericana, 2000) a la forma toma el efecto, Greenberg remezclan (Museo Tamayo, centro atlántico para los artes, 2002), para influenciar, apropiación y engaño (Centro Nacional de las Artes, 1999). Presentaciones de su trabajo y críticas de estudio se han enseñado en escuelas de arte tales como la academia de Bezalel (Jerusalén), Centro Nacional de las Artes (Ciudad de México), escuela nueva para la investigación social (Nueva York), universidad de estado de San Diego, universidad de Houston, Miami Dade, Centro de la Imagen (Ciudad de México), Universidad de Nevada y de la universidad de Otis (Los Ángeles). A partir la 1993 a 1994 fue consejero al Centro Nacional de las Artes (Ciudad de México) en la reestructuración y la modernización del programa académico. Recientemente, fue mentor de la pintura para un programa de la implantación en el centro atlántico para las artes (The Atlantic Center for the Arts, 2002).

- **Kuri, José:** José Kuri estudió economía en el ITAM y una maestría en la Universidad de

Columbia, EUA. En 1999 funda la galería Kurimanzutto junto con Mónica Manzutto, quien después se haría su esposa.

- **Laboratorio Arte Alameda:** El LAA es un espacio dedicado a la exhibición, documentación, producción e investigación de las prácticas artísticas que utilizan y ponen en diálogo la relación arte-tecnología. Una de sus características únicas es el realizar obras concebidas especialmente para el espacio, promoviendo así la creación artística nacional e internacional. A través de diversos programas, fomenta la reflexión y el intercambio de ideas entre los distintos públicos y la comunidad de medios electrónicos de México y del mundo, reforzando los lazos de cooperación entre instituciones educativas (públicas y privadas), ministerios de cultura, instancias gubernamentales de ciencia y tecnología, asociaciones culturales, festivales de cine y video, entre otros. Su principal interés es generar un diálogo permanente entre la sociedad y las prácticas artísticas actuales. El Laboratorio acerca al público a las más importantes propuestas artísticas contemporáneas a nivel nacional e internacional, incrementando el interés de la sociedad en la cultura y en los avances científicos y tecnológicos de nuestro tiempo. De esta manera, compartimos la experiencia de disfrutar el arte y su relación con la vida cotidiana. Su programa anual incluye exposiciones, ciclos de video, cine experimental, conciertos, talleres, cursos, conferencias, visitas guiadas, trabajo con comunidades marginadas, proyectos multidisciplinarios, publicaciones y atención al turismo cultural, entre otras actividades

- **Littman, Robert:** Robert Littman empezó estudios de Derecho en Chicago, sin embargo su contacto con el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) decidió apostar su carrera profesional al arte y se formó como curador. Fue director de la galería Grey Art Gallery en Nueva York y del Centro de Estudios en la Universidad de Nueva York (NYU). En un viaje a México para gestionar una exposición de arte de Frida Kahlo tuvo contacto con empresarios y directores de instituciones culturales en este país, quienes le propusieron interesantes proyectos para quedarse. Al establecerse en México, se convirtió en el tercer director del Museo Tamayo y ocupó su cargo en 1981. En 1986 dejó el Museo Tamayo para convertirse en el director del Centro Cultural de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México, un espacio privado auspiciado por Fundación Televisa. En este lugar llevó una gestión con la que colocó al Centro Cultural en el ojo internacional con excelentes críticas sobre la colección y las exposiciones que se hicieron. Es presidente de la Fundación Vergel y albacea de la Colección Gelman

- **Maldonado, Eduardo:** Es diseñador gráfico de la UNAM y Maestro en Historia del Arte por esa misma institución. Ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas con trabajos en pintura, video e instalación.

- **Manzutto, Mónica:** Trabajó en la renombrada galería neoyorquina Marian Goodman. En 1999 junto con José Kuri fundan la galería Kurimanzutto.

- **Mallet, Ana Elena:** Ana Elena Mallet es curadora, crítica de arte y escritora. Estudió la Licenciatura Literatura Latinoamericana en la Universidad Iberoamericana. Tiene estudios complementarios en Arte y Museología. Le interesa especialmente los cruces entre el arte contemporáneo y el diseño, además de la relación de ambas disciplinas con la cultura popular. Trabajó como curadora en el Museo Soumaya, en el Museo de Arte Carrillo Gil y fue subdirectora de programación del Museo Rufino Tamayo. Entre sus curadurías se encuentran las de las exposiciones Boutique, la primera muestra de moda presentada en un museo en México (Museo de Arte Carrillo Gil, 2000), ¡México, México! (Museo Internacional de Artes Modestas, Séte, Francia, 2000), Sólo los personajes cambian (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO, 2004) y Farsites. Crisis urbanas y síntomas domésticos en el arte contemporáneo que se presentó en el San Diego Museum of Art y en el Centro cultural Tijuana (CECUT) en el marco del proyecto binacional

Insite 2005. Días de humo en el Museo Souamya (diciembre 2008 – septiembre 2009). Además de las exposiciones: De cambios e intercambios. Import/Export diseño británico y mexicano contemporáneo e Inventando un México Moderno: el diseño de Clara Porset en 2006; Thonet. Vanguardias de diseño, 1830-2008 (2008), y Barbie. 50 años de historia, moda y diseño (2009) estas últimas cuatro en el Museo Franz Mayer. Es colaboradora de diversas publicaciones culturales como Chilango, DF por Travesías, Open, Harper's Bazaar en español, Luna Córnea, Art Nexus, Código 06140 y La Tempestad entre otras. Ha sido parte del consejo consultivo del MUCA Roma/UNAM y Casa del Lago, así como miembro del comité de adquisiciones del MUAC/UNAM. También es asesora de arte contemporáneo para el Centro Cultural Universitario de la Universidad de Guadalajara.

- **MARCO:** El Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO, es uno de los centros culturales más importantes de América Latina cuyos esfuerzos se encaminan a la promoción del arte contemporáneo internacional, enfatizando en la difusión de las artes visuales latinoamericanas. MARCO abre sus puertas con la magna exposición Mito y Magia en América: Los Ochenta el 28 de junio de 1991, desde entonces ha presentado la obra de los más prestigiados artistas contemporáneos, se ha convertido en un foro para el talento artístico joven, y busca integrar una de las colecciones permanentes más importantes de arte contemporáneo. MARCO es un espacio plural para las diversas expresiones artísticas y un punto de encuentro de las tendencias del arte contemporáneo; así, además de las artes plásticas, la literatura, la música, el cine, el video y la danza también han encontrado su sitio en este Museo. Es un espacio de creación, de educación, de reflexión, de difusión de las artes, es un museo para vivirse, para disfrutarse, para recorrerse. La colección permanente del museo, compuesta principalmente de pintura latinoamericana contemporánea, no es muy extensa. Sin embargo, sus exposiciones temporales son de muy alto nivel. En sus salas se han presentado exposiciones individuales de pintores, escultores y arquitectos mexicanos como Manuel Álvarez Bravo, Hermenegildo Bustos, Julio Galán, Matías Goeritz, Teodoro González de León, Enrique Guzmán, Ricardo Legorreta, Ricardo Mazal, Miriam Medrez, Frida Kahlo, Armando Salas Portugal, Rodolfo Morales y Alberto Vargas. Entre los artistas extranjeros que han sido expuestos en MARCO se encuentran el catalán Joan Brossa, el norteamericano Jenny Holzer, la cubana Ana Mendieta, el inglés Henry Moore, el japonés Isamu Noguchi y el inglés Antony Gormley. Otras exposiciones que destacan en la historia del MARCO son "Grandes Maestros Mexicanos," "Hechizo de Oaxaca," "México, Esplendores de Treinta Siglos", "Frida Kahlo", "BMW Art Collection" y "PIXAR: Veinte años de animación".

- **Margolles, Teresa:** Sus inicios fueron con el grupo SEMEFO (cuyo nombre viene del Servicio Médico Forense) que fundó en 1990 junto con Arturo Ángulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta y Carlos López Orozco. En un principio la actividad del grupo giraba en torno a su actividad como banda de "Death Metal Rock" que en algunas ocasiones realizaban performances underground, hasta que se ubicaron en la escena del arte contemporáneo con su primera exposición en 1993. Teresa Margolles siguió individualmente su producción artística y ha elegido, a manera de taller, primero la morgue y las salas de disección, y más recientemente, las calles violentas de México. Estos son los lugares de la muerte, pero al mismo tiempo son los sitios que atestiguan la inquietud social de diferentes ciudades mexicanas. Margolles trabaja, más que directamente con los restos de los cuerpos, con los rastros de vida que se hacen evidentes en sudarios, en entierros, en la memoria, así como con la manera en que un acto violento destruye y afecta redes humanas en varios niveles. Las víctimas anónimas llaman la atención hacia lo inhumano de las relaciones en nuestras sobrepobladas sociedades contemporáneas.

- **Martin, Patricia:** Nació en Ciudad de México y Estudió una maestría en Sotheby's en Londres. Curadora y ex-directora de La Colección Jumex desde 1998. Ha curado las exposiciones 6 Young British Artists, Sunday Afternoon y Aprendiendo Menos compuesta por obras de Gabriel Orozco,

Fischli & Weiss y Richard Wentworth y Edén, entre otras.

- **Mayer, Mónica:** Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) en México y posteriormente obtuvo una maestría en Sociología del Arte en Goddard College en EU. Ha expuesto ampliamente en México y el extranjero, tanto individual como colectivamente y ha presentado más de un centenar de performances. Mayer es columnista del periódico El Universal desde 1989 y ha publicado en diversas revistas nacionales y extranjeras, como Performance Research (Gran Bretaña). Entre sus publicaciones más recientes destacan los libros Rosa Chillante: Mujeres y Performance en México (2004) y Escandalario: los artistas y la distribución del arte. (2006). Artista pionera del performance en México. Su primera acción fue en 1974. Su obra es de carácter feminista, político y conceptual. En su trabajo individual mezcla lo visual y el texto, la vida y el arte, y siempre lo hace con humor. Fundadora de los grupos Polvo de Gallina Negra, Tlacuilas y Retrateras y Pinto mi Raya. Dirige, junto con Victor Lerma, el espacio alternativo Pinto mi Raya, la revista virtual La Pala y el archivo Raya.

- **Medina, Cuauhtémoc:** Doctor en Historia y Teoría de Arte (PhD) por la Universidad de Essex en Gran Bretaña y Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de México. Es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de Universidad Nacional Autónoma de México y Curador Asociado de Arte Latinoamericano en las Colecciones de la Galería Tate, en el Reino Unido. También es miembro de Teratoma A. C., un grupo independiente de críticos, curadores y antropólogos. En el año 2002 organizó la acción Cuando la fe mueve montañas de Francis Alÿs realizada en Lima y curó la muestra 20 Million Mexicans Can't Be Wrong para la South London Gallery. Recientemente, fue uno de los cuatro curadores-investigadores que seleccionaron la muestra International de la Bienal de Liverpool 2004 y miembro del cuerpo asesor del Carnegie International 2004 curado por Laura Hoptmann. Fue curador de la exhibición La era de la discrepancia: Arte y cultura en México al final del siglo XX, en colaboración con Olivier Debroise y Alvaro Vázquez, y la muestra Ciudad Espiral/Spiral City, de la artista Melanie Smith. Entre sus publicaciones recientes pueden mencionarse: Gerzso y el Gótico Indoamericano: Del Surrealismo excéntrico al Modernismo paralelo. en: Diana C. Dupont, El Riesgo de lo Abstracto: El modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerzso (Santa Barbara, California, Santa Barbara Museum of Art, 2003), Sobre el abrumador deseo de poner orden/The Overwhelming Desire for Order, en: Manglano. Ed. Jeffery J. Pavelka Peet. (México-Monterrey: Museo Tamayo-Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO, 2004) y Architecture and efficiency. George Maciunas and the Economy of Art;, en: Res. Anthropology and Aesthetics, Vol. 45, Spring 2004. Escribe con regularidad la columna quincenal "Ojo Breve" del periódico Reforma en la ciudad de México.

- **MoMA:** Fundado en 1929 como una institución educativa, el Museo de Arte Moderno es uno de los principales museos de Arte Moderno del mundo. A través de la dirección de administradores y personal especializado, el Museo de Arte Moderno manifiesta su compromiso mediante el establecimiento, conservación y documentación de una colección permanente de primer orden que refleja la vitalidad, la complejidad y los patrones se desarrollan de arte moderno y contemporáneo, mediante la presentación de exposiciones y programas educativos de importancia sin precedentes, con el mantenimiento de una biblioteca, archivos, y el laboratorio de conservación que se reconocen como centros internacionales de investigación, y mediante el apoyo a becas y publicaciones de mérito intelectual. La misión principal del Museo de Arte Moderno es fomentar una comprensión cada vez más profunda del arte contemporáneo y moderno para diversas audiencias locales, nacionales e internacionales. Para lograr sus objetivos el Museo de Arte Moderno reconoce: Que el arte moderno y contemporáneo se origina en la exploración de los ideales y los intereses generados en las nuevas tradiciones artísticas que comenzaron en el siglo XIX y continúan hoy en día. Que el arte moderno y contemporáneo trascienden las fronteras nacionales y la participación de todas las formas de expresión visual, incluyendo la pintura y la escultura, dibujos, grabados y libros

ilustrados, fotografía, arquitectura y diseño, y de cine y vídeo, así como las nuevas formas aún no se han desarrollado o entendido, que reflejan y estudian las cuestiones artísticas de la época. Que estas formas de expresión visual son una serie de argumentos abiertos y contra argumentos que se pueden explorar a través de exposiciones e instalaciones y se reflejan en la variada colección del Museo. Que el compromiso con el arte contemporáneo anima e informa a nuestra comprensión de la evolución de las tradiciones del arte moderno. Que para mantenerse a la vanguardia, el Museo debe tener un personal profesional excepcional y periódicamente tiene que reevaluar, en respuesta a las nuevas ideas e iniciativas con visión, imaginación e inteligencia. El proceso de reevaluación es un mandato de la tradición del museo, lo que favorece la apertura y la voluntad de evolucionar y cambiar. En suma, el Museo de Arte Moderno busca crear un diálogo entre lo establecido y lo experimental, el pasado y el presente, en un entorno que responda a las cuestiones de arte moderno y contemporáneo, siendo accesible a un público que va desde los académicos a los niños.

- **Monroy, Gustavo:** Gustavo Monroy (Ciudad de México, 1959). Desde mediados de los años 80 su obra ha sobresalido a nivel nacional e internacional. Actualmente forma parte del acervo de museos y colecciones especializadas en México y Estados Unidos. Gustavo Monroy es pintor, grabador y dibujante. Ha obtenido diversos reconocimientos, entre los que destaca el Premio de Pintura de la IX Bienal Rufino Tamayo. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores.

- **Mora, Yolanda:** La realidad que vive a diario le genera desasosiego pues no depende de ella entenderla. Por eso, al armar sus propios mundos con la pintura, Yolanda Mora (DF, 1960) se asoma al misterio de la existencia y busca posibles caminos para auto explorarse y sentir “la emoción de ver quién es uno”. Su historia no difiere de muchas otras sobre una niña con atracción por recortar, construir y colorear casi todo. La diferencia es que sus padres, formados en el ámbito de la academia, le festejaban los logros, la apoyaron en su decisión de ser artista y Yolanda ingresó sin mayor preámbulo a la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Uno de los maestros más cercanos fue Gilberto Aceves Navarro. Al salir lo dejó de ver por mucho tiempo y empezó a recorrer su camino, sola. Asume que, como muchos de sus colegas, salió de las aulas sin saber pintar. Si algo había acumulado en ese período formativo eran ganas y la conciencia sobre la dificultad del camino que iniciaba; eso le ayudó a disciplinarse, dedicarle todo su tiempo a la pintura y a insistir en este ejercicio de tenacidad. Pintora intuitiva, alejada de la narración y la anécdota que suele plasmarse en la tela o en el papel, es partidaria de la búsqueda de la pintura por la pintura misma. Apuesta al azar. Y al repetir accidente tras accidente, convierte el acto creativo en un espacio abierto y con infinitas posibilidades de aprendizaje. Su obra es un monólogo interior, el vértigo, el brinco al abismo, el lugar donde no cabe nadie más. A pesar de la suma de años en el oficio, la conclusión de cada pintura o dibujo es otro salto al despeñadero. Pero son precisamente la incertidumbre, el dolor o el placer generados por la obra, que logra encontrar su posibilidad de salvación y el impulso de jalar un hilo misterioso que la auxilia en el hallazgo de sorpresas entorno de ella misma. Proclive a los amplios espacios de trazo libre, en ocasiones desbordados, se equilibra gracias al retrato y las piezas de pequeño formato confeccionadas artesanalmente. El primer ámbito le otorga un aire liberador donde ella establece los límites; el segundo la acota, la disciplina y la aleja del espacio cómodo del dominio técnico. Al no poder sacar adelante los retratos académicos, deja de lado las pretensiones. En la década de los 90, Yolanda fue una de las principales impulsoras de Zona, Espacio de Artistas, o un colectivo de promoción y difusión artística en la colonia Escandón.

- **Moyssén Lechuga, Xavier:** Nació en Toluca, Estado de México, en 1953 y actualmente es profesor asociado del Departamento de Arte de la Universidad de Monterrey. Pertenece a la Asociación Internacional de Críticos de Arte, capítulo México, al Comité Mexicano de Historia del Arte y a la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, entre otras. Su trabajo como investigador se ha centrado en la historia del arte de la región, en particular la de Monterrey; de ella

se desprendió la curaduría de la exposición ? Cien años a través de cien artistas? Recientemente se ha concentrado en la historia de la fotografía en Monterrey, así como a la crítica y teoría de la producción fotográfica contemporánea. Destaca su labor de curaduría y edición en el tercer volumen de la serie ?Nuevo León, imágenes de nuestra memoria?, así como en la exposición y libro de Eugenio Espino Barros, fotógrafo moderno, del 2006. Actualmente (2007) se encuentra trabajando en el proyecto de curaduría de una exposición de fotografías en la zona norte del país.

- **MUCA ROMA:** El MUCA fue fundado en 1999, como un espacio esencial para la vida cultural de la Ciudad de México. La nueva sede del Muca Roma, inaugurada en junio de 2006, es muestra del compromiso de la Universidad Autónoma Metropolitana de apoyar y promover el arte contemporáneo nacional e internacional. MUCA Roma es un laboratorio y punto de encuentro, centro generador de ideas y de novedosos proyectos de plástica contemporánea que pretenden cuestionar las nociones tradicionales de arte con productos específicos como exposiciones, conferencias y debates. Acoge las más diversas expresiones visuales contemporáneas, principalmente de artistas emergentes y ofrece un espacio para la investigación, mediante la conformación de un Centro de Documentación tanto para especialistas como para público interesado.

- **Museo de Arte Carrillo Gil:** El perfil del MACG lo ha llevado a ser identificado como un museo que no sólo alberga una importante colección patrimonial, sino como un sitio para la investigación y experimentación para artistas jóvenes. Durante los noventa aseguró su lugar como un espacio independiente, siempre libre en cuanto a sus propuestas y, sobre todo, como un laboratorio de las artes visuales y sus nuevos lenguajes. Esto, sin duda, le brinda un lugar especial en la escena cultural del país. El museo fue fundado por el Dr. Álar Carrillo Gil, un empresario yucateco que comenzó su colección con la adquisición de un dibujo de José Clemente Orozco titulado La Chole (1913-15). Pensando en donde albergar y exhibir su colección, Carrillo Gil encargó a Fernando Gamboa el proyecto de exhibición del museo y a Augusto H. Álvarez el proyecto arquitectónico, basado en un sistema de rampas para permitir la circulación continua, además de un sistema de celosías al exterior con un tragaluz para controlar las entradas de luz y la temperatura. Un impasse económico detuvo la construcción; el coleccionista estableció un acuerdo de venta-donación con el gobierno federal y finalmente, en agosto de 1974, Carrillo Gil y su esposa, Carmen Tejero de Carrillo Gil, inauguraron el MACG bajo la dirección de Fernando Gamboa. El doctor murió en octubre de ese año. El edificio fue remodelado en los ochenta por Augusto H. Álvarez hijo, quien sustituyó las ventanas de la fachada por placas de concreto martelinado y conservó las rampas como un elemento fundamental del edificio.

- **Museo de Arte Moderno (MAM):** Establecido desde 1964 en las inmediaciones del Bosque de Chapultepec, el Museo de Arte Moderno exhibe en sus amplios espacios obras de artistas representativos del arte mexicano de la primera mitad del siglo XX, tales como David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Rufino Tamayo, Gerardo Murillo el Dr. Atl, Manuel Rodríguez Lozano y Leonora Carrington, entre otros, así como una selección de pintura y escultura de artistas de la segunda mitad del mismo siglo, entre los que encontramos a Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Francisco Toledo, Remedios Varo y Gelsen Gas. El famoso cuadro Las dos Fridas, de Frida Kahlo, forma parte de su colección. Consta de cuatro salas, galería, librería, tienda, cafetería, centro de documentación y amplios jardines en los que se exhiben esculturas de gran formato. Organiza ciclos de conferencias, mesas redondas, cursos y talleres de arte contemporáneo, visitas guiadas y presentaciones editoriales. Ofrece catálogos bilingües de las exposiciones, folletos, libros, videos, transparencias, discos compactos y otros artículos. Este museo tiene por objetivo resguardar y exhibir la historia del arte moderno mexicano, al mismo tiempo que ofrece al público importantes muestras del arte contemporáneo nacional e internacional. Tiene sus antecedentes en las salas de exhibición del Museo del Palacio de Bellas Artes, entre 1957 y 1960. El proyecto de

edificación de un inmueble específico para arte moderno se concretó hasta el 20 de septiembre de 1964 cuando su actual edificio fue inaugurado en el Bosque de Chapultepec, basado en un diseño del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, en colaboración con Rafael Mijares.

- **Museo El Eco:** El Museo Experimental El Eco es un lugar de encuentro para las artes. El museo busca ofrecer varios contextos para prácticas artísticas y el desarrollo de conocimiento cultural. Enfatizando el experimento, la emoción y el pensamiento interdisciplinario, el espacio se inspira continuamente en su arquitectura única y los diversos intereses conceptuales de su fundador, Mathias Goeritz.

- **Museo Tamayo Arte Contemporáneo:** Desde finales de los años sesenta, el artista Rufino Tamayo (Oaxaca, 1899 – México, 1991) comenzó a adquirir obras para conformar una colección de arte contemporáneo internacional. Con la finalidad de facilitarle al público mexicano un acercamiento al arte del siglo XX, el artista heredó esta colección para conformar el Museo Tamayo. Tamayo trabajó de cerca con los arquitectos Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León en el diseño y construcción del museo. El edificio desde un principio se consideró como una pieza más de la colección de arte contemporáneo. El 29 de mayo de 1981 se inauguró este recinto cultural con el patrocinio de Grupo Alfa y de la Fundación Cultural Televisa. Cinco años más tarde, el museo pasó a formar parte del patrimonio nacional bajo la administración del Instituto Nacional de Bellas Artes, con una reinauguración realizada el 9 de septiembre de 1986. En 1989 con el propósito de apoyar al museo para su óptimo funcionamiento, Olga y Rufino Tamayo crearon la fundación que lleva sus nombres: Fundación Olga y Rufino Tamayo. Desde sus inicios, el Museo Tamayo concibió su colección como la materia prima para convertirse en un espacio dedicado exclusivamente al arte contemporáneo internacional. Si bien este recinto no es un museo en exclusiva sobre Rufino Tamayo sino sobre el contexto internacional del arte contemporáneo, sí representa el centro patrimonial y de investigación calificada acerca de la obra de este artista. Se convirtió así en el primer museo en México que la iniciativa privada mandó construir y pensó financiar y operar. La primera dirección estuvo a cargo de Fernando Gamboa. Luego de algunas semanas al frente del museo, dejó su lugar a Alberto Raurell, quien falleció de manera trágica tras algunos meses de dirigir la institución. Quien empezó una gestión significativa fue el tercer director del museo, Robert Litman. Junto con su equipo curatorial y de trabajo, entre quien se encontraba Magda Carranza de Akle, actual integrante del Patronato de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, llenó el museo con exposiciones de temas plurales que abarcaban una visión de la cultura mexicana, así como manifestaciones que incluyeron desde objetos artesanales, como los textiles mexicanos y embalajes japoneses, hasta diseño italiano de vanguardia. Litman puso a dialogar a David Hockney con Diego Rivera y a Ángel Zárraga con Robert Rauchenberg. Al cabo de los años, Tamayo consideraba que este programa se alejaba del objetivo primordial del museo que había fundado: acercar al público mexicano la colección de arte contemporáneo internacional que él junto con su esposa Olga habían conformado durante varios años. En consecuencia, Tamayo llevó a cabo una serie de pláticas con el gobierno federal, quien por su parte solicitó a Televisa que el Museo Tamayo pasara a ser administrado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Con una reinauguración el 9 de septiembre de 1986, el museo formó parte de la Red Nacional de Museos del INBA. En esta nueva etapa, Cristina Gálvez Guzzy fue la primera directora. En sus más de 12 años en el museo, presentó obras del acervo y con la participación del propio Tamayo estableció un ambicioso programa de exposiciones temporales. Además, en 1987, Gálvez realizó un homenaje nacional a Tamayo con motivo de sus 70 años como creador. La exposición ocupó todas las salas del Museo Tamayo, así como del Museo del Palacio de Bellas Artes. Con más de 625 obras –entre pinturas de caballete, murales sobre tela, dibujos y obras gráficas, provenientes de Europa, Asia, América del Sur y Estados Unidos–, se presentó el número más amplio de trabajos del artista hasta ahora. Posteriormente, el museo estuvo dirigido por María Teresa Márquez. Su dirección se destacó por incluir en el programa de exhibiciones a artistas mexicanos significativos, como Juan Soriano,

quien en su juventud abrió brecha en el arte mexicano con su pintura poética y desenfadada, así como Gabriel Orozco, artista contemporáneo reconocido a nivel internacional. En este sentido, una importante iniciativa de María Teresa Márquez fue la creación de la llamada Sala 7, con la curaduría de Taiyana Pimentel, quien presentó las propuestas de artistas jóvenes como Miguel Calderón y Minerva Cuevas, lo que puso al museo a la cabeza de los programas de arte de vanguardia. En 2000 la dirección del museo estuvo a cargo de Osvaldo Sánchez. Durante su gestión amplió y consolidó un equipo curatorial y se presentaron tres muestras que perfilaron lo que sería el contenido programático del museo en la nueva etapa, además del trabajo con la colección permanente y la obra de Rufino Tamayo. Modernizó las instalaciones incluyendo las salas del museo, y comenzó un proceso de fortalecimiento de la Fundación Olga y Rufino Tamayo. En 2002 Ramiro Martínez asumió la dirección. Estableció un programa de exposiciones temporales crítico que buscó el balance entre la presentación de la obra de artistas internacionales de actualidad –como Douglas Gordon, Thomas Ruff, Luc Tuymans, Jeff Wall, entre otros– y la propuesta de representantes destacados de los años sesenta, setenta y ochenta, también provenientes de diversas latitudes. En junio de 2009 se integró como directora Sofía Hernández Chong Cuy, cuya dirección artística buscó establecer la crítica de la experiencia estética con una serie de exposiciones y de programas para insertar al Museo Tamayo en una escena más dinámica y contemporánea. Es así como surgen las series expositivas Microhistorias y macromundos, Acercamientos al acervo, Proyectos especiales, además de las iniciativas Volumen y Diálogos.

- **Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC):** El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MuAC, fue inaugurado el 26 de noviembre de 2008. Se ubica en el Centro Cultural de Ciudad Universitaria en la Ciudad de México. El MuAC colecciona, preserva, estudia, interpreta, exhibe y difunde el arte actual, de 1952 en adelante; propicia la creación de obras y proyectos artísticos y desarrolla programas académicos y educativos de vanguardia, dentro de un marco de experimentación, debate y crítica. El Museo Universitario Arte Contemporáneo está dedicado a la promoción y difusión del Arte Contemporáneo de artistas mexicanos y extranjeros. Cuenta con una colección del recinto, así como con un programa de exhibiciones temporales a lo largo del año.

- **Museo Universitario de Ciencias y Artes Campus (MUCA Campus):** El Museo Universitario, recientemente construido dentro de la Ciudad Universitaria, es el primer local que existe en México, proyectado precisamente para llenar las funciones de un museo, y constituirá un decidido apoyo a la enseñanza académica y técnica, así como a las labores de investigación que permanentemente desarrollan los diversos institutos especializados de la propia UNAM” -publicado en el periódico Excélsior el 12 de noviembre de 1959 Ciudad Universitaria fue el lugar donde se fundó el Museo Universitario de Ciencias y Artes, en 1960. Cabe recordar los lineamientos con los que surge el MUCA: 1. Ser un museo dinámico. 2. Ser un museo de Ciencias, Artes y Humanidades, vinculado en general a todas las disciplinas relacionadas con el quehacer universitario, y 3. No incluir colecciones.

- **Museo Universitario del Chopo:** En 1975 el Museo Universitario de Chopo empieza a funcionar como un espacio dedicado a la difusión cultural, en particular del Arte Contemporáneo. El Museo del Chopo renueva su edificio para dar continuidad a su proyecto artístico y seguir contribuyendo al cumplimiento de una de las tareas fundamentales de la Universidad Nacional Autónoma de México: extender los beneficios de la cultura a sectores más amplios de la población, mediante la promoción y difusión del arte contemporáneo.

- **Okón, Yoshua:** Yoshua Okón nace en la Ciudad de México en 1970 donde vive y trabaja. Es tutor en Medios Alternativos del FONCA, México. En 2002 recibe la maestría en arte de UCLA con el apoyo de una beca Fulbright. En 1994 funda La Panadería, espacio coordinado por artistas en la Ciudad de México. Entre sus exhibiciones individuales más destacadas se encuentran: Risas

enlatadas, Viafarini, Milán, Italia; Subtitled, Städtische Kunsthalle, Munich; Bocanegra, The Project, NY; Gaza Stripper, Herzeliya Museum of Contemporary Art, Israel; Cockfight, Galería Francesca Kaufmann, Milán; Orillese a la orilla, Art & Public, Ginebra y Lo mejor de lo mejor, La Panadería, México D.F. Entre sus exhibiciones colectivas más destacadas se encuentran: Amateurs, CCA Wattis, San Francisco; Laughing in a Foreign Language, Hayward Gallery, Londres; La era de la discrepancia, MUCA, México, D.F.; Adaptive Behavior, New Museum, NY; Terror Chic, Spruth/Magers, Munich; The Virgin Show, Wrong Gallery, NY; Mexico City: an exhibition about the exchange rates between bodies and values, PSI, MoMA, NY, y Kunstwerke, Berlín. También ha participado en: Bienal del Mercosur, Porto Alegre, Brasil; Bienal de Estambul, Estambul, Turquía; Trienal del ICP, NY; Bienal de California, OCMA, EUA; Torino Triennale, Torino, Italia. En 2009 funda SOMA, un espacio para el Arte Contemporáneo creado por artistas que busca establecerse como contrapunto a la dinámica existente de escuelas, museos y galerías.

- **Oles, James:** James Oles es Profesor Asistente de Arte en el Wellesley College, donde enseña arte de América Latina, centrándose en la historia de México. También da cátedra de Arte Precolombino, pintura mural en México y Estados Unidos, y de Historia del cine. En 2002 fue nombrado curador adjunto de Arte Latinoamericano en el Museo Davis y su Centro Cultural, donde es asesor para exposiciones y adquisiciones de obras de Arte Latinoamericano Antiguo y Moderno. El profesor Oles da clases en la Universidad Wellesley en los semestres de primavera y vive en la Ciudad de México el resto del año donde trabaja como curador independiente e historiador del arte.

- **OPA:** (Oficina para Proyectos de Arte) es un centro de difusión, documentación y producción de artes contemporáneo en la ciudad de Guadalajara. Esta institución independiente, sin fines de lucro, fue fundada en el año 2002 por los artistas José Dávila, Gonzalo Lebrija y Fernando Palomar. En su espacio de exposiciones, se ha presentado la obra de artistas tanto internacionales como nacionales, con la única consigna de realizar proyectos y producciones específicas. OPA esta situada en el piso 23 del edificio conocido como Condominio Guadalajara. Construido en 1963 en el centro de la ciudad y durante algún tiempo símbolo máximo de su modernización, éste edificio sigue siendo uno de los mejores de la ciudad. El lugar, con la morfología arquitectónica de un piso de oficinas tradicional, tiene las características idóneas para albergar todo tipo de actividad artística contemporánea. El piso 23 tiene cerca de 600 metros cuadrados en dos salas de exhibición, un taller y una terraza. Ofreciendo un panorama inmejorable de la ciudad, el lugar facilita una experiencia propicia a la conciencia simultánea del arte y la ciudad. Los trabajos de artistas contemporáneos que se presentan en el OPA comparten su adscripción a las prácticas denominadas ‘no convencionales’ o ‘no ortodoxas’, es decir las que utilizan también, pero no se limitan a, los medios tradicionales de representación como la pintura, la escultura, la gráfica. El fin del OPA es el de proveer a la comunidad de un foro en el que se difundan y confronten las ideas que se están produciendo en el circuito internacional del arte contemporáneo. El programa de cada año de actividades de este centro ha incluido la presentación de exposiciones de artistas y curadores de varias nacionalidades, y de foros sobre arte y arquitectura. Además de conferencias, talleres, seminarios y ferias, entre otros. A más de ocho años de la apertura del OPA, el proyecto ha crecido en forma sorprendente atrayendo la atención no solo local, sino también nacional e internacional. La oficina ha sido testigo e impulsora del camino que el arte contemporáneo ha trazado en la ciudad, contribuyendo al fomento de la creación artística y al crecimiento de una comunidad interesada. Fundadores: Jose Dávila, Gonzalo Lebrija, Fernando Palomar.

- **Orozco, Gabriel:** (Xalapa, 1962) Artista plástico mexicano, uno de los más valorados en el circuito internacional, autor de una obra amplia y polivalente que abarca desde la escultura, instalaciones, pasando por la fotografía, el vídeo, el dibujo y el arte-objeto. Gabriel Orozco nació en Xalapa, capital del estado mexicano de Veracruz, en 1962. Hijo del muralista Mario Orozco Rivera quien también fue discípulo de David Alfaro Siqueiros. Creció y estudió en Ciudad de México, y su

personalidad se forjó en el campus y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Continuó su educación en el Círculo de Bellas Artes de Madrid desde año 1986 al 1987. Explorando el uso de video, dibujo, y la instalación así como fotografía y escultura, Orozco da libertad a la audiencia para explorar las asociaciones creativas entre objetos ignorados tradicionalmente en el mundo de hoy. Su trabajo permite una interacción entre la pieza y la audiencia. Su obra proviene del rescate y la exploración de los objetos y materiales diversos. Muchos de ellos iban de la calle a su taller y de ahí a un museo. La repercusión internacional de la obra de Orozco apenas empezaba a llegar a México cuando el Museo Rufino Tamayo de la capital le dedicó en 2000 una muestra retrospectiva que desató una gran polémica. El Museo Centro de Arte Reina Sofía presentó durante tres meses una exposición en la que Gabriel Orozco resumió la diversidad de quince años de explosión creativa y dio también vida escultórica al Palacio de Cristal. Sombra entre aros de aire, una recreación de la obra desmontable que en 2003 presentó el pabellón de Italia en la histórica 50ª Bienal de Venecia, se convirtió en el Retiro en un renovado diálogo entre arquitectura y escultura en relación con lo platónico y lo real, con el tiempo y el arte. En el año 2005 se publicó en México el primer libro con dieciséis textos escritos por historiadores del arte y especialistas, todos extranjeros, sobre la obra de Gabriel Orozco.

- **Ortega, Damián:** Damián Ortega nació en México en 1967. Comenzó su carrera como caricaturista político y su arte tiene el rigor intelectual y sentido de la alegría a menudo asociados con su ocupación anterior. Él crea esculturas, instalaciones, videos y acciones inspiradas en una amplia gama de objetos mundanos, de las pelotas de golf y piquetas para ladrillos, papeleras e incluso tortillas, todos sometidos a lo que ha sido descrito como proceso característico “Ortega’s characteristically mischievous process of transformation and dysfunction. En *Cosmic Thing (2002)*”, una de sus obras más célebres, Ortega desmonta un coche Volkswagen Beetle y recompone pieza por pieza, suspendidos de cables en el aire, en la forma de manual de instrucciones de un mecánico. El resultado fue un esquema y un objeto fragmentado que ofrecen una nueva forma de ver el “coche del pueblo”, desarrollado por primera vez en la Alemania nazi, pero ahora se produce en masa en su natal México. En *el Espíritu (2005)*, Ortega construyó una serie de espacios arquitectónicos con materiales reciclados que, visto desde arriba, escribe las letras del título del trabajo, jugando con la idea de la ilusión óptica y la física. Actualmente vive y trabaja en Berlín. Ha realizado exposiciones individuales en diversos foros internacionales como en el Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Tate Modern, London; Museu da Arte Pampulha, Belo Horizonte, Brazil; Kunsthalle Basel; and Institute of Contemporary Art, Philadelphia; Centre Pompidou, Paris. Ha sido incluido en varias exposiciones colectivas importantes como la Bienal de Venecia de 2003, la 4ª Bienal de Berlín, y la Bienal de Sao Paulo 2006. Damián pertenece a la Gladstone Gallery.

- **Ortega, Luis Felipe:** Luis Felipe Ortega (México D.F., 1966) es egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. De sus exposiciones individuales destacan: *Some Things Last a Long Time*, Galería Desiré Saint Phalle, México DF, 2012; *Así es, ahora es ahora*, Laboratorio de Arte Alameda, México DF, 2010; *Horizonte Invertido*, El Clauselito, Museo de la Ciudad de México, México DF, 2010; *Before The Horizon*, Maison d'Art Actuel des Chartreux, Bruselas, Bélgica, 2006; *Ocupación*, Sala de Arte Público Siqueiros, México DF, 2004; *Something Happens*, Nothing, International Studio and Curatorial Program, New York, 2002. De sus exposiciones colectivas destacan: *God only knows who the audience is: Performance, video and television through the lens of*, La Mamelle, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, CA, 2011; *Antes de la resaca. Una fracción de los noventa en la colección del MUAC*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC. México, DF, 2011; *Sin techo está pelón! La Colección Jumex*. Guanajuato, Mexico, 2010; *4a Bienal de Praga*. Salón Karlin, Thamova, Prague, 2009; *La era de la discrepancia*. Malba. Buenos Aires, Argentina / Pinacoteca do Estado de Saõ

Paulo, Brazil, 2008; Patio y jardín. La Colección Jumex. Puebla, Mexico, 2007; After the act. MUMOK. Museum Moderner Kunst. Vienna, Austria, 2005; Cover theory. L'arte contemporanea come re-interpretaciones. Officina della Luce Piacenza, Italy, 2003; Gwanju Biennale. Gwanju, South Korea, 2002; Tirana Biennale. Tirana, Albania, 2001; Instalaciones En Temistocles 44, realización in situ, México D.F., 1993; Jonge Kunts Uit Mexico, realización in situ, Hasselt, Bélgica, 1994; Paradise 8, Exit Art Gallery, Nueva York, 1999; Mercado de Medellín, México DF; Action Videos, Artist Space, Nueva York, EUA; Gabriel Orozco Invite À La Galerie Chantal Crousel La Galerie Kurimanzutto, Paris, Francia; Gwangju Biennale, Gwangju, Corea. Fundador y editor de la revista de nombre mutante Casper. En el 2010 publica su libro Así es, ahora es ahora. Laboratorio Arte Alameda, INBA / CONACULTA. En el 2007 publica su libro Ocupación, bajo el sello de la editorial Turner y A&R PRESS. De 1998 a 1999 fue becario del programa Jóvenes Creadores del FONCA en la disciplina de Medios Alternativos. En el 2002 le fue otorgada la residencia en el International Studio and Curatorial Program en Nueva York. Actualmente es becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte también del FONCA.

- **Ortiz Monasterio, Patricia:** Miembro de una familia de fotógrafos, arquitectos, editores e historiadores. Patricia, museógrafa de profesión, trabajó un tiempo en el Museo de Arte Moderno y luego como jefe de Asuntos Internacionales de Cultura de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Abrió en 1983 OM (por Ortiz Monasterio), una galería de Arte Contemporáneo. Al año siguiente, su esposo Jaime Riestra, arquitecto y cineasta, dejó su trabajo en el Instituto Nacional Indigenista, para hacer parte de lo que a partir de entonces sería OMR. Hoy en día su hijo menor Cristobal, participa del movimiento y manejo de la galería.

- **Ortiz Torres, Ruben:** Rubén Ortiz Torres nace en la Ciudad de México, 1964; vive y trabaja en Los Ángeles. Es artista plástico, estudió en la Academia de San Carlos Artes plásticas. Su trabajo trata con temas enfocados en las regiones fronterizas de México y los Estados Unidos. Sus obras, realizadas en una variedad de medios incluyendo la pintura, fotografía, video y escultura, abordan temas globales que brotan de intereses locales. Irónica y humorística, la obra de Ortiz Torres se apoya en juegos semánticos que pueden ser directos o crípticos: el observador frecuentemente necesita navegar en dos idiomas "inglés y español" además de las variaciones vernáculas de la frontera. En obras como La demoiselle de Avenue Revolución (1991) y Bart Sánchez (1991), el artista se apropia de un género que podría considerarse como "arte de turistas para gringos", con óleos "corrientes" que representan íconos de la historia del arte y la cultura popular del siglo XX. En una serie de obras relacionadas que comenzó en 1992, altera gorras de béisbol como comentario sobre la manipulación de los iconos populares. Hace referencia al uso que da la cultura juvenil urbana a la ropa deportiva como accesorio de moda, sus juegos de palabras con los nombres de equipos de las ligas mayores entrelazan eventos de importancia política e histórica. Las imágenes fotográficas de Ortiz Torres reflejan las formas y carices del mestizaje global. Sombrero Tower, Dillon, South Carolina (1994) y Eddie Polintepoque, Guatemala (1995) reflejan un mundo ya no confinado por la identidad nacional y donde las expresiones y estilos culturales circulan en un flujo continuo. Belleza impura, una serie de pinturas que consiste de imágenes minimalistas realizadas con pintura industrial automotriz, se inspira tanto de la paleta de la arquitectura modernista mexicana así como del movimiento californiano fetish finish de los años 60 y de la cultura vernácula del coche.

- **P.S.1:** MoMA P.S.1 es una de las más importantes instituciones sin fines de lucro de arte contemporáneo en los Estados Unidos. El MoMA P.S.1 dedica su energía y recursos para mostrar el arte experimental en el mundo. Como un catalizador y defensor de una de las nuevas ideas, discursos y tendencias en el arte contemporáneo, el MoMA P.S.1 está servicio activo de los artistas emergentes, nuevos géneros, y el trabajo nuevo de artistas reconocidos, en un esfuerzo para apoyar la innovación en el arte contemporáneo. MoMA P.S.1 logra este Objetivo mediante la presentación de

su programa de diversidad para un público amplio en un ambiente único y acogedor en el que los visitantes pueden descubrir y explorar el trabajo de artistas contemporáneos. Las exposiciones en el MoMA PS1 incluyen retrospectivas de los artistas, instalaciones de sitio específico, estudios históricos, y un programa lleno de música. MoMA P.S.1 fue fundada en 1971 por Alanna Heiss como el Instituto de Arte y Recursos Urbanos, Inc., una organización dedicada a la organización de exposiciones en espacios subutilizados y abandonados en toda la ciudad de Nueva York. En 1976, se abrió la primera gran exposición en su ubicación permanente en Long Island City, Queens, con la exposición Rooms. Una invitación a los artistas para transformar los espacios singulares del edificio, Rooms estableció la tradición del MoMA PS1 de transformar los espacios del edificio en el lugar del arte que continúa hoy en día a largo plazo las instalaciones de James Turrell, Sonnier Keith, Richard Serra, Lawrence Weiner, entre otros. Durante los siguientes veinte años, el edificio fue utilizado como estudio, el rendimiento y los espacios de exposición, en apoyo de artistas de todo el mundo. Después de una renovación en todo el edificio, PS1 Contemporary Art Center (en la actualidad el MoMA PS1) reabrió sus puertas en 1997, confirmando su posición como el centro principal del arte contemporáneo en Nueva York. Fiel a la historia del edificio y la forma, la renovación conserva gran parte de la arquitectura original, así como la mayoría de sus exclusivas galerías de tamaño salón de clases. En 2000, el PS1 Contemporary Art Center se convirtió en una filial de The Museum of Modern Art al ampliar el alcance de ambas instituciones, y combinar la misión contemporánea MoMA PS1 MoMA con la fuerza de uno de los mayores museos de arte moderno que colecciona obras.

- **Palacio de Bellas Artes:** El Palacio de Bellas Artes, ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México, es la casa máxima de la expresión de la cultura del país, considerado el teatro lírico más relevante de México, y el centro más importante dedicado a las bellas artes en todas sus manifestaciones. La Unesco lo declaró monumento artístico en 1987. Fue encargado por el presidente mexicano Porfirio Díaz al final de su mandato con motivo de la celebración del Centenario del Inicio de la Independencia de México. Depende del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Este recinto alberga diversos escenarios y salas para la práctica y exposición de obras de arte. Destaca la gran sala de espectáculos. Tal tuvo un aforo para 1 977 personas, pero que después de la intervención de modernización perdió 300 butacas. El escenario es de veinticuatro metros de longitud. En él se encuentra el gran telón antifuego (único en el mundo dentro de un teatro de ópera) con la imagen de los volcanes mexicanos Popocatepetl e Iztaccíhuatl, y un peso de 24 toneladas. Este telón fue encargado a la Casa Tiffany de Nueva York a modo de un enorme rompecabezas. En el techo de la sala se encuentra la lámpara de cristales, que fue diseñada por el húngaro Geza Marotti y en la que se representa al dios griego Apolo rodeado de las musas de las artes. La Orquesta Sinfónica Nacional, la Compañía Nacional de Teatro, la Compañía Nacional de Ópera y la Compañía Nacional de Danza presentan sus temporadas en este recinto. Entre los artistas que se han presentado en el palacio se cuentan Lola Beltrán, la primera intérprete de música ranchera en cantar con Mariachi en éste recinto con más de 17 presentaciones. La presentación fue ampliamente criticada por no corresponder a los fines para los que está destinado el recinto. El 23 de mayo de 1950 debutó en su escenario María Callas, cantando Norma. Ahí también se realizó la célebre función de Aída en la cual la Callas intercaló un célebre Mi bemol al final del segundo acto de dicha ópera. La grabación de tal nota ha pasado a la historia. La Callas cantaría en tal escenario las dos únicas funciones de Rigoletto que dio a lo largo de su vida. Además de María Callas han estado en ese escenario María Tereza Montoya, Zubin Mehta, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, Teresa Berganza, Birgit Nilsson, Marilyn Horne, Alexander Kipnis, Mstislav Rostropóvich y Rudolf Nuréyev. Las grandes orquestas del mundo también se han presentado ahí, como las filarmónicas de Londres, Nueva York, Viena, Moscú, Los Ángeles, la Real Filarmónica de Londres, la celebre Orquesta de la Juventud Venezolana Simón Bolívar, la Orquesta de París, la de Filadelfia, la Staatskapelle de Dresde, la Sinfónica de Montréal, y las Nacionales de España y China, entre otras. Sus espectáculos son muy variados, ya que se ha presentado desde música

popular, jazz y danza tradicional hastaballet y por supuesto, ópera, e incluso Les Luthiers.

- **Panadería, La:** La Panadería, un espacio de arte alternativo fundado en 1994 en la Ciudad de México. La Panadería además de ser un espacio de exposiciones, también ofrecía un programa de intercambio de residencias y eventos culturales con artistas locales e internacionales. Como espacio alternativo dentro del contexto altamente institucionalizado de la Ciudad de México, La Panadería fue crucial en la promoción de artistas jóvenes y artistas que no se integraban a la escena del arte mejor conocida como "mainstream". El programa de La Panadería alento a la integración de prácticas marginales eclécticas y se convirtió en un centro social importante para el ambiente contemporáneo del arte así como punto de referencia. Con su programa internacional de residencias, el espacio amplió el alcance del mundo mexicano del arte y estableció lazos vitales con espacios similares en otras partes del mundo. En México, La Panadería se convirtió en un sitio importante, fuera de las galerías y museos comerciales que ofrecía el paisaje urbano de los años noventa. Muchas ciudades nacionales e internacionales la han usado de modelo a seguir de los espacios culturales independientes de arte contemporáneo. En palabras de su fundador, Yoshua Okón: "La Panadería se propuso, por una parte, generar presión sobre las instituciones culturales oficiales (y de manera indirecta también sobre el mercado del arte) con el objetivo de provocar su renovación, y por otra, se propuso también contribuir a cubrir la función (sumamente escasa en el DF) de proveer un espacio con las condiciones propias para generar una dinámica de diálogo."

- **Pandolfi, Silvia:** 1937 Chicago, Illinois, EE.UU. Vive en México, D.F. Con estudios y trabajos sobre arte y otras disciplinas afines, llega a México en la década de los años setenta. Vivió en París vinculada al grupo artístico mexicano de la Nueva Presencia. De regreso en México se dedica en pleno a la gestión y promoción cultural en instituciones como el Museo Pape en Monclova, Coahuila y el Museo Nacional de Arte del INBA, hasta dirigir de 1984 a 1998 el Museo de Arte Carrillo Gil. Posteriormente asumió la Dirección de Artes Plásticas de la UNAM. Entre otros escritos curatoriales, colaboró para el catálogo del Salón Internacional de Pintura 1998-1999 Cinco continentes y una ciudad.

- **Pimentel, Taiyana:** Taiyana Pimentel Paradoa nació en Cuba, estudió la licenciatura en Historia del Arte la Universidad de La Habana. Su formación de posgrado fue en México y trabaja aquí desde hace casi dos décadas. Ha formado parte del equipo del Museo Rufino Tamayo y ejercido la dirección de la Sala de Arte Público David Alfaro Siqueiros. Como lo ha reiterado en oportunidades diversas, es una estudiosa de las posturas políticas en el arte y también de la influencia de los artistas que denomina "malditos", aquellos que no encuentran las circunstancias para desarrollar sus discursos artísticos. Una reconocida curadora de arte independiente, Taiyana Pimentel ha concentrado su actividad reciente a la dirección, en un trabajo fundamentalmente orientado a investigar el problema de los públicos y su relación, por ahora lejana, de los museos. "Hay que entender que los museos generan cultura. La cultura es pensamiento, es conocimiento, la cultura es una opción social". Ese es su credo profesional y su visión personal puede advertirse en la siguiente sentencia: "Mi participación en la cultura y en el arte tiene que ver con mi concepción utópica de las cosas. La utopía en la sociedad actual únicamente se puede realizar a través del arte".

- **Pinto mi Raya:** Pinto mi Raya surge en 1989 como un espacio alternativo o galería de autor, dentro del marco de otros proyectos similares promovidos por artistas de la generación setentera (también conocida como la Generación de los Grupos) como fueron El Archivero o La Agencia, así como los de otros artistas más jóvenes como La Quiñonera y el Salón des Aztecas. La sede original de esta mini-galería fue Sombrero #505 en la Colonia Condesa. En un principio el objetivo fue crear un espacio que, a diferencia de lo que se podía exponer en ese momento museos y galerías, permitiera mostrar obra lúdica y crítica, subrayando la importancia del proceso. Desde entonces, más que presentarle al público una visión depurada de la producción artística, su interés es

promover interacciones, por lo que el criterio de selección de las curadurías y proyectos siempre ha sido inclusivo. La colaboración es un elemento fundamental en este proyecto. Es una plataforma desde la que organizamos proyectos de arte conceptual aplicado, término que se acuña para definir obras que además de cualquier valor simbólico pretenden intervenir de manera práctica su entorno proponiendo e implementando soluciones. Pinto mi Raya es un proyecto independiente, pero sin prejuicios para trabajar con todos los miembros del sistema artístico.

- **Porraz, Paloma:** Es egresada de la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue curadora en jefe del Museo Universitario del Chopo de 1989 a 1997; donde organizó más de 100 exposiciones, dentro de las cuales destacaron los intercambios realizados con Colombia, Argentina, Guatemala y Quebec. Como curadora independiente e invitada, ha colaborado en varias muestras, entre las que destacan, Naturalezas, de Perla Krauze, 1998; Yo y mi circunstancia, exposición colectiva, Musée de Beaux Arts de Montreal, 1999-2000; Territorios Abstractos, exposición colectiva, Museo Universitario del Chopo, 2000. En el año 2000 concibió y tuvo a su cargo la importante creación del Laboratorio Arte Alameda, espacio que alojara la Antigua Pinacoteca Virreinal, fungiendo como Directora de 2000 a 2004, con la presentación de exposiciones determinantes en el campo de las artes electrónicas. Actualmente es Coordinadora Ejecutiva (Directora) del Mandato Antiguo Colegio de San Ildefonso, desde junio del 2004 a la fecha. Ha escrito para diversos catálogos de arte; ha sido invitada como conferencista en Seminarios con el tema de museos y arte, siendo el último el 5º Encuentro de Archivos del Distrito Federal en agosto del 2011; y se ha desempeñado como jurado en certámenes de artes visuales. Es miembro del consejo del Patronato de Arte Contemporáneo.

- **Quiñonera, La:** En 1988 aparece La Quiñonera en un amplio terreno en donde estaba el estudio de los hermanos Néstor y Héctor Quiñones. Este espacio mágico, centro de reventón, discusión y trabajo, vio surgir varios de los artistas que hoy han adquirido gran renombre como Diego Toledo, Mónica Castillo, Claudia Fernández, Rubén Ortiz. La Quiñonera se convierte en un espacio alternativo a instancias del curador Rubén Bautista, quien empieza a organizar exposiciones y a promover a estos y otros artistas. La muerte prematura de Bautista truncó el proyecto aunque no las carreras de estos artistas.

- **Quiñones, Nestor:** Ciudad de México, México, 1967 Pintor autodidacta, expone en muestras colectivas desde 1986 e individuales desde 1990 en museos y galerías de México, Estados Unidos y Europa: Galería OMR México, D.F.; Museo Carrillo Gil México, D.F.; The Institute of Contemporary Art Boston, USA; Galería Grace Bohernich NY; ARCO Madrid; Espacio Medici, Bruselas, Bélgica; MUCA Roma, Italia entre otras. Sus obras forman parte de diversas colecciones privadas, de museos, fundaciones y galerías.

- **Raggi, Adriana:** México, D.F., 29 de Octubre de 1970. Obtuvo la licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en 1993. De 1995 a 1996 asistió como Estudiante Invitada a la Kunstakademie Düsseldorf, Alemania con las profesoras Beate Schif y M.M.M. Buras. En 2002 obtuvo el grado de Maestra en Historia del arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 2003 realizó una residencia en pintura en Vermont Studio Center, Vermont, EUA, para la cual contó con una beca del mismo centro. En el 2003 se hizo acreedora de una beca Programa de Intercambio de Residencias Artísticas del FONCA para una residencia de pintura en el Centro Banff para las Artes en el 2004. Ha sido profesora de la ENPG “La Esmeralda” y hasta la fecha es profesora de la ENAP. Ha realizado 10 exposiciones individuales y participado en más de veinte colectivas. Actualmente realiza el doctorado en Historia del Arte con una investigación en torno al arte latinoamericano de mujeres desde el punto de vista de los estudios de género. Participó en el Taller de Arte y Género formado por la artista Mónica Mayer y actualmente es parte del colectivo Las disidentes. Sus intereses actuales están marcados por la cuestión de

género y la teoría queer.

- **Ramírez, Eduardo:** Eduardo Ramírez es académico e investigador en Artes Visuales. Su obra crítica ha sido publicada en Curare; Lápiz, Revista Internacional de Arte; salón Kritik; Arte y Crítica; ABC de las artes y las letras y Milenio Diario Monterrey. Entre 2000 y 2007 editó el fanzine velocidadcrítica, publicación que participó en la Primera Bienal de Praga y Documenta 12 magazines. Ha sido becario de la Fundación Júmex y del Centro de Escritores de Nuevo León.

- **Reyes Palma, Francisco:** Es historiador del arte, crítico y curador, es investigador del Centro de Investigación de Artes Plásticas del INBA y miembro de CURARE, Espacio Crítico Para las Artes. Miembro fundador de CURARE, Espacio crítico para las artes, del que es presidente y colaborador permanente en su revista del mismo nombre. Autor de análisis sobre vanguardia y nación; educación y política cultural; formaciones artísticas; museo y curaduría, entre otros temas.

- **Reyes, Pedro:** El trabajo de Pedro Reyes pone en tensión los espacios físicos y sociales, con ello, hace tangible en el espectador los lazos y enlaces invisibles de nuestras relaciones personales. Su expansiva noción de la escultura examina las contradicciones cognitivas de la vida moderna, y la posibilidad de superar nuestras crisis particulares al incrementar nuestro grado de agencia individual y colectiva. Su trabajo ha sido exhibido en la South London Gallery; Museum of Contemporary Art, Chicago; The Aspen Art Museum, Colorado; El Museo Reina Sofía, Madrid; Yvon Lambert Gallery; New York; La Colección Jumex, Ciudad de México; New York; Kunstwerke, Berlin; Museo-Estudio Luis Barragan, Ciudad de México; the Kunsthalle Wien, Vienna; The Witte de With, Rotterdam; The Shanghai Biennale, Shanghai, China; The Seattle Art Museum, Seattle, USA; la Bienal de Venecia, Venecia, y the Carpenter Center for Visual Arts en Harvard University, Boston, USA.

- **Reynoso Pohlenz, Jorge:** Estudió arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la UNAM (1986-1992). En 1993, realizó un diplomado de museología en Brno, República Checa (ICOM / UNESCO -Universidad de Masarik). A partir de marzo de 2009, labora como Coordinador Académico de la Dirección General de Artes Visuales - Museo Universitario Arte Contemporáneo - de la UNAM. Entre sus actividades anteriores, en 1991, ingresó al Museo de Arte Carrillo Gil del INBA, en calidad de coordinador de exposiciones, convirtiéndose en 1995 en subdirector general de ese museo, siéndolo hasta 1998. De mayo de 2007 a febrero de 2009 fue director de la Sala de Arte Público Siqueiros, museo dependiente del INBA. Ha sido el responsable museográfico de más de 130 exposiciones, habiendo realizado -individualmente o en colaboración - la curaduría de 40 de ellas. Entre los proyectos de mayor envergadura en que ha participado, se puede mencionar la curaduría -junto con Alvaro Vázquez - de 1968, 30 años después (MUCA, 1998), Agua - Wasser (MUCA -Instituto Goethe, 2002), en el que encaró la coordinación del proyecto general de arte urbano junto con Daniela Wolf - así como el diseño museográfico del Concurso Internacional de Arte Contemporáneo Artfest 2006.

- **Riestra, Jaime:** Co-fundador y director de la Galería OMR.

- **Rocha, Mauricio:** Es hijo de la fotógrafa Graciela Iturbide y del arquitecto Manuel Rocha Díaz, hermano de Manuel Rocha Iturbide. Estudió arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México. Elaboró su tesis acerca del Centro de invidentes y débiles visuales, obtuvo Mención Honorífica en su examen profesional. Él ha impartido clases de Lenguaje arquitectónico y Proyectos en la Facultad de Arquitectura de la UNAM (1992-1998), la Universidad Anáhuac (2004) y la Universidad Iberoamericana, así como también ha impartido cátedras en Universidades de Estados Unidos y América Latina. Ha sido becario del FONCA en el Programa Jóvenes Creadores 1991-1992. Además de Arquitectura, Mauricio Rocha ha trabajado como artista haciendo

intervenciones en diferentes edificios y participando en exhibiciones en lugares nacionales e internacionales. Con su primer proyecto realizado en 1990 la casa de su madre, la fotógrafa Mexicana Graciela Iturbide; fundó su propio “Taller de Arquitectura”, aunque continuó colaborando con su padre hasta su muerte en 1996. A partir de este momento Mauricio Rocha fusionó ambos despachos para conformar uno nuevo. Como arquitecto ha realizado tanto obra pública como privada, alternando su trabajo con la realización de intervenciones de arquitectura efímera en exposiciones de arte, así como de museografía. Entre sus trabajos de Arquitectura más importantes destacan diferentes proyectos realizados en la Ciudad de México, como el “Centro de Atención Compensatoria a Invidentes y Débiles Visuales del Distrito Federal” en la delegación Iztapalapa, “el Albergue para Niñas de la Calle” en Av. Observatorio, en la Delegación Miguel Hidalgo, “Mercado de San Pablo Oztotepec” en la Delegación Milpa Alta; También proyectó las agencias de automóviles Audi y Porsche, en Interlomas, y diversas casas habitación tanto en la Ciudad de México como en Morelos, Querétaro, Ensenada, Oaxaca; entre otras obras. Su obra ha sido publicada en la revista Praxis, Nueva York. Arquine, Obras, Enlace y Poliéster en la Ciudad de México, en 10x10 critics 100 Architectes de Phaidon en 2005. Es integrante del Sistema Nacional de Creadores desde 2004. Mauricio Rocha busca en sus proyectos, una arquitectura transparente con una escala humana. Él busca una honestidad estructural basada en el orden de los materiales para conformar el esqueleto y la piel de sus edificios.

- **Rovirosa, Haydé:** Estudió Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana. La casa donde realizaban sus actividades grupo Temístocles 44 era de su propiedad. Ha realizado numerosas curadurías y ha trabajado en distintas galerías, entre las que se encuentran Art&idea y Haydé Rovirosa Gallery.

- **Ruiz, Enrique:** Artista y Profesor de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Perteneció al colectivo La Caixa.

- **Ruy Sánchez, Alberto:** Ciudad de México, 1951. Es un editor y escritor mexicano, autor de más de veinte libros de ensayo, poesía, cuento y novela. Desde 1988 es Director General de la revista Artes de México y Presidente del Consejo de la empresa editorial que la publica. Sin duda la publicación de arte y cultura líder en América Latina, con más de cien premios nacionales e internacionales en su primera década. Doctorado por la Universidad de París, ha sido profesor invitado en varias universidades, incluyendo Stanford y Middlebury, e imparte con frecuencia conferencias y seminarios en Europa, África, Asia y todo el continente americano. Su obra ha sido elogiada por Octavio Paz, Juan Rulfo, Severo Sarduy, Alberto Manguel, Claude Michel Cluny entre otros, y ha sido premiado por varias instituciones. Como narrador es un autor de culto cuyos libros no dejan de reeditarse y como ensayista es un respetado e influyente crítico cultural cuyas ideas crean opinión.

- **Sala de Arte Público Siqueiros:** La Sala de Arte Público Siqueiros, ubicada en la colonia Polanco de la ciudad de México y La Tallera Casa Estudio de David Alfaro Siqueiros en Cuernavaca, Morelos, fueron legados mediante testamento público por David Alfaro Siqueiros (1896-1974) al "pueblo de México", junto con una importante colección de obra de caballete, gráfica, dibujo, estudios y proyectos murales, así como su archivo personal y biblioteca. La Sala de Arte Público Siqueiros es un museo, un centro de consulta e investigación, pero también es la sede de innumerables conferencias y mesas de discusión sobre arte contemporáneo. La SAPS ha abierto su espacio al arte contemporáneo para dar continuidad a las inquietudes técnicas y temáticas del muralista. En la SAPS ha dado siempre un lugar central al legado de Siqueiros. En los últimos años se restauraron los murales que alberga y se digitalizaron más de 80 mil documentos y materiales de su archivo. También se remodelaron sus instalaciones, se modernizó la fachada y se creó un mejor acceso y espacio para una librería.

- **Salazar, Ignacio:** Inicia su carrera artística en 1976 con su primera exposición individual en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. A partir de entonces ha presentado 27 exposiciones individuales, entre las que se incluyen dos muestras retrospectivas en importantes museos, así como dos exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México. En sincronía con sus exposiciones individuales, cuenta con un centenar de participaciones colectivas. Su obra aparece en colecciones de museos públicos y de instituciones privadas, tanto nacionales como internacionales. Con maestría en Artes Visuales, es pintor y maestro universitario, ha trabajado, además de su obra plástica, en escenografías para cine, como diseñador gráfico y arquitectónico. Ha dictado un sinnúmero de conferencias y ha sido ponente en mesas redondas invitado por diversas instituciones. Ha impartido cursos y conferencias en universidades y centros culturales de México y del extranjero. En el campo de la docencia ha creado diferentes modelos educativos, como el primer Taller de Producción en Pintura en la ENAP-UNAM (1988-1996), y el más reciente (1997-2010) Seminario de Pintura Contemporánea que dicta en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. En este seminario se han formado algunos de los artistas jóvenes y de mediana edad más destacados de México. Fue Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (2006-2010). Por su trayectoria y su relevancia artística, fue candidato al Premio Nacional de Creaciones y Artes en el campo de Bellas Artes, así como al Premio Universidad Nacional 2004 en el Área de Creación Artística y Extensión de la Cultura. Ha formado parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte en diferentes ocasiones, siendo la más reciente para el periodo (2010-2013). Ha participado de manera constante en la administración y asesoría de proyectos culturales y educativos de gran relevancia en México. Baste mencionar algunos dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): Consejero Universitario, Consejero Técnico propietario en tres ocasiones, Propietario profesor, tutor en el Programa de Posgrado en Artes Visuales, miembro del Comité de Becas al Extranjero -PASPA- (1988-2004). Dictaminador de diferentes programas y comisiones en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, en la Escuela Nacional de Música y la Facultad de Arquitectura (UNAM). Miembro de diversos cuerpos colegiados tanto en la UNAM como en La Esmeralda (INBA). También ha tenido una participación constante en diferentes programas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y en los Fondos Estatales para la Cultura y las Artes. Formó parte del Comité de selección de exposiciones del Museo de Arte Moderno (INBA) y otras instituciones. Ha realizado la curaduría de varias exposiciones; ha escrito numerosas presentaciones para catálogo de exposiciones, así como artículos y ensayos en libros y revistas. Ha participado en entrevistas y conducido programas de televisión relacionados con las artes visuales y los diseños, así como programas de radio en torno al arte y la enseñanza.

- **Salón des Aztecas:** Es un proyecto del promotor cultural Aldo Flores, quien presenta su visión como coleccionista, de manera específica, en la historia del arte mexicano que se desarrolló entre los años 80 y 90 del siglo XX en México. El colectivo de artistas plásticos Salón des Aztecas ha creado proyectos de intervenciones y exposiciones en distintos espacios. Surgió como un movimiento simultáneo a la muerte del modernismo, al Neomexicanismo, que no se terminaba de ir para dar paso a nuevos y jóvenes artistas. En 1989, Aldo Flores junto con Laura Strane, su mujer, Carlos García y Enrique Cava decidieron convocar un grupo de artistas comprometidos con la creación de arte que apenas se gestaba en esa época y juntos promover acciones y eventos que le dieran más difusión a lo que ellos llamaban en ese momento el arte actual. Empiezan a buscar sedes para dar a conocer su obra. Surge primero el espacio en la Calle Cuba 24 en el Centro Histórico de la Ciudad, un local abandonado que tenía Aldo Flores y que entre todos acondicionarían para abrir al público la oportunidad de conocer las nuevas tendencias del arte en esa época. Siguiendo la idea y ambición de crear una zona como SOHO en Nueva York, propiciaron que se abrieran nuevos espacios de experimentación, movimientos de artistas jóvenes que alentaran las nuevas producciones de arte joven, como le llamaban ellos. Entre estas ideas surgió Renacimiento Tenochtitlán otro movimiento de arte joven que se gestó con muchos de los artistas que participaron en Salón des Aztecas.

- **Sánchez, Osvaldo:** Osvaldo Sánchez, curador y crítico de arte. Graduado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Ha sido columnista de arte del periódico Reforma en la Ciudad de México. Director del IV y V Foro Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (1995-1996) FITAC, en Guadalajara, México. Fue director del Museo de Arte Carrillo Gil y posteriormente director del Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo. Fue curador del proyecto internacional de Arte Público inSite 2000-01. Miembro desde 2007 del comité asesor internacional de Haus Der Kulturen Der Welt en Berlín. Ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre arte mexicano y latinoamericano. Ha dictado conferencias en Bard College (NY), Guggenheim Museum (NY), America's Society (NY) Museo de Arte Reina Sofía (Madrid), University of Austin (Texas), CILAS-UCSD (San Diego), entre otras. Ha sido becario de la American Foundation (2000) y del Fideicomiso Rockefeller-Bancomer-FONCA (1999). Fue co-curador de inSite 2000-01 y director artístico de dicho proyecto para la edición de 2005. Director del Museo de Arte Moderno en la ciudad de México.

- **Santamarina, Guillermo:** Comunicólogo y curador. Estudió Comunicaciones en la Universidad Iberoamericana (1980-84); cursó estudios de Arquitectura, Autogobierno, en la UNAM (1977-79) y Antropología en la Universidad Iberoamericana (1977-79). Entre 1990 y 1997 colaboró en la Unidad de Promoción Cultural y Acervo Patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, organizando sus programas de exposiciones y difundiendo su programa de pago de impuestos con obra artística. Desde 1980 ha facilitado la experimentación artística visual y su divulgación. Ha realizado más de un centenar de exposiciones, tanto en México como en el extranjero. Fue comisario para la representación mexicana en la 1ª Bienal de Johannesburgo (Sudáfrica, 1995), en la 4ª Bienal de Estambul (Turquía, 1996) y en la 25ª Bienal de Sao Paulo (Brasil, 2001). Asesor de la Feria de Arte de Guadalajara (1991 a 1996) para la cual fundó paralelamente el Foro Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (FITAC) que dirigió en cinco ocasiones. Es miembro fundador del comité rector del Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC). De 1998 a 2004 fue director del Ex Teresa Arte Actual donde organizó más de 70 exposiciones, cinco muestras internacionales de performance y cuatro festivales internacionales de arte sonoro. Realizó la tercera selección de la Colección Júmex de Arte Contemporáneo La Colmena que se llevó a cabo en marzo de 2004, además de Declaraciones, una retrospectiva de videoarte de México para el Museo Reina Sofía (Madrid, 2004), y la organización del video lounge de Art Miami-Basel (Miami, 2004). En 2004 coordinó La Ecuación del Sol Negro, exposición de pintura para el Instituto Cultural de México en París. Fue director del Museo Experimental El Eco desde agosto de 2005 hasta el 2009. Regularmente imparte seminarios y talleres sobre teoría y prácticas contemporáneas en universidades y centros culturales.

- **Santiago, Sierra:** Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1995 reside en México, donde amplió su formación en la Escuela de San Carlos de la Universidad Autónoma de México. Ha expuesto en museos, centros de arte y galerías de todo el mundo, como en el Museo Kiasma de Arte Contemporáneo ARS 01 (Helsinki), en el Kunstwerke (Berlín), en la Kunsthaus Bregenz (Austria) o en el PS1 del MOMA (Nueva York). El arte de Sierra, cargado de reivindicaciones sociales y políticas desde sus comienzos, intenta evidenciar lo absurdo de las relaciones de poder establecidas y destacar los problemas que acarrea para la población la economía capitalista. La producción de Sierra se basa no en una sola técnica, sino que juega con un amplio espectro de ellas: fotografía, vídeo, música, o elementos cotidianos con los que forma impresionantes instalaciones que luego nos invitan a una profunda reflexión sobre el mundo que nos rodea.

- **Schmelz, Itala:** Estudió Filosofía (1988-1992) en la UNAM. Fue directora de la Sala de Arte Público Siqueiros (2001-2007), donde diseñó un programa de arte contemporáneo en el cual participaron alrededor de 50 artistas mexicanos y de otras nacionalidades. En la SAPS también

desarrolló exposiciones en torno al legado de Siqueiros, tales como Matrices fotogénicas (2002) y Siqueiros Abstracto (2001). Desde 2004, es miembro de Curare, espacio crítico para las artes. Sus ensayos se han publicado en revistas tales como: Luna Cornea, Art Nexus, Exit, La tempestad, en múltiples catálogos y en periódicos como Reforma y La Jornada. Fue directora de El futuro más acá (2003) primer festival de cine mexicano de ciencia ficción, evento que ha participado, entre otros, en el Festival de Cine Fantástico de Bilbao (2005), el Festival de Biarritz (2004) y el Festival de Río en Brasil (2006) y en salas tan prestigiadas como La Cinemateca francesa (2004) de París y en el museo Reina Sofía (2005) de Madrid. En 2007, quedó publicado un libro en el que se reunió la más completa investigación en torno al tema. De 2007 a 2011 fue directora del Museo de Arte Carrillo Gil (MACG), donde promovió las exhibiciones individuales de artistas mexicanos con trayectoria importante, así como un programa de formación para el arte emergente producido en conjunto con la Fundación BBVA Bancomer. En 2010-2011 fue curadora de la Muestra "Siqueiros paisajista" que reunió cerca de 80 obras de este género realizadas por David Alfaro Siqueiros, esta exposición se presentó en el MOLAA de Los Ángeles y en el MACG de la Ciudad de México.

- **SEMEFO:** Grupo integrado por los artistas Carlos López, Teresa Margolles, Víctor Basurto, Arturo Angulo, Arturo López, Juan Manuel Pernás, Juan Luis García Zavaleta, Víctor Macías y Antonio Macedo. Su producción artística se centra en el análisis y la exploración de la muerte a partir de la manipulación del cadáver y sus transformaciones. Dicho análisis se da a través de una incidencia en la violencia social y por medio de soportes como la fotografía, la instalación, el video y el performance. En palabras de Teresa Margolles: "Es inevitable hablar de SEMEFO. ¿Qué fue, que aportó y por qué se disolvió como colectivo? SEMEFO comenzó como una reunión de cuatro amigos que se juntaba para hablar de música, de cine, para hacer lecturas... El grupo estaba formado por gente muy diversa, y a nosotros se fueron uniendo otros artistas y estudiantes universitarios que entraban y salían. SEMEFO aportó muchísima libertad a la escena creativa mexicana. Fuimos un grupo anarquista que lo mismo podía trabajar en un museo que en un antro." (entrevista con Javier Díaz-Guardiola).

- **SITAC:** El origen del Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC) se remonta a la década de los 90 en la ciudad de Guadalajara con el FITAC (el foro que se llevó a cabo durante una década a la par de la Feria de Arte de Guadalajara), a partir de ese evento surge la idea de abrir este foro en la capital del país. En el SITAC se abre el intercambio de experiencias prácticas y reflexiones teóricas en torno a la misión de los especialistas, los museos, las galerías, los espacios alternativos, las revistas, los noticieros y la prensa, las ferias y las bienales, sus foros y sus sitios en la red como plataforma de interacciones con públicos cada vez más diversos. Es una oportunidad para analizar, comparar y evaluar las estrategias, los resultados y las alternativas, con el fin de mejorar la comunicación entre todos los actores sociales que intervienen en los procesos de legitimación y de colocación del arte contemporáneo y de los artistas en la red local, nacional o internacional.

- **Sloane, Patricia:** Patricia Sloane se formó como productora cinematográfica. En 1980 abandona esta actividad para fundar la Galería Sloane-Racotta, en México D.F., que sería lugar de encuentro para artistas de varias generaciones. Al cierre de la galería en 1994, se dedica de manera independiente a la curaduría, y coordina la participación de México en las bienales de Johannesburgo y Estambul. En el año 2000 participa en la fundación del PAC (Patronato de Arte Contemporáneo) y es nombrada directora del Museo Carrillo Gil, México D.F., cargo al que renuncia en 2002. Posteriormente crea, junto a Olivier Debrouse y Magali Arriola, los proyectos Curaduría Express y CANAIA (Cámara Nacional de la Industria Artística). Desde la creación del proyecto para el MUAC (Museo Universitario Arte Contemporáneo) en 2003, colabora como Asesora de la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM y es integrante del Comité organizador de SITAC (Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo) en la ciudad

de México. Como Curadora independiente, ha realizado exposiciones de Marcos Kurtycz, Thomas Glassford, Germán Venegas y Jan Hendrix. Actualmente prepara la publicación del libro *Lingua Franca* sobre la actualidad del mercado de arte en América Latina.

- **Smith, Melanie:** Melanie Smith nació en Poole, Inglaterra en 1965. Hizo la licenciatura en Artes de la Universidad de Reading. Desde 1989 vive y trabaja en Ciudad de México, una experiencia que influyó enormemente en su obra desde entonces. Su trabajo se ha caracterizado por una cierta relectura de las categorías formales y estéticas de las vanguardias y los movimientos post-vanguardistas, problematizada en los sitios y dentro de los horizontes de heterotopías. Su obra ha sido expuesta en numerosas instituciones, tanto nacionales como internacionales, entre ellos: PS 1 de Nueva York, MoMA, Nueva York, UCLA Hammer Museum, Los Angeles, ICA, Boston, Tate Liverpool, Tate Modern, Londres, South London Gallery, Londres, Museo de Arte de Lima, Museo Tamayo, Arte Contemporáneo y el Museo de la Universidad Experimental El Eco Museo, la Ciudad de México y el Museo de Monterrey, entre otros. Sus exposiciones individuales incluyen: "Parres", la Tate Britain (2006), "Seis pasos hacia la realidad", Museo de Arte Contemporáneo - San Diego, "Parres", Miami Art Museum, y "la ciudad en espiral y otros placeres artificiales", una retrospectiva exposición que viajó desde el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) en Ciudad de México al laboratorio en Denver (2008) y la Lista del MIT en Boston (2009). Se ha producido dos libros de artista: *la ciudad en espiral y otros placeres artificiales* (2006) y *Parres* (2008). Obtuvo una beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA (México).

- **Stellweg, Carla:** Carla ha trabajado con arte y artistas latinoamericanos por más de 25 años. En 1989 fundó la Galería Carla Stellweg Latin American and Contemporary Art Gallery, la cual presenta trabajos de artistas latinos emergentes. Vive y trabaja en la Ciudad de Nueva York.

- **Sullivan, Edward:** HD, es profesor de Bellas Artes en la Universidad de Nueva York, especializado en arte de América Latina, el Caribe y la Península Ibérica. Sullivan ha publicado, entre otros, *Arte barroco en Madrid*, *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, *Brasil: Cuerpo y alma*, y *el lenguaje de los objetos en el Arte de las Américas*, entre otros. Por su trabajo, ha recibido numerosos premios, incluyendo becas de la Fundación Guggenheim y el American Council of Learned Societies. Sullivan ha curado exposiciones en museos de EE.UU., América Latina y Europa, y sirve en comités de instituciones artísticas como el Museo Guggenheim, el Metropolitan Museum, el Museo de Arte Moderno y el Museo del Barrio en Nueva York. Sullivan recibió su M.A. y Doctorado de la Universidad de Nueva York.

- **Taboas, Sofia:** Es Licenciada en Artes Visuales (1986-90), Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Obtuvo la Beca de Estímulo a Jóvenes Creadores, FONCA, en dos ocasiones. Fue miembro fundador del espacio alternativo Temístocles 44. Entre sus exposiciones individuales más recientes se encuentran: *Cinco jardines flotantes para cinco piedras*, Casa del Lago, Ciudad de México, 2009; *Azul Pacífico*, Casa-Estudio Luis Barragán, Ciudad de México, 2008; *Giro espacial*, kurimanzutto @ Uruguay 52, Centro Histórico, Ciudad de México, 2004, entre otras. De forma colectiva ha participado en ocho de las revisiones de la Col. Jumex. También ha participado en exposiciones internacionales como: *Homing Devices*, University of South Florida Contemporary Art Museum, Miami, EUA, 2007; *Emotive and Ironic*, Speed Art Museum, Lounsville, KY, EUA, 2006.; *INTER.PLAY*, Museo de Arte Contemporáneo, San Juan, Puerto Rico y The Moore Building, Miami, EUA, 2002; *Fukuroi City Project*, Fukuroi, Japón, 2001, entre otras.

- **Tarcisio, Eloy:** Nació en la Ciudad de México el 26 de julio del año de 1955. Estudió arte en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura, conocida como "La Esmeralda". La obra de Eloy Tarcisio se ha caracterizado por la búsqueda de medios expresivos intensos con notoria raíz en la cultura

mexicana, a través de géneros tradicionales como la pintura y el dibujo, así como la instalación, multimedia y performance. Ha ido conquistando signos plásticos imperecederos del arte mexicano de nuestros días, lo que sin duda le otorga, con justicia, un papel protagónico de primera línea. A partir del año de 1973 participa en exposiciones. En la actualidad cuenta con más de tres decenas de exhibiciones individuales en México, Estados Unidos y Yugoslavia entre otros. Ha participado en más de medio centenar de exposiciones colectivas en diversos países de América, Asia y Europa. Desde 1975, ha ganado diversos premios nacionales en pintura, dibujo e instalación y reconocimientos internacionales por su trabajo de instalación. Ha participado en la difusión del Arte Contemporáneo mexicano como conferencista, promotor, jurado, asesor, instructor, maestro, tutor, conservador, curador y consultor de arte. En 1976 es fundador del Centro de Investigación y Experimentación Plástica (CIEP) del Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1983 Destaca como integrante fundador del grupo Atentamente la Dirección. Concibe la creación de un espacio para las artes no convencionales y funda EX-Teresa Arte Alternativo, en convenio con el INBA con sede en el ex-Templo de Santa Teresa La Antigua, en donde fue director de 1993 a 1994 y 1996 a 1998. Es cofundador de COMPAS (Coalición de Organizaciones Mexicanas para la Promoción del Arte), en donde participó como Vicepresidente. Becario de la modalidad "Creadores Intelectuales en Artes Visuales", del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, CNCA de 1992 a 1993. Miembro del Sistema Nacional de Creadores en Artes Visuales, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, CNCA del año de 1993 al 2000 y 2005 a 2008. Actualmente es profesor de Nociones de Cibernética en Licenciatura de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

- **Tejada, Roberto:** Un historiador del arte, curadora y editora especializada en arte latino y latinoamericano, Roberto Tejada nació en Los Ángeles. Obtuvo una licenciatura en literatura comparada de la Universidad de Nueva York y un doctorado en estudios interdisciplinarios de los medios de comunicación del Departamento de Inglés de la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo. Él es el autor del regalo de la poesía de pliegos de cordel y Veredicto final (1999) y Anatomía Amuleto (2001), así como los espejos de cuerpo entero colecciones de Oro (2006) y el Exposition Park (2010).

- **Televisa:** Grupo Televisa es un conglomerado mexicano de medios de comunicación, productora de material visual, musical, teatral y de Internet a través de sus distintas filiales. Esto una como tres cadenas de televisión americano como NBC, ABC y CBS, la televisora se convierte en competencia empresarial directa de Televisión Azteca. Sus comienzos se remontan a una empresa llamada Televisión, misma que posteriormente, a través de la familia Azcárraga, adquirió otras empresas del medio, a partir de un sistema previamente público, y dicha familia conservó la propiedad del medio hasta la actualidad (2012). Telesistema Mexicano tenía el 75 por ciento de las acciones, mientras que la televisión independiente era poseedora del resto, el cual fue comprado más tarde por Telesistema Mexicano, debido a problemas económicos que sufrió TIM. El 23 de septiembre de 1972 falleció Emilio Azcárraga Vidaurreta, quien era el director general de la empresa, y su hijo, Emilio Azcárraga Milmo, apodado "El Tigre" por su entereza y férreo carácter personal y de negocios, continuó al cargo. Televisa empezó oficialmente con la fusión de los dos medios Televisión Independiente de México' (TIM) Canal 8 y Telesistema Mexicano, en 1973. A partir de 1991, Televisa empezó a realizar las primeras transmisiones de televisión en HDTV Alta Definición (High Definition), para lo cual estableció una alianza con la televisora japonesa NHK. Solamente hasta 2004 salieron al aire los canales en HDTV de Televisa. En abril de 1997 murió Emilio Azcárraga Milmo, y la presidencia de Televisa pasó a manos de su hijo Emilio Azcárraga Jean, quien hasta ese momento no había tenido ningún puesto directivo ni contacto con la empresa de su padre, por lo que Televisa cambia el rumbo empresarial de forma radical, empezando con reestructuración de la empresa tanto de negocios y de imagen, lo que derivó en el despido de figuras notables de la empresa, como fue el caso de Jacobo Zabludowsky y de su hijo Abraham Zabludowsky para colocar primero en su noticiero estelar a Guillermo Ortega Ruiz,

sustituido casi de inmediato por Joaquín López-Dóriga, ex colaborador de Canal 13 e Imevisión en la década de 1980. Televisa ha crecido con la compra de empresas televisoras en América Latina, y alianzas con empresas internacionales del medio como Univision, entre otras.

- **Temístocles 44:** Un sitio alternativo que marcó época en la difusión del Arte Contemporáneo en los años noventa. Reunió a muchos artistas, muchos de ellos fueron alumnos del taller de José Miguel González Casanova en la ENAP. Sofía Táboas, Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega, Diego Gutiérrez, Pablo Vargas Lugo, y Ulises García Ponce de León, Franco Aceves y Rosario García Crespo sumaron sus inquietudes particulares por conocer y discutir sobre las tendencias artísticas, buscaban crear un proyecto de estudio, discusión y realización de instalaciones e intervenciones en una casa deshabitada en Polanco de la curadora y promotora Haydee Roviroso. Un aspecto interesante de Temístocles 44 fue que no surgió de una necesidad económica o por ir en contra del sistema, sino a partir de una reflexión teórica. Durante meses se reunieron para estudiar y publicaban un boletín llamado *Alegría*. Se realizaron diversas exposiciones en este espacio y la importancia de este proyecto tuvo importantes repercusiones para los artistas que lo integraron y su generación.

- **Teratoma:** Es un grupo pluridisciplinario, conformado por historiadores y críticos de arte, curadores, artistas y antropólogos, que exploran desde múltiples prácticas las culturas del presente en su radical evolución producto de los cambios en los mecanismos de producción, la mutación de las actitudes estéticas e intelectuales, los efectos de la mundialización económica y la transformación de la geopolítica cultural. Entre sus miembros fundadores encontramos a Cuauhtémoc Medina, Michéle Faguet.

- **Tibol, Raquel:** Crítica e historiadora de arte nacida en 1923 en Basavilbaso, provincia de Entre Ríos, Argentina e inmigrada en México a los 30 años de edad, en 1953. Ya en este país ha destacado como una prolífica promotora y cronista cultural. Es también periodista y conductora de programas de televisión como en *La Plática* y *la Crítica y Aproximaciones*, ambos del Canal 11 de la televisión cultural mexicana. Se nacionalizó mexicana en 1961. Raquel Tibol llegó a México el 25 de mayo de 1953 atraída por Diego Rivera, a quien había conocido en Chile, país en el que vivió por un tiempo. Quería ser escritora y había publicado unos años antes un libro de cuentos, *Comenzar es la esperanza*. En México, que ella convirtió en su país de adopción, inició su labor como crítica y cronista del quehacer plástico mexicano. Empezó su tarea con una entrevista con el cineasta Luis Buñuel, en el suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades*, en noviembre de 1953. A su llegada a México se interesó por el movimiento muralista mexicano en gran boga en aquel entonces. Aunque José Clemente Orozco ya había muerto, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros seguían actuando como representantes del muralismo mexicano y Raquel Tibol los analizó a profundidad y escribió sobre ellos. Otros pintores mexicanos que se dirigían hacia nuevos derroteros artísticos estaban en pleno crecimiento: Alberto Gironella, Vlady, el catalán Josep Bartolí y un poco más tarde José Luis Cuevas. Todos ellos integraron un nuevo movimiento de vanguardia en el arte plástico de México que Raquel Tibol siguió con su crítica y también, cuando así le pareció justo, con su estímulo. Son conocidas las anécdotas de la vida de Raquel Tibol que la caracterizan como una mujer de convicciones firmes que defendía su punto de vista sin contemplaciones. Dicese, por ejemplo, que el 19 de abril de 1972, tras el I Congreso Nacional de Artistas Plásticos, Raquel Tibol abofeteó a David Alfaro Siqueiros, en respuesta a las declaraciones xenofóbicas que el muralista habría hecho en su contra en una de las sesiones del evento. Este episodio es confirmado por ella misma:

- **Torre, Graciela de la:** Graciela de la Torre nació en la ciudad de México. Realizó la licenciatura en Historia del Arte (UIA) y una especialidad en arte y creatividad infantil en la Universidad de

Cornell, entre otros estudios. Becada (2003) por la Getty Foundation para incorporarse al programa Museum Management Institute (MMI) del Getty Leadership Institute. Fue Directora del Museo Nacional de San Carlos, generando un método de educación artística. Ocupó la Dirección del Museo Nacional de Arte, donde estableció programas públicos (locales y nacionales) pioneros en el ámbito museístico mexicano. Fue responsable de la renovación y puesta al día del Museo Nacional de Arte, con el Proyecto Munal 2000, que sentó un paradigma en el ámbito museístico nacional e internacional. Durante su gestión, el Munal se hizo acreedor a múltiples premios y reconocimientos tanto nacionales como extranjeros y duplicó su acervo. Ha desarrollado actividades docentes en: "La Esmeralda", la UIA, el Consejo Nacional Técnico de la Educación, la ENAH, la UNAM, e impartido talleres nacionales relacionados con museología y museografía, educación y mercadotecnia cultural. Desde marzo de 2004 Graciela de la Torre ocupa la Dirección General de Artes Visuales en la UNAM. Tiene a su cargo MUCA Campus, MUCA Roma y el Museo Experimental El Eco. Es responsable de la concepción, puesta en marcha y dirección del nuevo Museo Universitario Arte Contemporáneo, en el Centro Cultural Universitario y del Programa de Adquisición de Obra de arte contemporáneo mexicano (1952 en adelante) para ese museo. Ganadora del primer lugar en el Primer Concurso de Crítica de Arte, organizado por la Universidad Iberoamericana. Fue distinguida con el Reconocimiento ICOM por "representar lo más destacado en el ámbito museístico mexicano". Recibió el premio SUMA09, por su apoyo al Arte Contemporáneo.

- **Torres Ibarra, Marcela:** Administradora de la colección FEMSA y actual organizadora de la Bienal FEMSA.

-**Tovar y de Teresa, Rafael:** Ciudad de México, 1954. Diplomático, abogado e historiador mexicano, se ha desempeñado como Embajador de México ante Italia, segundo Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y fue brevemente Coordinador de los festejos del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana. Licenciado en derecho por la Universidad Autónoma Metropolitana, siendo el mejor estudiante de la generación 1974-1978, posteriormente continuó sus estudios en la Universidad de la Sorbona y la Escuela de Ciencias Políticas en París. Inició como crítico musical del suplemento cultural del "Novedades" de 1972 a 1973, Jefe de Relaciones Culturales de la Secretaría de Hacienda de 1974 a 1976 y posteriormente Asesor del Director General del INBA de 1976 a 1978, después Ingresó al Servicio Exterior Mexicano en 1979. Comenzó en el Servicio Exterior como Director General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores de 1979 a 1982, luego Ministro en la Embajada de México en Francia de 1983 a 1987, Asesor del Secretario de Relaciones Exteriores de 1987 a 1988. Siguiendo en el sector cultural se desempeñó como Coordinador de Asuntos Jurídicos del recién fundado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1989, posteriormente Coordinador de Asuntos Internacionales del mismo Consejo 1990 a 1991, para luego ser Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes de 1991 a 1992. Fue el segundo Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de 1992 a 2000, luego fue nombrado Embajador de México en Italia de 2001 a 2007. Después de la renuncia de Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano a la Comisión Organizadora de la Conmemoración del Bicentenario del inicio del movimiento de Independencia Nacional y del Centenario del inicio de la Revolución Mexicana y del interinato de Sergio Vela, fue nombrado por el presidente Felipe Calderón como nuevo coordinador, cargo que ocupó de 17 de septiembre de 2007 al 25 de octubre de 2008, fecha en la que renunció a la Coordinación sin explicar las razones. Es autor del libro "Modernización y política cultural" y coautor de la obra colectiva en dos volúmenes "El patrimonio cultural de México." Entre los reconocimientos que ha recibido destacan las condecoraciones otorgadas por los gobiernos de Alemania, Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, España, Francia, Guatemala, Italia, Polonia, Suecia, Ucrania y Venezuela.

- **Tracy, Michael:** Artista originario de Bellevue, Ohio; A finales de los años 80 alternaba estancias en San Ygnacio y en su estudio en la Ciudad de México, en la calle de Licenciado Verdad, en el edificio donde ya residían Eloy Tarcicio, Santiago Rebolledo y María Guerra. Fue entonces que empezó a exponer con frecuencia en México. Tracy también tuvo un papel decisivo al incitar a todo un conjunto de jóvenes artistas a poner a prueba sus límites.

- **Turnbull, Roberto:** Roberto Turnbull nace en México, D.F., en 1959. Recibe el premio en la Bienal Nacional Rufino Tamayo en 1998 y en 1991, y el premio Omnilife en Guadalajara en 1994. Ha realizado exposiciones individuales en las principales galerías y espacios de su país natal como el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México y en Estados Unidos. Ha participado en numerosas muestras colectivas en Japón, Noruega, Canadá, Colombia, Bélgica, Francia, y participado en bienales como la Bienal de la Habana en 1989 y la Bienal de Cuenca, Ecuador, entre otras. Desde el año 2000 pertenece al Sistema Nacional de Creadores.

- **Vargas Lugo, Pablo:** Ciudad de México, 1968. Vive y trabaja en la ciudad de Lima. El trabajo de Pablo Vargas Lugo toma elementos de diversas disciplinas como la astronomía, la cartografía o la arqueología. A través de dibujos, esculturas, pinturas e instalaciones, desarrolla juegos visuales y conceptuales que refieren al lenguaje, a las convenciones de ciertos sistemas de medición, a tradiciones milenarias. Combinando la cualidad super plana del papel con nociones de tridimensionalidad, Vargas Lugo explora el componente de misterio que encierra la escritura, entendiendo como tal el universo de los signos que conforman un lenguaje, ya sea el de una palabra, el de un mapa estelar, el de un paisaje, o el que nos remite a nociones antiguas de lo sagrado. A través del uso del humor, sus imágenes transforman estas convenciones en elementos mundanos, cercanos a nosotros, al mismo tiempo comunes y sorprendentes.

- **Vazquez Mantecón, Alvaro:** Historiador por la Universidad Nacional Autónoma de México, con Maestría en Historia por la Universidad Iberoamericana. Profesor-Investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco desde 1998 y profesor de asignatura en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Autor de un libro sobre las adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa (UAM, 2005) y de varios artículos y documentales sobre cine y artes plásticas en México. Actualmente participa en la curaduría de dos proyectos museográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México ("La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1969-1997" en el MUCA, y el "Memorial del 68" para el Centro Cultural Universitario Tlatelolco).

- **Venegas, German:** Nació en La Magdalena Tlatlauquitepec, Estado de Puebla en 1959. Estudió en "La Esmeralda" (Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado) de 1977 a 1982. Presentó su primera exposición individual en 1984. Entre los premios y menciones recibidas destacan: en 1982 mención honorífica en la I Bienal Rufino Tamayo; 1983 mención honorífica en el Salón Nacional de Dibujo INBA y Premio de Adquisición en el III Encuentro Nacional de Arte Joven; 1984 mención honorífica del Premio Nacional de la Juventud; 1986 mención honorífica concurso organizado por CONASUPO; 2001 obtuvo el estímulo "José Luis Rodríguez Alconedo" otorgado por el gobierno del estado de Puebla; en 2001 y 2004 fue becado como Creador Artístico al Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA; 2008-2009 se desempeñó como Tutor de Jóvenes Creadores del FONCA. Sus inicios fueron como tallador. Poco después su pintura lo define como "neomexicanista". Combinó estas dos técnicas en muchas de sus obras tempranas. Después de un periodo amplio dedicado a la escultura, Venegas regresó al quehacer pictórico concentrándose en el estudio de las filosofías y religiones de China, Japón, India, así como el mundo grecorromano y precolombino, enriqueciendo su obra con una nueva percepción de la vida y de la muerte, representando en sus pinturas y dibujos recientes deidades e iconos orientales y occidentales. Su obra se ha expuesto en México y en el extranjero y se encuentra en colecciones tan importantes

como el Museo de Ponce en Puerto Rico, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, el Metropolitan Museum en Nueva York y el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz, España, entre otros.

- **Ventura, Miguel:** Miguel Ventura ha elaborado un controversial cuerpo de trabajo creando un mundo nuevo, con estructura, raza y lenguaje propios: NILC (New Interterritorial Language Committee). Su compleja y metodológica creación de un modelo social atípico, se presenta a través de una serie de instalaciones de videos, objetos, decoraciones, construcciones, música, pinturas, dibujos, marcos, etc. que se basan en la parodia y la burla, con el fin de etiquetar los patrones de conducta de la vida cotidiana. Su obra hace referencia a las nociones de inocencia, sexualidad y masculinidad. Reelabora los signos del pasado, como la suástica, con el propósito de denunciar prácticas habituales. Su obra representa una mirada retrospectiva a la conciencia, con el propósito de comprender lo que necesita ser modificado. Sus exposiciones individuales más importantes son: “Cantos Cívicos 2008” en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) y “Cantos Cívicos 2007”, un proyecto de NILC, Espai d’art Contemporani de Castelló, Castellón, España; “¿Cómo he de amarte mi pequeñín?”, El ojo atómico, Madrid, 2005; “The P.M.S. Dilema”, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, 2002; “The New Fuck Me Little Daddy House”, Flatland Gallery, Impakt Festival, Utrecht, Holanda, 1999. Ha participado también de exposiciones colectivas en América y Europa.

- **Villalobos, Álvaro:** Alvaro Villalobos es un artista visual y performer de origen colombiano, residente en México. Sus trabajos se desarrollan en la esfera relacional, buscando a veces colaborar para el mejoramiento de situaciones sociales complejas, como en sus trabajos con niños de la calle en la Ciudad de México. Otra esfera de operaciones de las acciones de Villalobos es la idea del arte como ofrecimiento, donde el cuerpo es la materia misma a ofrecer en acciones que implican un desprendimiento o sacrificio temporal. La creación de este artista explora siempre los posicionamientos políticos. Es Profesor e investigador de la UAEM.

- **Villela, Pilar:** Estudió Artes visuales en la ENAP de la UNAM y una maestría en Estética en el Centro de Investigación de Filosofía Europea Moderna de la Universidad de Middlesex. Ha trabajado como docente en la ENAP y la Universidad Iberoamericana. Como funcionaria, ha colaborado con la Sala de Arte Público Siquieros y con el MUCA Roma de la UNAM. HA presentado su trabajo como artista en diversos foros, tanto en México como en el extranjero.

- **Viskin, Boris:** Boris Viskin nació en la ciudad de México en 1960 donde vivió su niñez. Su juventud transcurrió en Israel (Jerusalén, Tel Aviv y Kibutz Galed), y posteriormente vivió tres años en Florencia, Italia, donde arrancó su trayectoria pictórica. En 1985 regresa a la Ciudad de México y forma parte por dos años de los talleres de grabado y litografía de la Academia de San Carlos. Estos cambios de culturas, paisajes e idiomas quedan plasmados en su obra, donde ya sea a través de figuras pequeñas devoradas por grandes espacios, o a través de mezclas de elementos abstractos que se contraponen a otros figurativos, brota la presencia del ser desarraigado: por un lado frágil y vulnerable, por otro firme y fuerte ante el aparente sin sentido de su existencia. Ha expuesto individualmente desde 1984 en México (Ciudad de México, Monterrey, Guadalajara, Zacatecas), así como en el extranjero: (Los Ángeles-E.U.A, Zurich-Suiza, Buenos Aires-Argentina, Florencia-Italia, Jerusalén- Israel, La Paz-Bolivia). También ha participado en numerosas exposiciones colectivas en México y en el extranjero.

- **Wolffer, Lorena:** Lorena Wolffer (México D.F., 1971) es artista y activista cultural. Ha presentado su obra en Canadá, China, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Hungría, México, el Reino Unido, la República Checa y Venezuela. Como promotora independiente de arte contemporáneo ha organizado numerosas exposiciones y eventos artísticos. Entre ellos destacan las muestras Familias

naturales (UAM/MUMA, 2011), Tú no existes (Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), ¿Krimen urbano? (Festival del Centro Histórico, Antiguo Edificio de Bomberos, 2001). Wolffer fue co-fundadora y directora de Ex-Teresa Arte Alternativo del Instituto Nacional de Bellas Artes (1994-1996); asesora de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (2004-2007) y coordinadora académica de Arte, cultura y justicia: representaciones y performatividades alternas del Programa Universitario de Estudios de Género/PUEG de la UNAM (2011). Ha sido acreedora de becas otorgadas por el Sistema Nacional de Creadores de Arte, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (México D.F., 2007 y 2012), Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (México D.F., 1999). Wolffer ha impartido cursos, talleres y diplomados de arte en el Centro Cultural de España, la Universidad Iberoamericana, el Museo de Arte Carrillo Gil, el Centro Nacional de las Artes, la Universidad del Claustro de Sor Juana, la Escuela de Pintura y Escultura 'La Esmeralda', el Museo Universitario del Chopo y la Universidad Autónoma de Querétaro, entre otros.

- **Zona:** Zona fue una galería en la que artistas de renombre se reunieron para tratar de vender su obra que gozaba de fortuna crítica y reconocimiento en el ámbito museístico. Zona abrió en Mayo de 1993 en al colonia Escandón y sus fundadores fueron Germán Venegas, Manuela Genelralli, Boris Viskin, Yolanda Mora, Gustavo Monroy, Alfonso Mena, Mauricio Sandoval, Ana Casas y Roberto Turnbull. Contó con el apoyo de muchos artistas, que donaron obra para subastar, y de crítica.