



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

SALÓN INTERNACIONAL DE PINTURA. CINCO CONTINENTES Y UNA CIUDAD  
CONCEPCIONES DEL ESPACIO Y REPRESENTACIÓN CULTURAL A FINALES  
DE LOS AÑOS 90 EN LA CIUDAD DE MÉXICO

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
ROSELIN RODRÍGUEZ ESPINOSA

TUTOR PRINCIPAL  
DR. DANIEL ENRIQUE MONTERO FAYAD  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES  
Dra. KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DRA. DAFNE CRUZ PORCHINI  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CIUDAD DE MEXICO, AGOSTO, 2017



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.

## **Agradecimientos**

Extiendo mi agradecimiento en primer lugar a la UNAM, al Posgrado en Historia del Arte y a CONACYT por acoger y apoyar la realización de la presente investigación.

Agradezco especialmente al director de la tesis Daniel Montero, por guiar los pasos de este trayecto y a mis atentas lectoras Karla Jasso y Dafne Cruz por el acompañamiento constante y sus decisivos comentarios.

Al Museo de la Ciudad de México, en especial a Marissa Chávez por ayudarme a descubrir su espléndida biblioteca. Al programa académico de Campus Expandido y al Fondo Documental Arkheia en el MUAC por ser el espacio donde se desarrollaron los primeros esbozos de este trabajo.

A Rita Éder, Cuauhtémoc Medina, y Rosa Olivares por su valioso testimonio y por compartir su visión y memoria.

A María Teresa Espinosa, mi madre. A Orlando Espinosa y Teresa Roque. A Gustavo Cruz, la familia oaxaqueña, la de Aguascalientes y a los que están en La Habana.

## Índice

- I. **Estrategia posicional.** Objeto de estudio y marco teórico --- p. 6.
  - II. **Concepciones del espacio a finales de los años 90 en la Ciudad de México** --- p. 21.
    - 2.1 La ciudad y sus alrededores: internacional, continentes, nacional, global --- p. 22.
    - 2.2 El salón y la pintura. Un salón periférico como modelo de bienal global --- p. 31.
    - 2.3 La sección “México” del Salón --- p. 51.
    - 2.4 La participación de Gerardo Mosquera --- p.57.
  - III. **Producción de un nuevo espacio** o ¿Cómo se emplazan las categorías? --- p. 59.
- Fuentes consultadas** --- p. 74.

## Resumen

Este ensayo estudia las exposiciones *Salón Internacional de pintura. Cinco continentes y una ciudad* (1998, 1999 y 2000) como síntoma de una redefinición de las nociones de espacio que se da en la Ciudad de México a finales de la década de los noventa. En estas muestras -atravesadas por una coyuntura de transición política y económica que afectó el entendimiento de la identidad, la representación cultural y sus instituciones-, se reúnen un abierto cuestionamiento a la cultura nacional, las implicaciones de la emergencia de la noción diferenciada de ciudad y los primeros debates y prácticas artísticas propios de la globalización. Para desarrollar este argumento se analizarán estas exposiciones como un espacio de representación cultural donde se da una articulación específica entre ideología y fuerzas sociales (Stuart Hall). Se revisarán las concepciones del espacio que involucra el evento: las representaciones geográficas y los espacios del salón y la pintura; para, finalmente, identificar qué espacio produjeron estos eventos y qué tipo de dinámicas introdujeron a la configuración institucional y de representación cultural del arte contemporáneo. Con este recorrido se buscará localizar las contradicciones del espacio sobre las que se erige la noción de arte global en este contexto específico.

*La historia del espacio es una historia aún pendiente de contar.*

Henri Lefebvre

*Ya no existen los descriptores de recorridos.*

Michel de Certeau

## I. Estrategia posicional

Bajo el título *Salón Internacional de pintura. Cinco continentes y una ciudad* se dio inicio en 1998 a un programa de exposiciones organizado por la artista Marta Palau que fue auspiciado por el Gobierno del Distrito Federal (GDF) y el entonces recién inaugurado Instituto de Cultura de la Ciudad de México (ICCM). El evento tuvo tres ediciones anuales, la primera en 1998, la segunda en 1999 y, por último, una tercera el año 2000. Los tres años el Museo de la Ciudad de México (MCM) fungió como sede. En cada edición se convocó a un curador representante de cada continente (Europa, África, Asia, Oceanía, América)<sup>1</sup> que seleccionó a tres artistas de su rincón específico del mundo. Una sexta sección estaba dedicada no a un continente, sino a un país: México; y en ella se exhibía el trabajo de quince artistas seleccionados por un curador local, con lo que se generaba una tentativa simetría entre la representación mexicana y la internacional (quince artistas de cada bando). El tema común de la reunión era la pintura, reunida bajo el formato impreciso, por anacrónico, de Salón.

La mega exposición ocupó todas las salas del MCM, incluyendo eventualmente en las tres ediciones los patios, pasillos y escaleras del recinto. El edificio es un palacio dieciochesco donde hasta hoy se encuentran el estudio y las pinturas murales de Joaquín Clausell (1866), pintor impresionista mexicano. Con la entrada del gobierno cardenista fue restaurado y abierto como un espacio público que pretendía “ser la ciudad misma”<sup>2</sup>, en tanto debía representar la cultura de la ciudad. Durante los tres diciembres consecutivos de

---

<sup>1</sup> En las tres ediciones la selección conjunta de Asia y Oceanía estuvo a cargo de un curador, por lo que en total contaban cinco secciones.

<sup>2</sup> Gobierno del Distrito Federal, *Experiencias culturales del primer gobierno democrático de la Ciudad de México* (Ciudad de México: Gobierno del Distrito Federal, 2000), 113.

esta jefatura, el sitio se cubrió con un enorme tapiz de las culturas de los cinco continentes representadas en su pintura.

El montaje mantuvo las distinciones regionales dividiendo el espacio de exposición en cinco secciones. De modo que no quedaba duda sobre la proveniencia geográfica de cada pieza, pues cada bloque se mostraba independiente de sus colindantes. La experiencia del visitante fue comparada con un coctel de identidades o un sándwich.<sup>3</sup> Sin embargo, dada la tajante división por continentes y que cada uno mostraba un promedio de tres artistas, las obras fueron percibidas en una marcada individualidad. A pesar de estar reunidas por un discurso identitario conciliador, se recuerda las obras individuales de ciertos artistas y no relaciones de conjunto. Esto fue posible también por la desvinculación de las secciones en el espacio y la falta de un criterio de exhibición que fuera más allá de la literalidad del modelo geográfico.

Cada una de las tres exposiciones conservó un formato similar y parámetros de participación idénticos. No obstante, el criterio de selección de los curadores no estaba condicionado y cada cual asumió el planteamiento inicial desde su propia óptica. La cantidad de artistas por sección resultó menos negociable. Se debía cumplir la propuesta de tres por continente y quince por México. Hubo pocas variaciones de ese formato. En la primera edición, la sección mexicana fue trabajada por dos curadores y la sección africana incluyó a cuatro artistas en lugar de tres, gesto que repitió en la segunda edición. En 1999, la sección mexicana se subdividió en un continente ficticio denominado “Mexicoamérica” que junto a “México” sumaron un total de catorce artistas.

Los criterios de representatividad cultural estaban ligados a las posibilidades de representación de la pintura. Es decir, se obligaba al curador a pensar al mismo tiempo en

---

<sup>3</sup> Guillermo Samperio, “Rebanadas de identidad cultural”, *El Financiero*, 28 de enero de 1999 (consultado en Archivo Pinto mi raya).

qué artistas podían representar el continente y qué pinturas, concentrando en el espacio pictórico las posibilidades de la representación cultural<sup>4</sup>. Como estrategia de confrontación a esta premisa varios curadores orientaron sus selecciones a desviar ambas cuestiones simultáneamente. Una de ellas fue incluir artistas no sólo nativos de los continentes designados, sino migrantes o residentes en otros países, como fue el caso de la sección africana de 1998. Otra fue desplazar el problema de la representación en el espacio pictórico hacia otras disciplinas como la fotografía, el video, el dibujo o la instalación. Estos fueron los casos de la gran mayoría de las selecciones de los tres años. Aunque no todos los curadores declararon una postura frente al problema del medio, incluían obras que apelaban a una problemática de la imagen en general y no de la pintura en particular. El caso de Gao Minglu (sección Asia y Oceanía, 1999) es significativo. Comienza su ensayo de catálogo posicionando su conjunto en un contexto de globalización en Asia y Australia que genera una producción artística deslindada de las identidades colectivas, culturales y nacionales para trabajar con experiencias individuales extremadamente locales. Aquí la cuestión de la pintura ni siguiera se plantea y la selección muestra obras de arte contemporáneo con escaso o nulo vínculo con lo pictórico. En resumen, lo que un espectador encontraba en las exposiciones la mayoría de las veces no era pintura, tal como señala Teresa del Conde<sup>5</sup> en 2000. Aunque se trataba, al menos en enunciado, de un Salón de pintura.

El hecho de que tanto la pintura como la representación cultural fueron desplazadas y desvinculadas una de otra en las selecciones curatoriales resulta sintomático de la

---

<sup>4</sup> Aquí se entiende por representación: “la producción de sentido y de conceptos en nuestras mentes a través del lenguaje” y por representación cultural, a la producción de sentido respecto a una cultura determinada a través del lenguaje. En el acto de representar está implícito un proceso productivo que siempre se da socialmente. Stuart Hall, ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London: Sage Publications, 1997), 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas, en: [http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb\\_dl=31](http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=31) (consultado el 19 de febrero de 2017).

<sup>5</sup> “Lo único que me parece objetable es que se le considere “salón de pintura”, cuando se trata de un salón multidisciplinario en el que la pintura casi brilla por su ausencia, o bien, no alcanza niveles aceptables”. Teresa del Conde, “Cinco continentes y una ciudad”, *La Jornada*, 3 de octubre de 2000, <http://www.jornada.unam.mx/2000/10/03/04aa1cul.html> (consultado el 17 de enero de 2017).

dificultad, por no decir imposibilidad, de producir en esa coyuntura espacio-temporal específica una representación cultural a través del espacio pictórico. En un contexto como el mexicano, donde la pintura ha sido históricamente el medio de representación privilegiado de los discursos identitarios, tal desviación es muy significativa a nivel local. Este argumento lo desarrollaré a lo largo del ensayo. Pero baste señalar que las participaciones de los continentes operaban en base a nociones de espacio (social, cultural, geográfico) que entraron en conflicto con el planteamiento del evento y a su vez desestabilizaron las nociones de espacio locales.

La sección mexicana implicó otros dilemas de representación. Respecto a su nomenclatura, no existe consenso en las fuentes consultadas respecto a qué se estaba entendiendo por “México” como nombre de la sección cuando el título del evento alude a “una ciudad” como el sexto elemento. “Una ciudad” que se traduce en la selección curatorial y en el espacio de exhibición como un país. Esta cuestión puede entenderse de varias maneras. Primeramente, que la mención de ciudad en el título sólo hacía un énfasis político-territorial sobre el sitio donde eran convocados los invitados, pero no refería a la sección que lleva el nombre del país en la exposición. Tal versión resulta improbable pues discrepa con el lugar central otorgado a la ciudad y la anulación de lo nacional en los discursos institucionales. La otra opción es una paradoja pero es, a la vez, más probable: que, en efecto, “México” y ciudad se presentan como equivalentes. Rosa Olivares, en entrevista, se refiere al Distrito como “una ciudad que es un país”,<sup>6</sup> para explicar el imaginario centralista que un extranjero tenía de México en la época. En términos curatoriales prácticos, la selección de artistas de esa sección no estaba condicionada a incluir artistas de la ciudad sino abierto al país en general, fueran estos nativos o sólo vecindados. Lo importante a destacar de este malentendido es que, al quedar impreciso

---

<sup>6</sup> Entrevista a Rosa Olivares, 20 de octubre de 2016.

particularmente ese sitio, lo que se pone en cuestión no es sólo una sección de la muestra sino la posición de quien produce el evento. Con ello, la indefinición respecto a “desde dónde se enuncia *Cinco continentes*” coloca al evento en una muy significativa ambigüedad.

Dentro del formato general, el comportamiento de la sección mexicana en cada una de las tres ediciones fue diferente. En la primera edición la curaduría estuvo a cargo de las historiadoras de arte moderno Rita Eder y Silvia Pandolfi quienes, respetando la invitación inicial, emprendieron un diagnóstico de las tendencias de la pintura de los noventa<sup>7</sup>. Su ensayo inicia con un recorrido por la historia reciente de la pintura (los ochenta). Con lo cual se sugirió que la pintura en México no puede deslindarse de su temporalidad ni de su propia tradición. En ese sentido, su posicionamiento planteó repensar la pintura en cuanto sustrato histórico de una larga tradición, más que como un espacio de representación cultural. Este enfoque temporal se emparenta con el tipo de análisis cultural propio de las teorías modernistas.<sup>8</sup> Los artistas invitados fueron Franco Aceves, Francis Alÿs, Laura Anderson Barbata, Estrella Carmona, Mónica Castillo, Miguel Castro Leñero, Jan Hendrix, Sergio Hernández, Magali Lara, Néstor Quiñones, Jorge Rocha, Gerardo Suter, Fabián Ugalde, Germán Venegas y Boris Viskin.

En la segunda edición, la sección fue curada por Cuauhtémoc Medina y se subdividió en un continente ficticio denominado “Méxicoamerica” donde se trajo arte chicano bajo la curaduría del artista Daniel Joseph Martínez procedente de Los Ángeles. Esta variación en el formato fue una estrategia de Medina en colaboración con Martínez

---

<sup>7</sup> Las tendencias identificadas son: el género y el cuerpo; interacciones con el mexicanismo; interiorización de lo urbano; racionalidad y énfasis en la percepción. Todas ellas se vinculaban a estrategias de apropiación y la exploración de un lenguaje internacional. Rita Eder, “Apropiaciones: figura, espacio y percepción en algunos artistas mexicanos de los noventa,” en *Cinco continentes y una ciudad. Salón internacional de pintura* (Distrito Federal: GDF, 1998), 29-37.

<sup>8</sup> Este punto de vista parte de una lectura modernista del arte y de la historia de la pintura, donde la temporalidad tiene mayor relevancia que la lectura espacial, más propia de la posmodernidad. Esta reflexión en relación al contexto de la globalización se amplía en: Mike Featherstone, “Culturas globales y locales,” *Criterios* 33 (Cuarta época, 2002): 69-90.

para burlar la centralidad de la sección mexicana y de la figura de la ciudad capital. La selección de Medina partió de declarar una ruptura doble “postnacional y postpictórico”<sup>9</sup>, donde se sugiere que ya no hay lugar para la pintura en el arte contemporáneo porque la identidad nacional que le daba contenido ha perdido vigencia. En su lugar presenta obras cuyas problemáticas, si bien parten de la pintura, ahora se han desplazado al plano de “lo pictórico”<sup>10</sup>. Paradójicamente, la selección incluyó un gran porcentaje de pinturas en el formato tradicional del cuadro. Los artistas invitados fueron Daniel Guzmán, Yishai Jusidman, Gabriel Kuri, Edgar Orlaineta, Rubén Ortiz-Torres, Melanie Smith, Laureana Toledo, Pablo Vargas Lugo y Miguel Ventura. La sección “Méxicoamerica” se concentró exclusivamente en el problema de la identidad chicana, específicamente de los artistas de origen mexicano que residen en Estados Unidos. Su selección incluyó piezas de arte contemporáneo en general y anuló la cuestión de la pintura. Se incluyeron trabajos de Ken Gonzalez-Day, Salomón Huerta, Sergio Muñoz-Sarmiento, Frank y Rosie Requena<sup>11</sup> y Francesco X. Siqueiros.

En el año 2000, la sección “México” estuvo a cargo de Víctor Zamudio Taylor, quien delimitó su selección a partir de un género pictórico, el paisaje, y no de una discusión sobre la identidad y la pintura. Sumándose a las sugerencias de Medina en la edición anterior, e incluso radicalizándolas, prácticamente excluye la pintura de su selección e incluye, al igual que Martínez, piezas de arte contemporáneo, en su mayoría instalaciones. Taylor ubica la discusión sobre la representación cultural en un contexto postidentitario propio de la posmodernidad. Los artistas participantes fueron: Abraham

---

<sup>9</sup> Cuauhtémoc Medina, “Postnacional y postpictórico,” en *Cinco continentes y una ciudad. Segundo salón internacional de pintura* (Distrito Federal: Gobierno del Distrito Federal, 1999), 205-228.

<sup>10</sup> Medina sugiere pensar lo pictórico en la producción de arte contemporáneo en lugar de en la pintura y el cuadro. Entiende como lo pictórico a los elementos que componían tradicionalmente la unidad de una pintura –color, luz, pigmento, composición, trazo, etc.- y que ahora se encuentran dispersos y fragmentados en diferentes prácticas como la instalación, la fotografía, el dibujo y la escultura.

<sup>11</sup> Como parte de la sección “Méxicoamérica” se introdujo en el Museo un coche *low rider* proveniente de San Diego, California y propiedad de Frank y Rosi Requena. El coche estaba enchapado en oro y totalmente ilustrado con pinturas conmemorativas de la cantante tex-mex Selena.

Cruzvillegas, Jimmie Durham, Claudia Fernández, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Philippe Hernandez, Estela Hussong, Teresa Margolles, Ismael Merla, Fernando Ortega, Luis Felipe Ortega, Marcos Ramirez Erre, Miguel Ángel Rios, Betsabé Romero y Sofía Taboas.

Como es notorio, la figura del curador como intermediario, representante o lo que Mari Carmen Ramírez ha llamado “bróker cultural”,<sup>12</sup> fue fundamental en la conformación de estas exposiciones. El GDF fungió como promotor institucional a través del ICCM. Marta Palau fue coordinadora del proyecto e invitó a los seis curadores para representar cada continente. La figura del curador fue la bisagra que permitió a las instituciones locales un tipo de representación cultural de esta magnitud con el resto de las regiones. En una época donde las discusiones sobre la circulación global del arte y la decisiva labor curatorial en estas operaciones eran fundamentales, pensar en el tipo de injerencia del curador en relación al campo del arte local no es menor. Estos debates se vuelven más interesantes si se atiende a la lista de curadores participantes en las tres ediciones, por tratarse de agentes claves del comisariado internacional o transcultural<sup>13</sup>. En 1998 la sección africana estuvo a cargo de Okwui Enwezor; la europea, de Rosa Olivares; “Asia y Oceanía”, de Yu Yeon Kim; “América”, de Gerardo Mosquera; y, “México” a cargo de Rita Eder y Silvia Pandolfi. En 1999, la sección africana fue curada por Clive Kellner; la de “América” por Bruce Ferguson; Gao Minglu estuvo a cargo de “Asia y Oceanía”; Marketta Seppälä de “Europa”; Cuauhtémoc Medina de “México y Daniel Joseph Martínez a cargo del continente ficticio de “Mexicoamérica”. La tercera edición contó con Olu Oguibe en África; Gerardo Mosquera por América; Fumio Nanjo por Asia y Oceanía; Chris Dercon

---

<sup>12</sup> Para ahondar en este proceso véase: Maricarmen Ramírez, “Beyond “The Fantastic”: Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art,” *Art Journal* 4 (Winter, 1992): 60-68.

<sup>13</sup> Más adelante se retomarán estos términos desarrollados en: Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas* (México: Exit Publicaciones, 2010).

por Europa y Víctor Zamudio Taylor por México. La función determinante del curador es notable no solo en esta lista sino en la posición que ocupó Gerardo Mosquera como “consejero” y guía en la concepción del evento y la selección de los representantes regionales, una especie de curador en jefe o coordinador curatorial no enunciado pero completamente operante.

Cada una de las tres exposiciones contó con un extenso catálogo, listo para cada inauguración, donde los curadores invitados ofrecían en ensayos individuales argumentos respecto a su selección y posicionamiento individual en relación al planteamiento general del evento. A nivel historiográfico, el material reunido en estos libros es de gran valor para estudiar las discusiones teóricas de la época. Contienen reflexiones de cada agente sobre temas de estética y el medio pictórico en torno a debates de identidad, poscolonialismo, globalización y cómo se posiciona la propia práctica curatorial en estos contextos. En general, estas operaciones culturales confrontaron las nociones de espacio y de representatividad cultural en cuestión, propias de la coyuntura histórica en que se dieron las exposiciones. Esto ocurre en pleno proceso de transición cultural donde ambas nociones estaban cambiando. Para identificar este cambio, este ensayo explorará la formación de las concepciones espaciales involucradas en el evento, tales como lo internacional y su correlato nacional, la regionalización por continentes, la relación ciudad-país implícita en la emergencia de la ciudad como espacio diferenciado, el espacio global y todas estas aristas vinculadas a otros dos espacios convocados: el salón como espacio institucional de la pintura, y el propio espacio pictórico.

Lo que se busca argumentar con esta revisión es que las exposiciones producen una redefinición de los espacios mencionados, colocándolos en nuevas posiciones en el campo del arte y la cultura. Siendo más específicos, la tesis que me gustaría sostener es que a

finales de los noventa se dio en la Ciudad de México una redefinición de las concepciones del espacio y la identidad cultural que encuentran un momento de aparición en el programa de *Cinco continentes*. Es decir, las exposiciones son síntoma de un quiebre cultural mucho más amplio que afectó la manera en que se percibe, concibe y vive el espacio como forma de producción del mismo.<sup>14</sup> Tal afirmación no indica que estos eventos inauguren tal cambio, sino que son un producto social donde tales reposicionamientos se pueden observar.

Para poder analizar este caso, se emplean como herramientas teóricas fundamentalmente las nociones de “producción de espacio” de Henri Lefebvre y de “articulación”<sup>15</sup> y “posición” de Stuart Hall<sup>16</sup>, considerando la pertinencia de pensar que la noción de espacio no es un hecho fijo, dado de antemano, preexistente a las acción humana y exterior a ella, sino que es un producto social y como tal es producido. En ese sentido los espacios de lo nacional-internacional, ciudad-país, ciudad-global, salón y pintura son producciones sociales cuyo recorrido puede ser descrito. Al mismo tiempo estas exposiciones suponen una producción de espacio conformado por fuerzas sociales específicas en relación a campos ideológicos y agencias particulares.

Bajo este entendido se piensa la identidad cultural, con Stuart Hall, no como un fenómeno estático y delimitado socialmente, sino como una “estrategia posicional” que se

---

<sup>14</sup> Henri Lefebvre, *La producción del espacio* (Madrid: Capitan Swing, 2013), 97. [*La production de l'espace*, 1974].

<sup>15</sup> La “articulación” termina siendo el problema teórico central o núcleo conceptual de los Estudios Culturales” (Fredric Jameson, *Los estudios culturales* (Buenos Aires: Ediciones Godot, 2016), 49. [*Social Text*, 34 (1993), 17-52]). Proviene de las raíces marxistas de la Escuela de Birmingham, desde Marx hasta Foucault. Sin embargo, Hall lo retoma directamente de Ernesto Laclau, *Política e ideología en la teoría marxista*, (Madrid: Siglo XXI, 1978), donde se argumenta que “la connotación política de elementos ideológicos no tiene una pertenencia necesaria, de modo que tenemos que pensar en la conexiones contingentes –no necesarias- entre diferentes prácticas: entre ideología y fuerzas sociales” (Stuart Hall, “Sobre postmodernismo y articulación,” en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich, Eds., *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Colombia: Envión Editores, 2010), 108)

<sup>16</sup> Es de interés para el punto de vista de este ensayo retomar la perspectiva crítica de los Estudios Culturales tomando en cuenta la redefinición que plantearon sobre los problemas de la representación y la identidad cultural a partir de observar las relaciones entre cultura y poder y entre ideología y fuerzas sociales en un contexto de transición histórica como el tatcherismo en Inglaterra y la crisis consecuente de las nociones de identidad nacional. En ese sentido, este ensayo encuentra complicidad con el tipo de enfoque de esta escuela como una forma de responder a contextos de crisis culturales similares.

encuentra en constante desplazamiento según la posición (también móvil) que ocupa el sujeto o grupo social en una coyuntura histórica determinada. Dicho de otro modo, la identidad cultural actúa para reafirmar posiciones en el mundo y define muchas veces la forma en que establecemos relaciones con los otros. Este posicionamiento no debe tomarse como la filiación a un pasado previamente identificado por una narrativa ideológica, sino como el reclamo de un espacio en el presente. Siguiendo a Nikos Papastergiadis: “La identidad cultural no es solo la preservación del pasado, sino un proceso orientado al futuro que reclama un espacio en el presente y en última instancia una proyección de cómo la vida debe ser vivida.”<sup>17</sup>

Esta sugerencia ayuda a situar las identidades expresadas en *Cinco Continentes* a la luz de las posiciones que ocupan en el campo social los sujetos que las enuncian -Marta Palau, Alejandro Aura, Gerardo Mosquera y demás curadores- en lugar de asumirlas como meras abstracciones teóricas o imágenes mentales. Dichas posiciones ejercen una fuerza social sobre el espacio que están produciendo, en este caso las exposiciones y son afectadas además por un “campo de fuerzas ideológicas”,<sup>18</sup> como es en este caso la relación entre la ideología cardenista en la ciudad confrontada con el régimen priista neoliberal en el país. Este campo ideológico local cuenta con sus propias maneras de entender la identidad, la representación cultural y el espacio, las cuales entran en conflicto con las concepciones que de estos asuntos tienen los agentes convocados al evento, provenientes de cada continente. Con ello no se sugiere que la confrontación se haya dado entre un adentro y un afuera, entre lo local y lo global, lo nacional y lo internacional, etc. sino que estas mismas nociones, de adentro y afuera planteadas por el evento, están cambiando en esta coyuntura.

---

<sup>17</sup> Nikos Papastergiadis, *Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday*, Theory on demand (Amsterdam: Institute of network cultures, 2010), 52. [Nikos Papastergiadis, *Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday* (Londres: Rivers Oram Press, 2006).

<sup>18</sup> Con “campo de fuerza ideológico” se hace referencia no a un solo discurso ideológico dominante en una sociedad, sino a los conflictos entre diferentes poderes que se dan al interior de una ideología y entre las ideas y acciones que impulsa (Hall, “Posmodernidad y articulación,” 102).

Ahora bien, este ensayo abordará “espacio” de dos maneras: en tanto producción social o *producido socialmente* y en tanto uno de sus modos de producción específico, las *representaciones de espacio* o *espacio concebido*. Esta es una de las tres formas en las que, según Lefebvre, se produce el espacio, a un lado de la *práctica espacial* o *espacio percibido* y el *espacio de la representación* o *vivido*. El *espacio concebido* es el ideado intelectualmente a través de la ciencia, la planificación, el urbanismo y es el espacio dominante en cualquier sociedad (o modo de producción). La *práctica espacial* por su parte, sólo puede apreciarse empíricamente desde la experiencia del cuerpo, como orientación en la vida cotidiana y urbana. *Los espacios de representación* son otra forma de producir el espacio y que opera a través de las imágenes y símbolos que lo acompañan, es pasivamente experimentado a partir del simbolismo que la convención les ha dado a sus objetos. En este último modo de producción es donde Lefebvre ubica al arte cuando apunta que “podría definirse no como código del espacio, sino como código de los espacios de representación”.<sup>19</sup>

Si se tiene en cuenta que el autor escribió esta tesis en 1974 cuando el arte contemporáneo apenas estaba desarrollando su campo y sus procedimientos, esta sugerencia resulta insuficiente para abarcar la variedad de prácticas actuales y sus estrategias de producción de espacio. Sin embargo, para el análisis particular de espacios expositivos como *Cinco continentes* parece adecuarse, debido a que su operación principal consiste, en efecto, en codificar otros espacios de representación como el salón y la pintura. Al mismo tiempo, este caso particular funge como espacio donde se codifica una lectura de ciertas representaciones del espacio como lo internacional, nacional, la ciudad y los continentes.

---

<sup>19</sup> Lefebvre, *La producción del espacio*, 92.

Ahora bien, ni las representaciones del espacio para Lefebvre, así como tampoco la identidad para Hall, son entendidas como abstracciones o categorías fijas. Son producciones intelectuales que implican un saber (una mezcla de conocimiento e ideología) “siempre relativo y en curso de transformación”<sup>20</sup>. Por tanto, se infiere que una misma nomenclatura, tal como nacional o global, puede ser entendida de formas diferentes en cada coyuntura particular por cada posición-agente. Atendiendo a esta característica móvil y transitoria de las representaciones, es pertinente en el estudio de cada una de ellas la pregunta: ¿cómo se internalizan y usan dichas categorías?

Una de las implicaciones de asumir que el espacio es producido es que se entiende como una *práctica social* o *práctica espacial*. Es decir, incluso el *espacio concebido* —o *representaciones del espacio*— es proyectado en el terreno y adquiere significado en prácticas sociales (espaciales, culturales) como *Cinco continentes*. Este “adquirir significado” en la práctica implica que sólo en el marco de una producción cultural (espacial) el espacio deja de ser “espacio mental”, abstracto, para ser *espacio social*. Es sólo como práctica que el espacio puede ser interrogado con preguntas como ¿Qué se está entendiendo por nacional en este evento, qué por ciudad, cuál es la relación entre dos espacios como el salón y lo global? En palabras de Lefebvre, “un espacio producido se descifra y se lee, lleva consigo un proceso de significación”.<sup>21</sup>

El proceso de significación de *Cinco continentes* es multiangular por la variedad de agentes y posiciones que intervienen. Estas posiciones plantean el problema de la identidad y de la representación cultural. Es un evento producido desde diferentes trincheras y afectado por varias concepciones espaciales. Por un lado, a nivel local se encontraban las tensas relaciones entre ciudad-país, nacional-internacional, de la ideología cardenista y se

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, 100.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, 77.

confrontaban con las nociones de espacio global que compartían los curadores invitados. Por otro lado, están las paradojas espacio-temporales que planteaba la noción de Salón para un evento internacional; y, finalmente, está la construcción de todos estos espacios en el propio espacio de la pintura como medio, en un momento donde los curadores de arte contemporáneo ya no operaban en relación a un medio específico y menos aún en relación a la pintura, una disciplina privilegiada por los ideales estéticos modernistas.

Este escenario será analizado a partir de notar el tipo de articulación que se dio entre fuerzas sociales e ideología<sup>22</sup> en estas exposiciones. Pensar en estos términos posibilita abrir dos tipos de preguntas que interesan a este ensayo: ¿Cuál es la raíz ideológica de las concepciones del espacio en cuestión? ¿Cómo se localizan dichas nociones espaciales en lugares específicos? Para con ello contribuir a disipar un problema de investigación más general que parte de la pregunta ¿Cómo se emplazan las categorías del espacio?

La implicación de la ideología en las estrategias de emplazamiento de las concepciones espaciales es fundamental. Sobre todo si se toma en cuenta que un campo de fuerzas ideológicas siempre apela a un espacio social propio. Al respecto Lefebvre apunta:

¿Qué es una ideología sin un espacio al cual se refiere, un espacio que describe, cuyo vocabulario y relaciones emplea y cuyo código contiene? [...] De un modo más general, lo que se llama ideología solo adquiere consistencia por la intervención en el espacio social y en su producción, tomando cuerpo allí. ¿No consistiría la ideología sobre todo en un discurso sobre ese espacio social?<sup>23</sup>

En nuestro caso de estudio, la ideología cardenista que domina la Ciudad de México en los últimos tres años de la década de los noventa, en confrontación con la ideología priista

---

<sup>22</sup> Ver nota al pie 14.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, 103.

neoliberal imperante en el poder federal, producen en conjunto un tipo de espacio liminal en disputa. “Las contradicciones sociopolíticas se traducen espacialmente... es sólo en el espacio que esos conflictos tienen efecto y lugar”<sup>24</sup> y por tanto es ahí donde pueden ser leídos. El conflicto entre globalidad y localidad que muestran las exposiciones puede ser entendido de varias maneras. Baste mencionar dos. Como “contradicción del espacio” tal como lo entendió Lefebvre en 1974 al plantear la paradoja entre concebir el espacio a escala global y su fragmentación en la parcelación para la compra venta y la localización necesaria de los recursos. Lo que en su óptica se ve como una contradicción —el discurso global del espacio frente a la fragmentación y ubicación de la producción—, en 1991 Saskia Sassen<sup>25</sup> lo entiende como un rasgo vertebral de la globalización. La autora muestra que la globalización no es un discurso abstracto o una mera categoría ligada a otras como la desterritorialización; sino que es un fenómeno cultural, económico y político que se activa y produce de manera simultánea a procesos de desnacionalización ocurridos en lo más profundo de los territorios nacionales.<sup>26</sup> Este proceso bifásico es producido porque son las fuerzas sociales las que operan su mecanismo. Es necesario, por ejemplo, que se den acciones empresariales específicas sobre la desregulación de sus prácticas y redistribución de sus propiedades para que se modifique la noción de espacio bajo la que operaban. Por lo que son procesos puntualmente localizados.

Si bien Sassen se refiere a las transformaciones del territorio en los procesos de globalización y no tanto a la formación cultural de las concepciones del espacio, ambas cuestiones se encuentran estrechamente articuladas. En este ensayo no se abordará la primera cuestión. Se parte de que para los años en que ocurrieron las exposiciones la

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, 397.

<sup>25</sup> Saskia Sassen, *The Global Cities: London, Tokyo, New York* (London: Princeton University Press, 1991).

<sup>26</sup> Saskia Sassen, *Territorio, autoridad y derechos. De los ensamblajes medievales a los ensamblajes globales* (Madrid: Katz Editores, 2006), 20.

economía neoliberal y su correlato cultural, la globalización, eran procesos en marcha. Lo que se estudiará es cómo esa coyuntura histórica permea las prácticas culturales específicas del campo del arte contemporáneo, en lo que se puede identificar como una protoformación de las nociones de arte global en esta localidad. Para identificar esta transición se atenderá a cómo y bajo qué condiciones comienzan a perfilarse otras nociones de espacio ligadas a lo global y a l paulatino debilitamiento del discurso de lo nacional. Si se piensa la producción de *Cinco continentes* bajo esta óptica, lo que se observa es justo ese proceso de “desensamblaje parcial de lo nacional” implícito en la transición hacia una cultura global.

El proceso de globalización del arte mexicano<sup>27</sup> no sólo funcionó en dirección hacia el exterior del país. Incluye movimientos de interiorización de ciertas dinámicas institucionales y de prácticas que le dan un lugar a dichos procesos y los activan de una manera específica. Lo interesante de *Cinco continentes* es que reúne muchas de las concepciones espaciales que fueron modificadas en la época en que ocurrió esta transición. En ese sentido, se vuelve un caso de estudio donde podemos precisar sobre la base de qué articulaciones se originan estas nociones de arte global mexicano, en el enclave de la Ciudad de México.

---

<sup>27</sup> Esta transición cultural y del arte contemporáneo se estudia con puntualidad en: Daniel Montero, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90* (Ciudad de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013).

## II. Concepciones del espacio a finales de los años 90 en la Ciudad de México

*La producción de textos  
no puede concebirse  
por fuera de la producción de espacios.*

Jody Berland

*Precisamente porque las identidades se construyen  
dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas  
producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos  
en el interior de formaciones y prácticas discursivas  
específicas, mediante estrategias enunciativas específicas.*

Stuart Hall

Así como no hay espacio sin una práctica espacial; no hay identidad por fuera de un discurso. Tanto el espacio como la identidad están constituidos por posiciones cuyas relaciones delimitan su ámbito. Tales posiciones no son ocupadas únicamente por fuerzas sociales en acción, sino que el mismo despliegue del lenguaje distribuye posicionalmente las categorías. Es decir, analizar el conjunto de representaciones que conforman un espacio implica identificar qué lugar ocupa cada categoría en relación a las otras. Con lo cual tanto las posiciones sociales como las representaciones del espacio son relacionales y contingentes en una configuración social determinada.

La formación de la noción de ciudad como espacio diferenciado del resto del país a finales de los noventa en la capital, no se puede abordar sin comprender su relación con lo nacional, lo internacional, lo continental y lo global. Tampoco se podría comprender qué tipo de ciudad se estaba concibiendo, produciendo, sin determinar cómo se relaciona con la

noción de salón y de pintura. Dicho de otra manera: ¿Cómo todas estas categorías contribuyen a su mutua producción, cómo unas producen a las otras? ¿Qué posiciones sociales impulsan estas producciones?

Todo el planteamiento de *Cinco continentes* gira, a la manera de un sistema solar, alrededor de la figura central de la ciudad. Literalmente, el enunciado coloca no sólo al mundo entero rebanado en cinco secciones en torno a la Ciudad de México, sino que para tal efecto convoca una cumbre centrífuga denominada Salón Internacional y solicita a las partes involucradas traer de su rincón del mundo lo que entiendan por pintura. ¿Qué significaba para entonces traer al Distrito Federal el problema de la pintura de todas las partes del mundo? En este punto me gustaría sugerir que entre estas dos categorías —ciudad y pintura— se puede trazar la configuración del espacio que se busca aclarar.

## **2.1 La ciudad y sus alrededores: internacional, continental, nacional, global.**

Antes de 1997, la Ciudad de México era un espacio concebido políticamente como el centro de operaciones del Gobierno Federal y como tal, su jefe de Gobierno era designado por el Presidente de la República en turno. Esto ocurría no sólo porque históricamente la ciudad ha albergado los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial que constituyen a la República Mexicana sino, ante todo, porque no contaba con un tipo de representación política que diera espacio a la gestión de las demandas de un espacio habitado con intereses sociales específicos.

En julio de 1997 la Ciudad de México vio realizado el largo proceso político mediante el cual aspiraba a convertirse en una entidad autónoma y democrática. Fue la culminación de un proyecto impulsado históricamente a partir del temblor de 1985, cuando

se hizo evidente la necesidad de un gobierno local que previniera el colapso de la ciudad. El sismo demostró la ineficiencia de la estructura política de la urbe para afrontar las crisis que se estaban imponiendo no sólo a nivel ecológico sino también a nivel demográfico y de ordenamiento territorial, ocasionadas tanto por la densidad poblacional como por la conurbación, los contrastes sociales e informalidad económica, la inseguridad e ineficiente planeación urbana. El nuevo gobierno asumió una estrategia integral de soluciones en todas estas áreas en combinación con el diseño de herramientas democráticas que integrara a la población en la toma de decisiones. La premisa fue: “Que el Distrito Federal se gobierne con todos, para todos y entre todos sus habitantes”.<sup>28</sup>

La ciudad que tomó Cuauhtémoc Cárdenas como primer Jefe de Gobierno electo democráticamente fue planteada como un cuerpo informe que no contaba con la infraestructura institucional, estudios diagnósticos para afrontar la coyuntura, ni suficientes aparatos sociales que ayudaran a aplicar los programas en cada localidad específica. No obstante, las dimensiones de la catástrofe identificada se presentan como salvables por tratarse de “una ciudad productiva, generosa, hospitalaria y habitable para todos”.<sup>29</sup>

La noción de “habitabilidad para todos” es crucial porque anuncia dos pilares fundamentales que orientarían el programa del gobierno: la participación ciudadana y la idea de lugar habitable producto de la recuperación del espacio público; con esto se establece una relación directa entre la representación política y la apropiación de espacios. El nivel de desastre que había alcanzado la ciudad provenía de un largo historial de mala administración vinculada a los intereses nacionales. Cárdenas, en ese sentido, prometía a la ciudadanía que representaba una ciudad nueva. Esta renovación comenzaba por la formación de una autoconciencia del espacio de la ciudad sin precedentes en su historia.

---

<sup>28</sup> Cuauhtémoc Cárdenas, *Una ciudad para todos* (Distrito Federal: Gobierno del Distrito Federal, 1997), 38.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, 39.

La figura política de Cuauhtémoc Cárdenas concentra muchas de las paradojas políticas y espaciales interceptadas en este contexto. Cárdenas, heredero del proyecto político de izquierda de su padre, se separa del PRI en 1987 como líder de la Corriente democrática del partido. Es postulado a las elecciones presidenciales en 1988 y pierde frente al candidato priista Carlos Salinas de Gortari. Funda el PRD en 1989. En 1994 nuevamente pierde las elecciones presidenciales y finalmente, en 1997, obtuvo la jefatura del Distrito Federal, bajo la presidencia del priista Ernesto Zedillo. Desde su ruptura con el PRI, Cárdenas mantuvo una postura anti neoliberal, de fuerte talante nacionalista, y crítica a las nuevas políticas económicas de los gobiernos de Salinas y Zedillo,

El periodo de las derrotas de Cárdenas coincide con la crisis del Estado-nación y del nacionalismo como paradigma ideológico y cultural en México. El asesinato de Luis Donaldo Colosio y el levantamiento zapatista son hechos que refuerzan este declive. Por otra parte, el triunfo de Cárdenas en la capital puede entenderse como la posibilidad de realizar en la ciudad el programa político frustrado para el país. Una ciudad que es un país.

Trazar esta trayectoria es importante para identificar la posición del programa político cardenista frente al tema de la nación (nación neoliberal) que concentraba todos sus poderes fácticos e instituciones en la capital bajo la dirección perredista. En este contexto, no es difícil de ubicar el programa de autoafirmación de la imagen de la ciudad y la importancia que tenía el espacio urbano en el discurso de sus políticas y que rayaba en una ontología del ciudadano. La imagen de la nación es una ausencia elocuente en el programa cardenista. Como suplantación de ese vacío simbólico, durante el período se crearon una

serie de instituciones con poderes paralelos a los federales. El Instituto de Cultura de la Ciudad de México<sup>30</sup> y el Museo de la Ciudad de México<sup>31</sup> son dos de esas entidades.

Este recorrido por la carrera política de Cuauhtémoc Cárdenas permite ubicar la trayectoria que conforma su posición ideológica. Si tomamos la ideología como “las Ideas y creencias que contribuyen a legitimar los intereses de un grupo o clase dominante”,<sup>32</sup> cabe pensar el programa Cardenista de esos años como la afirmación de una posición, a través del apuntalamiento del espacio en el cual se inscribe dicha posición (la ciudad), en oposición directa a las representaciones del espacio que legitiman a la posición priísta fundadas en la nación. ¿Cómo se practica esta posición en el espacio social? Este doble conflicto entre poderes, uno al interior de la ideología y otro entre las ideas y acciones que impulsa, nos recuerda que las diferentes posiciones de poder en una formación social “no son simplemente plurales, sino que definen un campo de fuerza ideológico”<sup>33</sup> donde varias posiciones hegemónicas están en conflicto. Lo cual implica que las concepciones de lo nacional no están fuera del espacio de la ciudad bajo el cardenismo. Por el contrario, estaban presentes como figuras de confrontación.

Como parte de las políticas públicas, también se elaboraron las primeras políticas culturales para la ciudad que serían traducidas en programas y acciones por parte del ICCM. Es significativo notar, siguiendo a Eduardo Nivón, cómo “las primeras políticas culturales de la ciudad fueron diseñadas en clave de gobernabilidad”,<sup>34</sup> es decir, en relación a un ejercicio de coordinación social. No es gratuito que el ICCM surgiera como parte de la

---

<sup>30</sup> En la prensa de la época se cuestiona por qué el nombre del Instituto refería a Ciudad de México y no a Distrito Federal, cuando este último era su nomenclatura correcta. La operación de adoptar Ciudad de México en el vocabulario oficial, era estratégico en cuanto evadía la filiación federal del espacio y sugería un giro hegemónico.

<sup>31</sup> En la relatoría de los tres años de actividades del Instituto bajo el cardenismo se narra con entusiasmo cómo en los primeros días de inaugurado el Museo, las personas hablaban por teléfono y preguntaban: -¿Es el MUNAL? Y los funcionarios respondían con orgullo: -No, es el Museo de la Ciudad de México. [*Experiencias Culturales*, 2000, 108].

<sup>32</sup> Terry Eagleton, *Ideología. Una introducción* (Barcelona: Paidós, 2005), 54.

<sup>33</sup> *Ibíd.*

<sup>34</sup> Eduardo Nivón, ed., “Las tareas encomendadas. Componentes de las políticas culturales según la Ley de Fomento Federal. Responsabilidades de la Secretaría de cultura,” en *Libro verde, Para la institucionalización del Sistema de Fomento y Desarrollo Cultural de la Ciudad de México* (Ciudad de México: GDF, 2012), 265.

Secretaría de Educación, Salud y Desarrollo Social. Este dato se vuelve interesante al recordar que “históricamente, la política cultural es una de las políticas públicas más intervenidas por la Ideología de los gobiernos”.<sup>35</sup> Esta iniciativa también fue una estrategia de delimitación de un espacio autónomo frente al Estado. La prensa de la época fue en general muy crítica con el “esbozo” de política cultural, señalando su vaguedad, su falta de justificación, y el no tomar en cuenta un estudio más profundo del contexto y sus necesidades<sup>36</sup>. En esa dirección también se cuestionó el “para qué” un ICCM en el Distrito Federal, donde existían ya tantas instituciones culturales y se abrió el debate sobre el afán de Cárdenas de centrar la ciudad como un poder paralelo al Gobierno Federal.<sup>37</sup>

La fundación del ICCM implicó una institucionalidad totalmente nueva<sup>38</sup> y convocó sus propias representaciones del espacio de la ciudad a través de la práctica cultural. En 1998, recién inaugurado el ICCM, se creó la Coordinación de Asuntos Internacionales. En ese mismo año, participó en la XIII Reunión del Comité de Cultura de la Unión de Ciudades Capitales (UCCI) en Madrid, España; en Argentina se presentó la propuesta de una política cultural plural en la Primera Cumbre de Secretarios de Cultura de la Red Mercociudades; se participó en la XV Reunión del Comité de Cultura, en Brasil y en la Feria Internacional de Ciudades; en el Primer Congreso Internacional de Cultura y Desarrollo en La Habana, se dio a conocer la importancia de un “proyecto incluyente” y el interés de convertir a la ciudad en “Capital Cultural de Iberoamérica”.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Ibid, p. 215.

<sup>36</sup> “La idea de crear un Instituto Cultural, más que una utopía parece una tomada de pelo, un acto circense o bufonesco propio de un salón de baile rompe y rasga, puesto que a Cárdenas le queda un par de años como gobernador y en este lapso no se le otorga solidez al esbozo de institución que pretende ser creada” [Roberto Bellerino, “El instituto de cultura de la Ciudad de México, ¿una entealequia más?” *Excelsior*, 29 de marzo 1998 (consultado en Archivo Pinto mi Raya)].

<sup>37</sup> “Si bien entiendo el deseo de Cárdenas de crear un gobierno autónomo del resto de los gobiernos federales, no puedo comprender la finalidad de una entidad de este tipo en una ciudad que en lo artístico posee la UNAM, UAM, el CONCULTA, el INBA, amén de las múltiples iniciativas surgidas del sector privado” (Ibid.)

<sup>38</sup> Su único antecedente es el Socicultur, fundado en 1949 y abocado a servir como organizador de los eventos protocolarios del PRI y del gobierno. En 1998 se sustituye el Socicultur por el ICCM.

<sup>39</sup> “Relaciones internacionales” en *Experiencias Culturales*, 159.

Estas estrategias se vinculan al concepto de “paradiplomacia”, que según Daniel Hiernaux (1997)<sup>40</sup> es “una suerte de promoción de la ciudad y de sus actividades a nivel mundial, a partir de las instancias de gestión de la propia ciudad”.<sup>41</sup> Aun cuando en 1997 es un recurso incipiente en la Ciudad de México, “los vínculos que establece de manera autónoma con el exterior hablan de que en un futuro previsible la ‘paradiplomacia’ metropolitana pueda ser un fuerte instrumento de poder paralelo al gobierno nacional”.<sup>42</sup> Si se piensan estas proyecciones en relación a la posición ideológica de Cárdenas, la autolegitimación de la ciudad a partir de sus instituciones y programas culturales cobra todo sentido. Esta reafirmación va de la mano del proceso geopolítico y económico de la época mediante el cual la ciudad ensayaba su integración a un sistema mundial,<sup>43</sup> donde uno de los requisitos fundamentales no era sólo convertirse en un espacio estratégico que permita la acumulación y reproducción del sistema capitalista (como profundiza Saskia Sassen);<sup>44</sup> sino en uno donde se dé “la articulación de diversas naciones y regiones del mismo”.<sup>45</sup>

Esta distribución del espacio propia de la geo-economía de la década se puede observar en superposición al planteamiento que realiza *Cinco Continentes y una ciudad* en el plano de la cultura: una ciudad como articuladora de las regiones del mundo. Lo que está en cuestión con estas concepciones del espacio, tanto de la ciudad en general como del espacio que producen las exposiciones, es el tipo de representación política y de identidad cultural que se está elaborando. La producción de un espacio para la representación de las culturas, con la ambición de abarcar el orbe en su totalidad, no está por fuera de un ejercicio de poder político a través de la representación ¿De qué tipo? De identidades

---

<sup>40</sup> Daniel Hiernaux, “La ciudad de México y la globalización,” en *Memoria* 106 (diciembre de 1997), 13-19.

<sup>41</sup> Margarita Pérez Negrete, *La Ciudad de México en la red mundial. Articulación al sistema y procesos de diferenciación socioespacial* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008), 84.

<sup>42</sup> *Ibíd.*

<sup>43</sup> *Ibíd.*, 28.

<sup>44</sup> Sassen, *The Global Cities*.

<sup>45</sup> Pérez, *La Ciudad de México*, p. 28.

culturales no nacionales, sino continentales, a través de la pintura (medio vinculado a la construcción de identidad nacional en México). Se toma el mismo medio que históricamente ha empleado la nación para ser representada, y se le utiliza para mostrar identidades no nacionales. La cuestión de la pintura es fundamental en esta oposición a lo nacional, pero será abordada más adelante.

Hay varias paradojas encerradas en la concepción cardenista de ciudad. Por una parte, mantenía un discurso opositor a las dinámicas económicas y culturales del neoliberalismo, condenando la creciente privatización del espacio y la hegemonía de los medios de comunicación. Pero, por otra, configuraba una idea de ciudad como espacio desnacionalizado abierto al exterior que en el contexto de globalización irreversible que experimentaba el país, funcionaba a la perfección como prototipo de ciudad global. Sin embargo, las nociones de globalización no formaban parte del discurso político y de las instituciones culturales de la ciudad, dada la filiación de estas categorías con el correlato económico neoliberal. En su lugar, como se ha visto, se conservó un campo semántico sobre “lo internacional”, que remite a un momento histórico de entusiasmo de la izquierda en el continente (la década de los setentas). Esto resulta paradójico cuando la idea de “nación”, implícita en lo inter-nacional, era un signo negado. Un privilegio de lo internacional, cuando lo nacional propio es omitido genera una confusión espacial que se instaló en el mismo planteamiento de las exposiciones.

Hacia 1997, otras dos concepciones sobre la ciudad son “la megalópolis”<sup>46</sup> y “la ciudad comunicacional”; ambos conceptos son aportaciones de las ciencias sociales. El primero ha sido trabajado por Peter Krieger<sup>47</sup>. El segundo, fue elaborado primordialmente

---

<sup>46</sup> El término megalópolis es propuesto por el autor francés Jean Gottmann a principios de los años sesenta para abordar el fenómeno de conurbación en varias ciudades del mundo, pero aparece empleado en la retórica cardenista como sinónimo de complejización urbana.

<sup>47</sup> Peter Krieger, *Megalópolis: La Modernización de la Ciudad de México en el Siglo XX* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006).

por Néstor García Canclini<sup>48</sup> y apoyado por grupos de investigación como el Estudios Urbanos de la Universidad Autónoma Metropolitana, para quienes “la ciudad se fue transformando en la segunda mitad del siglo XX de una ciudad principalmente territorial a una ciudad comunicacional”.<sup>49</sup> Frente a estos dos conceptos de orden sociológico y comunicológico, el concepto de *ciudad global* sembrado en el debate de estudios urbanos a nivel mundial desde 1991<sup>50</sup> no es referido. El libro de Sassen no aborda tipologías de ciudades como la Ciudad de México. Es hasta 1998 que el Grupo de Estudios sobre Globalización y Ciudades Mundiales (GaWC, por sus siglas en inglés) define que ésta es una ciudad global beta,<sup>51</sup> teniendo en cuenta la concentración de servicios de avanzada y su participación en la economía mundial. Aunque, en ciencias sociales existe un debate vigente alrededor de las tipologías adecuadas para referirse a esta capital, en el campo económico ha quedado demostrado el proceso mediante el cual se formó como ciudad global<sup>52</sup> y cómo este estadio afectó los procesos de diferenciación socioespacial<sup>53</sup>. Un texto que da cuenta de la incertidumbre del estado de la cuestión hacia 1997 es el publicado por Hiernaux<sup>54</sup>, donde aún no se puede identificar un diagnóstico de la ciudad en esa fecha, pero advierte que, absorba como está en el proceso de globalización implicado en la apertura neoliberal de la economía, el nuevo gobierno izquierdista de Cárdenas tiene delante complejos retos. ¿Cómo construir una ciudad integrada al sistema mundial en los

---

<sup>48</sup> En libros como: *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (México: Grijalbo, 1995); *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México 1940-2000* (México: Grijalbo/UAM, 1996) y Néstor García Canclini, coord., *Cultura y comunicación en la Ciudad de México* (México: Grijalbo/UAM, 1998).

<sup>49</sup> Nivón, *Libro verde*, 25.

<sup>50</sup> Sassen. *The Global Cities*.

<sup>51</sup> *Inventory of World Cities* (1998). <http://www.lboro.ac.uk/gawc/citylist.html> (consultado el 20 de enero de 2017).

<sup>52</sup> Christof Parnreiter, “Globalization, transformation and urban primacy: toward more balanced systems of cities? Lessons from Latin América with particular emphasis on Mexico,” en *Conference of International Geographical Union-The Commission on Urban Development and Urban Life* (Agosto, 2000), 13. Véase del mismo autor: “México: the making of a global city,” en Saskia Sassen, ed., *Global Networks, Linked Cities* (New York: Routledge, 2002), 145-182.

<sup>53</sup> Pérez, *La Ciudad de México*.

<sup>54</sup> Hiernaux, “La Ciudad de México y la globalización”.

noventa sin aceptar el derrotero de una ciudad global? Todas estas elucubraciones entorno al espacio toman cuerpo en una utopía de la época según la cual:

Más allá de las naciones, se trata de construir una realidad no global, hecha por la articulación de lugares. Si la fragmentación es inevitable, un nuevo proyecto utópico puede pensarse y moldearse a partir de la integración, de fragmentos, de archipiélagos de condiciones diferentes, no homologables.<sup>55</sup>

Esta proposición de un espacio no nacional y no global efectivamente remite a un lugar utópico en un contexto donde, tal como describe Sassen, se está dando un proceso simultáneo de desnacionalización y globalización, y donde no es posible dejar un espacio sin adoptar otro. Sassen se refiere a procesos concretos ligados al territorio y sus legislaciones económicas y socioespaciales. Sin embargo, en el plano simbólico y de la circulación de discursos, opera una dinámica semejante de suplantación de concepciones de espacialidades: un espacio que ya no puede ser entendido como nacional paulatinamente es comenzado a entenderse como local/global. Aquí habría que hacer dos aclaraciones. Primero, que en estos contextos de transición no se da tajantemente la sustitución de una noción por otra, sino que coexisten varias concepciones del espacio, formando múltiples paradojas. Segundo, que si atendemos a estos desplazamientos del campo cultural, la dirección de esas paradojas parece apuntar a la formación de un espacio plenamente global.

A la luz de estas consideraciones, *Cinco continentes* se vuelve un simulacro de esa utopía de la ciudad en una red mundial, no global. Sin embargo, las mismas exposiciones demostraron que la entrada a la cultura global era un proceso irreversible. No era posible que la capital de un país inmerso en el neoliberalismo económico y cuyas instituciones culturales comenzaban a adoptar estrategias de diversificación de capitales,<sup>56</sup> se mantuviera

---

<sup>55</sup> Raúl Béjar Navarro, ed., *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural* (Distrito Federal: Siglo XXI, 1999), 20.

<sup>56</sup> Este contexto se desarrolla en Montero, *El cubo de Rubik*.

al margen de estas transformaciones. En ese sentido, *Cinco continentes* fue una plataforma que sembró en el seno mismo de la utopía cardenista anti-neoliberal, el problema del arte global y de un nuevo tipo de representación cultural.

## **2.2 El salón y la pintura. Un salón periférico como modelo de bienal global.**

El apelativo de “salón de pintura” agudiza las paradojas presentadas y aporta otras problemáticas sobre la representación tanto espacial como política. “Salón de pintura” remite a una institución del arte moderno ligado a la formación del estado-nación. Es decir, es un aparato institucional de la configuración de la identidad nacional. Tradicionalmente, implica una selección de obras consideradas nacionales, un concurso que deriva en una premiación y(o) una filiación académica de la convocatoria. Con el Salón de los rechazados (1863) y el Salón de los independientes (1884) se abrió la posibilidad de otros modelos de salón menos ortodoxos. Es decir, no académicos, sin premios y sin el requisito de la constricción nacional. En esta última tipología se inscribiría *Cinco continentes*. Este salón de pintura se suma a otros antecedentes igualmente heterodoxos en la carrera de Marta Palau como gestora. Durante cinco años consecutivos (1982-1986) organizó el Salón Michoacano Internacional del Textil en Miniatura, que reunió a artistas mexicanos de esta disciplina con sus homólogos de varios sitios del mundo. En este marco, podría pensarse que el salón ya no tiene un referente específico que lo defina como tal y que puede comportarse de diversas maneras. Sin embargo, sugiero considerar que cada vez que se adopta la noción de “salón” para nombrar un evento, se establece un vínculo con la tradición citada; una referencia que habla de qué tipo de espacio se busca establecer respecto a otros eventos con el mismo apelativo y dentro del campo de la producción cultural.

La tradición en México del salón de pintura es amplia. Tuvo su auge en la década de los sesenta. En 1959 se crea el primer Salón Nacional de Pintura; en 1966, el Salón de las confrontaciones o Confrontación, y en 1965 tiene lugar el Salón ESSO. Un caso particularmente significativo es el Salón de la Plástica Mexicana,<sup>57</sup> que desde 1949 había dado cabida a “la obra más representativa de la plástica nacional”.<sup>58</sup> En 2001, Carlos Blas Galindo planteó que la institución era insalvable, puesto que había desaparecido “la política protectora del Estado que requería de un arte oficial”.<sup>59</sup> En este contexto, lo que entró en crisis no sólo fue la noción de arte oficial al servicio de los ideales nacionalistas, sino también la propia institucionalidad de salón que le había dado aliento. Entonces, ¿qué clase de salón fue *Cinco continentes*? Por un lado, fue un salón en tiempos de decadencia de la noción de salón. Pero, al mismo tiempo, un impulso por reactivarlo con nuevas implicaciones. Sigue siendo un salón de pintura, pero ahora es internacional y se centra en la representatividad de la ciudad.

Si retomamos que el gobierno de Cárdenas, y en general el entusiasmo político de la época, planteaba un gobierno independiente del poder federal, contar con un salón propio, internacional y no nacional, resulta favorable. El evento afirma la estrategia cardenista de autonomía de la capital y, visto en una perspectiva más amplia, también es elocuente con el tipo de mutaciones políticas y culturales que sufría no sólo la ciudad, sino el país. Ana María Guasch<sup>60</sup> explica cómo la realización de salones y bienales ha aparecido históricamente en contextos de transición política. Es interesante esta observación, porque

---

<sup>57</sup> El Salón de la Plástica Mexicana fue fundado en 1949 por Fernando Gamboa, entonces director de la Dirección de Artes Plásticas del INBA y por Carlos Chávez, titular de la institución. Es un organismo autónomo de dicho instituto que se dedica a coleccionar, exponer y vender obras de arte mexicano (producido en México).

<sup>58</sup> Salón de la plástica mexicana. <http://mexicoescultura.gob.mx/actividad/119381/salon-de-la-plastica-mexicana.html> (consultado el 17 de febrero de 2017).

<sup>59</sup> Patricia Velazquez, Ana Rosa Gutiérrez y Patricia Palacios, “Salón de la plástica mexicana”: decadente y burocrático”, *El Universal*, 6 de noviembre de 2001, <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/17906.html> (consultado el 6 de enero de 2017).

<sup>60</sup> Ana María Guasch, “La bienal periférica como postinstitución” en *El arte en la era global 1989-2015* (Madrid: Alianza Forma, 2016), 152.

muestra cómo los eventos de este tipo se vuelven plataformas de representación y activación de dichas transformaciones. De representación, en cuanto crean un espacio para la representación, en este caso de una nueva ideología; y de activación, en cuanto es en la práctica cultural donde se hace visible y efectivo el nuevo sistema político.

Señalar la relación de este salón con una bienal es significativo. Primeramente, porque la configuración del evento se vinculaba más a una bienal que a un salón. Excepto por su periodicidad anual, *Cinco continentes* funcionaba como una bienal: es una exposición internacional de arte contemporáneo, sin ningún otro fin que mostrar producción de arte reciente, en este caso de pintura. La noción de pintura es el elemento que le parece dar validez a la noción de salón. Pero incluso esa especificidad del medio no se aplicó a la mayoría de las selecciones curatoriales. Dentro del mismo evento, algunas selecciones operaban como una exposición de arte contemporáneo en general, y sólo en pocas ocasiones como una muestra de pintura. Ambas aproximaciones coexistieron bajo la denominación paraguas de salón de pintura.

Al indagar qué se estaba entendiendo por salón en estos eventos, la respuesta más común fue que la noción de Salón sustituía a la idea original de una bienal, pero que habría de suceder cada año aprovechando el tiempo asegurado de Cuauhtémoc Cárdenas en la jefatura de la ciudad. En varias fuentes consultadas se usó el apelativo “bienal” en lugar de “salón” para referirse a las exposiciones, como una especie de lapsus. Rita Eder y Rosa Olivares en entrevista se refieren al evento como bienal. Esta confusión se vuelve muy significativa pues emparenta el evento al ámbito de las bienales, y su planteamiento parece proponer una participación en este circuito. En cierto sentido, se relaciona al auge de las bienales periféricas en la década de los ochentas, cuyo paradigma es la Bienal de la Habana

creada en 1984,<sup>61</sup> entre cuyos fundadores se encuentra Gerardo Mosquera. Otro referente importante es la Bienal de Johannesburgo<sup>62</sup> que Okwui Enwezor dirigió en su segunda y última edición de 1997. Dicha bienal se planteó como una confrontación histórica a la modernidad y a las nociones de representación nacional. En esa ocasión, Enwezor trabajó con una alineación de siete curadores internacionales, entre los que se encontraban el propio Mosquera y Yu Yeon Kim (curador de “Asia y Oceanía” del salón en 1998), y que contaban con total libertad de decisión sobre sus selecciones. La única restricción fue “que sus proyectos respectivos no debían estar basado en términos de nacionalidad y que debían trascender su propia proclividad territorial”.<sup>63</sup>

En estos ejemplos se puede observar un tejido de operaciones culturales que contaban con la Bienal como un formato de aparición y a la ciudad como la concepción espacial donde tiene lugar la representación. También, este tejido de bienales compartían algunos planteamientos — i.e. lo no nacional, la centralidad y libertad de decisión de la figura del curador— y participantes. Eran los mismos agentes desplazándose de una ciudad a otra para realizar su trabajo como representantes culturales. Sin embargo, una diferencia sustantiva es la cuestión de los medios. En la concepción de Bienal, no se plantea la restricción a un medio específico. Son de arte contemporáneo y esa noción implica una no

---

<sup>61</sup> La Bienal de la Habana atraviesa el contexto de transición política alrededor de 1990 con la caída del campo socialista. Su primera edición estuvo enfocada a América Latina y el Caribe. Pero a partir de su segunda edición, en 1986, incluyó a invitados del llamado Tercer Mundo, creando un espacio para una identidad cultural orientada a emplear el carácter tercermundista de ciertos territorios como una potencia política, “revolucionaria.” Más allá de estos marcos ideológicos, la Bienal estaba haciendo visible una nueva geografía cultural, la de las periferias. Este evento contribuye a formar lo que Joaquín Barriandos ha denominado un arte periférico-global (Joaquín Barriandos, “La emergencia del arte periférico-global”, *Ramona* 91 (junio de 2009), 39-43).

<sup>62</sup> La Bienal de Johannesburgo fue fundada en 1995, un año después de las primeras elecciones libres en Sudáfrica. Luego de 42 años de aislamiento producto del régimen Apartheid en Sudáfrica, la Bienal se planteó como apertura al contexto internacional y como un foro de reflexión sobre temas de globalización y multiculturalismo.

<sup>63</sup> De Pat Binder & Gerhard Haupt, Entrevista a Okwui Enwezor (1997), [http://universes-in-universe.de/car/africanus/s\\_enwez.htm](http://universes-in-universe.de/car/africanus/s_enwez.htm) (consultado el 17 de febrero de 2017).

limitación a la especificidad del medio.<sup>64</sup> ¿Qué implica que un evento “al estilo de” una bienal, plantee una constricción a la pintura?

Primeramente, implica un desfase de los discursos curatoriales en relación a la especificidad del medio pictórico. Si pensamos las dos bienales mencionadas, vemos que comparten una confrontación a la temporalidad lineal de la modernidad y a las nociones de representación nacional. En Johannesburgo se plantea una apertura internacional como desafío a las fronteras nacionales; en la Habana se plantea repensar el espacio geográfico en términos de regiones periféricas. Pero estos desplazamientos culturales también implican una no sujeción a un medio particular y sí una propuesta de contenidos culturales específicos. Parece haber en estos ejemplos una estrecha relación entre la inespecificidad del medio y las nuevas identidades y espacios a representar. Por su parte, la pintura era un medio vinculado a la institucionalidad del salón y al espacio de lo nacional. Por lo que *Cinco continentes* planteaba un retroceso y una inadecuación a la práctica curatorial contemporánea que se estaba convocando. Este desajuste es uno de los síntomas más significativos de la transición que se intenta relatar. Porque lo que está en juego es la confrontación entre un nuevo paradigma emergente, la curaduría, y las nuevas identidades culturales frente a las estructuras de la cultura que ya no satisfacen más el cambio.

El desajuste fue señalado por la mayoría de los curadores de *Cinco continentes* que, vale aclarar, eran agentes que operaban a nivel global. No obstante, hubo sus particularidades. Gerardo Mosquera (1998 y 2000) acompañó en sus textos el planteamiento del evento, pues él ideó las exposiciones junto a Marta Palau. Además, su ejercicio puso en práctica algunas de sus elaboraciones sobre el comisariado internacional y la representación cultural, que serán desarrollados más adelante.

---

<sup>64</sup> Este argumento lo extrema Medina en su ensayo para la segunda edición de *Cinco continentes*, “Postnacional y postpictórico”, en el que se ahondará más adelante.

Rita Eder y Silvia Pandolfi (1998) no repararon en las mencionadas paradojas. Lo cual es comprensible si se tiene en cuenta que no operaban en un marco de globalidad, donde cobran sentido dichas contradicciones. Su cuestionamiento se dirigió a la historia de la pintura local reciente, después del neomexicanismo de la década de los ochenta. Fue una pregunta por la localidad y su temporalidad. Desde una posición académica, Eder aclara<sup>65</sup> su desacuerdo con las elaboraciones que Mosquera introducía al contexto mexicano respecto del arte global. Para ella esos planteamientos provenían de la curaduría y no tenían mayor fortaleza analítica ni relación con las temporalidades del arte local. En ese sentido, sugiere que la noción de arte global fue una introducción desde la práctica curatorial (a la par de las operaciones del mercado) y a través de agentes externos. Por ello, atender a una pregunta por el tiempo del arte y la historia local fue su estrategia para desviar la proposición inicial estrechamente ligada a un entusiasmo globalista, aunque solapado.

Un desajuste cultural es un síntoma de transición histórica. El desacuerdo, la confrontación y las estrategias de desviación que genera, muestran un proceso de cambio que no se limita al campo del arte contemporáneo y la administración cultural, sino que se da al interior de las estructuras sociales, económicas, ideológicas y de la cultura, en su sentido más amplio. En esta transición, al interior de este escenario de contradicciones se forma la noción de arte global que actualmente se emplea para nombrar un estado cuasi natural del campo del arte contemporáneo.

Traer a colación las bienales mencionadas más arriba, ayuda a situar cómo se activaron dichos procesos de globalización del arte desde territorios específicos, comprobando que se trata de un fenómeno multifactorial donde la marcha del aparato

---

<sup>65</sup> Entrevista a Rita Eder realizada el 25 de noviembre de 2016.

global se da desde distintos campos (económico, ideológico, cultural) y desde coordenadas particulares. Además, resulta significativo para identificar un tejido de bienales periféricas que operaron de manera similar y establecieron su propia red de espacios geográficos. Al respecto de la misma época, Ana María Guasch plantea el fenómeno de “La bienal periférica como nuevo salón global”<sup>66</sup> para apuntar la herencia del salón en la nueva configuración de las bienales y para acentuar el carácter de globalidad de estos eventos. Tal como se ha visto, podemos identificar en *Cinco continentes* síntomas que la hacen operar como una bienal internacional de arte contemporáneo. Tomando en cuenta esto, parece invertir la mencionada ecuación proponiendo “un salón periférico como modelo de bienal global”. Lo que implica que estas exposiciones operen como un salón que aspira a funcionar como bienal y como una autoafirmación periférica que aspira a ser global. La autoafirmación es evidente en la selección de 15 artistas locales frente a tres de cada continente y la defensa del Distrito Federal, no como una región marginada de la economía cultural, sino como un centro integrado a sus circuitos.

Las implicaciones de una bienal tenían una carga política adicional en el contexto local. Durante la década de los ochenta, en el país se implementaron estrategias de descentralización económica en paralelo a otras en el campo cultural que habían comenzado tras la crisis política de 1968, con el objetivo de mostrar una imagen moderna del Estado mexicano. En este período se fundaron concursos en otros estados de la república como es el caso del Encuentro Nacional de Arte Joven (1980), Bienal Rufino Tamayo (1981) y Bienal Nacional Diego Rivera (1984).<sup>67</sup> No obstante, a pesar de este proceso de descentralización que afectaba a las provincias, el D.F. continuaba siendo el centro de operaciones políticas, económicas y culturales del país.

---

<sup>66</sup> Guasch, *El arte en la era global*, 150.

<sup>67</sup> Estos tres ejemplos se estudian en Luz Álvarez, *Arte y centralismo* (México: INBA y CENIDIAP, 2001).

Para Luz Álvarez, el proceso de centralización de la política cultural tiene tres momentos de cambio. En 1947, con la fundación del INBA, del Museo Nacional de Arte y la construcción de los valores del arte nacional; un segundo período que va de finales de los cincuenta a finales de los sesenta, con el surgimiento de nuevas corrientes y posturas plásticas; y un tercero a principios de los ochenta, cuando la política cultural adopta una serie de nuevas ideas de la centralización a partir de la creación de los concursos y escuelas de arte fuera del Distrito Federal. Si se observa este horizonte histórico, las exposiciones de Palau irrumpen como una dislocación de dichas políticas estatales. En pleno simulacro de descentralización por parte del Estado, se realiza un salón de pintura en la capital respaldado por una política cultural autónoma respecto al Gobierno Federal, como una manera de demostrar que la ciudad puede generar sus propios mega eventos sin estar enmarcados en las políticas culturales estatales. Además, ésta es una bienal (salón) que gira la orientación del problema de la representación hacia fuera del país (buscando contener todo el mundo), en una demostración de poder sobre el espacio, ya no sobre los pares estatales, sino sobre el mundo en su totalidad regionalizado en continentes.

Este cambio de orientación está articulado con la crisis apuntada por Blas Galindo respecto al Salón Nacional de la Plástica Mexicana y explica en gran medida por qué la idea de un “nuevo salón” resultó anacrónica y fuera de lugar para los invitados a las exposiciones. Lo fue no sólo en relación a un referente nacional ausente, sino también porque las condiciones de representación que proponían las exposiciones modificaban el espacio social del salón mismo, y con ello la noción misma de salón como espacio de representación. Es decir, se modificó no sólo la cuestión de a quién representa el salón (antes a la nación o la academia, ahora a la nueva ciudad), sino quién y bajo qué mecanismos realiza el acto de representación. Esto es importante si recordamos que otro de

los rasgos del salón es incluir obras de arte recientes y propiciar un debate público a partir del contacto directo con las obras y del intercambio de opiniones en la esfera pública. En un salón convencional, es la institución convocante quien representa ciertos valores (lo nacional, lo académicamente respaldado, la oposición militante a estos valores, etc.) y quien presenta directamente las obras al público. En cambio, en estas exposiciones interviene un nuevo agente entre una instancia y otra: el curador. Este agente ejerce un doble ejercicio de representación. Por un lado representa los intereses de la institución ante los artistas y el público. Por otro lado, es la figura autorizada para efectuar la representación cultural. Es un curador quien decide qué artistas representan mejor cada región del mundo. Y por tanto, en gran medida, es la agencia del curador lo que imposibilita el salón. En este sentido, aclara Cuauhtémoc Medina:

Yo creo que la cuestión del salón es interesante, pero me parece imposible hoy... El salón propiciaba el encuentro entre el arte y el público en general, sin ningún filtro o mecanismo de selección. Por esta razón el salón es algo imposible hoy en día: tener comisarios supone, hasta cierto punto, que no es posible el encuentro directo entre producción y público, pues existe un mediador. Están estos intermediarios interrumpiendo una idea de democracia visual que no puede ocurrir; hay alguien que toma decisiones en nombre de una institución para un público determinado... Es en cierto sentido una vuelta a la idea de sociedad abierta que hay tras el salón, pero la presencia de los comisarios pone de manifiesto que ni siquiera en estas condiciones es posible ese acceso directo al público.<sup>68</sup>

La cita de Medina —tomada de la única conversación que tuvo lugar entre los invitados durante los tres años— sugiere una razón para realizar el salón: su carácter social, de espacio de diálogo, reunión y para el ejercicio de la opinión pública. Sin embargo, esta

---

<sup>68</sup>Víctor Zamudio Taylor, coord., “Cinco continentes y una ciudad: segundo salón internacional de pintura en Ciudad de México,” *Atlántica. Revista de las Artes* 25, 2000, 74-100. <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/atlantica/id/775> (consultado el 17 de febrero de 2017).

sugerencia resulta poco probable. Según relatan curadores invitados, no hubo contacto entre ellos ni se diseñaron dinámicas de interacción. La prensa, por su lado, también percibió un conjunto de fragmentos. Se habló de obras particulares o bien de la multiplicidad de propuestas, pero no se dio una lectura de la propuesta general del evento o de posibles narrativas transversales. La labor del curador consistió en una mediación entre los artistas representantes de sus regiones y la institución, en este caso Marta Palau y el ICCM. Pero la mediación interna y con el público fue deficiente. Tal despropósito lleva a enfocar la problemática del salón nuevamente a la representación. ¿Quién representa qué, a quiénes, y bajo qué condiciones?

Además, la cita presenta el rol determinante del curador en las transformaciones que sufrieron las dinámicas de representación en las exposiciones de arte contemporáneo de la época. Lo que ocurrió fue un cambio donde las instituciones ya no eran las entidades competentes en el campo del arte para efectuar la representación cultural, sino que esa tarea había pasado a manos de un agente emergente que es el curador; lo cual significa no meramente una transferencia de poder sino una insuficiencia institucional para representar las nuevas identidades culturales y con ello, la emergencia de un nuevo representante. Este apunte responde a las cuestiones de ¿por qué fue pertinente ese cambio en el formato de las exposiciones a finales de los noventa? ¿Qué condiciones históricas acompañan tales cambios? Evidentemente la emergencia de un nuevo agente para la representación implica que existían nuevas consideraciones sobre el campo cultural que requerían de otro tipo de agencia. Además implica que estos agentes, ya operantes, responden a estas necesidades del campo. En ese sentido, la intervención del curador hizo evidente una crisis institucional dada por su limitación de transformarse con los contextos de transición cultural que estaban teniendo lugar.

La crisis institucional referida opera en varias direcciones. Tiene que ver con el rezago de las instituciones culturales estatales respecto a la formación de nuevas identidades y espacialidades (los espacio de la ciudad y lo global, principalmente), así como con la obsolescencia del discurso identitario de lo nacional que he expuesto y que sirvió de pilar ideológico al gobierno de la ciudad para plantar su confrontación a la administración de la cultura y el espacio por parte de las instituciones federales. Esto también se hace evidente en la crisis de la propia noción de salón que hemos explorado. Tales limitaciones en términos de representación intentaron ser salvadas por el ICCM orientando sus políticas culturales y programas hacia la apropiación del espacio público. Pero es interesante observar cómo, al momento de producir un espacio para la representación de identidades que involucran una espacialidad más amplia (“cinco continentes”) y para realizar una autorepresentación frente a tales identidades (la sección “México”), la institución ya no es capaz de realizar este ejercicio y es el curador el agente autorizado para efectuar la representación.

Las preguntas que se siguen de identificar este entramado de posiciones son: ¿Cómo se relacionan todas éstas con la pintura? ¿Cuál es el vínculo entre las concepciones del espacio, las posiciones dentro de él, las identidades y la pintura?

La crisis en cuestión está estrechamente ligada a la crisis de la pintura como espacio de representación y ésta a su formulación pública a través del formato del salón. Anteriormente, Marta Palau había organizado salones heterodoxos, pero convencionalmente el salón se concibe como el marco de discusión de la pintura. La crisis de este medio a finales de la década de los noventa, está implicada en la convulsión identitaria que significó la confrontación a los valores de la representación nacional. La pintura fue el medio artístico a través del cual se habían expresado históricamente dichos

valores. De modo que puede sostenerse la tesis de que la construcción de la identidad nacional es también una construcción predominantemente pictórica; o, dicho de otra manera, la pintura en México es el espacio de representación de lo nacional.<sup>69</sup> En la historia de esa visualidad ha habido momentos de confrontación con dicho paradigma que son significativos en una lectura de los espacios de representación vinculados a transiciones culturales.<sup>70</sup>

Estas consideraciones sugieren pensar que la pintura, en tanto espacio de representación, representa un espacio cultural en transformación afectado por fuerzas sociales del cual forman parte los agentes de su producción y distribución. Para precisar esta idea se retomarán las elaboraciones de Pierre Francastel sobre el “espacio plástico”.<sup>71</sup>

En dicho espacio, también sugerido como “espacio pictórico” por Henri Lefebvre<sup>72</sup> y dado por la delimitación del cuadro, se representa una exterioridad codificada a partir de las concepciones del espacio que se tiene en cada época. Dicho de otra manera, representa otros espacios socialmente concebidos. En este entendido, la historia de la pintura es también una historia de las representaciones del espacio que cada época congrega. Cuando hablo de representación de un espacio exterior no me refiero únicamente a los temas de la pintura o el tipo de imágenes reconocibles que produce –el espacio doméstico, urbano, las luchas sociales, un paisaje– sino del modo en que se entiende el espacio al interior del cuadro. Por ejemplo, el espacio plástico del renacimiento era el espacio cúbico que intentaba representar el espacio euclidiano, el cual fue modificado paulatinamente en la

---

<sup>69</sup> La relación entre la pintura y los valores del Estado-nación se extiende al génesis de la institución del salón de pintura en el París del siglo XVIII. Este argumento se desarrolla en el libro: Thomas Crow E., *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII* (Madrid: Nerea, 1989).

<sup>70</sup> Dos ejemplos son la generación de la Ruptura en la década de los 50 que a través del abstraccionismo representaron otro espacio cultural de corte cosmopolita y no mexicanista. El llamado neomexicanismo en la década de los ochentas sí bien no deliberadamente anti-nacional, sí reúne a una serie de pintores que empleaban símbolos y alegorías nacionales para someterlos a una desviación y afectación hacia otras identidades culturales dentro de los propios límites de lo nacional.

<sup>71</sup> Pierre Francastel, *Pintura y sociedad: Nacimiento y destrucción de un espacio plástico, del renacimiento al cubismo*. (Madrid: Cátedra, 1990).

<sup>72</sup> Lefebvre, *La producción del espacio*, 53 y 92.

historia de la pintura hasta ser sustituido por Cézanne (según Francastel), quien abandonó la perspectiva lineal y la visión monocular precedente para adoptar un nuevo espacio.

El nuevo espacio conlleva un conjunto de nuevos valores que no son sólo visuales, sino filosóficos y técnicos, y que provocan un desplazamiento de la mirada para, con ello, dar lugar nuevas formas de ver y representar el mundo. Por tanto, un nuevo espacio plástico es una cuestión posicional que tiene que ver con una transformación del sujeto y su ubicación en el mundo. En este sentido, y para conservar el ejemplo de Francastell, la transformación del espacio que introdujo Cézanne tiene que ver con que “ya no se trata de la posición social del artista, se trata de su posición como individuo en el universo”.<sup>73</sup> ¿Qué significa esta aseveración? Para Francastell, lo que introduce Cézanne en la pintura es la posibilidad de representar ya no los macro contextos o los grandes temas de interés social y político, ya no cuestiones de la identidad colectiva de cierto grupo; sino, el fragmento identificado por una mirada localizada, producto de una experiencia extremadamente individual del artista. En términos llanos, Cézanne abre un tipo de representación del espacio propia del individualismo que ya no es posible explicar con el discurso de la identidad colectiva.

Entre Cézanne y las nociones de pintura reunidas en *Cinco continentes* ocurren muchas modificaciones al espacio plástico que no es pertinente explorar aquí. Sin embargo, el régimen de representación que fue implantado en aquel entonces, establece un puente con las nociones del espacio propias del arte contemporáneo de la década de los noventa, en cuanto las tensiones siguen ocurriendo entre las representaciones de posiciones individuales frente al mundo y los discursos de la identidad. Tomando esta proposición de Francastel es que planteo que para la década de los noventa del siglo XX, las concepciones de espacio en relación a la pintura conservan ese carácter de individualidad y localidad de

---

<sup>73</sup> Francastel, *Pintura y sociedad*, 112.

la experiencia que abrió Cézanne como posibilidad a finales del siglo XIX. Es decir, no hay indicio de una relación necesaria entre pintura e identidad cultural. En todo caso, existía una articulación no necesaria, en términos de Stuart Hall, entre la práctica cultural y esos relatos de la identidad cultural.

Los discursos de la identidad ligados a la pintura en estas exposiciones aparecen con la figura del curador. Es el curador quien selecciona qué producciones particulares representarán a los espacios concebidos como continentes y los valores culturales que se asocian a ese espacio. Es por eso que, tal como menciona Medina, las exposiciones imposibilitan un acercamiento directo a las piezas. Es decir, el espacio plástico no puede ser interrogado directamente, porque las condiciones mediante las cuales se da ese encuentro se encuentran en el marco del discurso curatorial y de identidad cultural específico que les fue asignado.

El discurso prostético de la identidad cultural no sólo dificulta la lectura de las obras por fuera de ese relato sino que la restringe a fungir como representantes de una colectividad. De modo que resulta imposible leer sus particularidades de producción. Yu Yeon Kim, la edición de 1998, intentó contrarrestar este efecto argumentando su selección como un conjunto de individualidades que atendían a lo fragmentario, en un sentido posmoderno, más a que a las identidades geográficas. En su texto de catálogo<sup>74</sup> desplaza el problema de la representación geográfica confinada a las nociones de movilidad y traducción.

Si admitimos en realidad que hay algo tal como un movimiento de arte internacional, o una »cultura global«, entonces, son con seguridad como organismos que constante e impredeciblemente evolucionan; un entramado de cambiantes localidades que actúan sobre cada una través del intercambio de

---

<sup>74</sup> Yu Yeon Kim, "Historias fragmentadas. Seis pintores de la región Asia/Pacífico," en *Cinco continentes y una ciudad. Salón internacional de pintura* (Distrito Federal: GDF, 1998), 19-29.

influencias facilitadas por las máquinas (transmisión de datos) y las personas (viajeros, curadores, artistas, hombres de negocios, etc.). El problema aquí es el transporte de ideas de un espacio a otro y las dinámicas que luego siguen entre esas áreas.<sup>75</sup>

En este fragmento aparecen cuestiones que se repiten a todo lo largo de las tres exposiciones. Primeramente, la aclaración de lo que implica hablar en términos de un espacio internacional y la distinción o indistinción en este caso con el espacio global. Por otro lado, la invitación a pensar en las nuevas relaciones de la producción de arte respecto a una concepción del espacio determinado, que en este caso sugiere “un entramado de cambiantes localidades”. También se plantean las nuevas relaciones sociales al interior del campo del arte, dadas por las dinámicas de movilidad de sus agentes. Otro asunto que no aparece en este fragmento pero que se encuentra implícito en el texto es la apelación al arte contemporáneo y no específicamente a la pintura, como si hubiera una imposibilidad de abordar los temas de las espacialidades de la época, la escena global y su relación con lo local, en relación a la especificidad del medio pictórico. Esta anotación se constata en la propia selección de piezas para la sección asiática, en donde la pintura es parte de conjuntos instalativos, como son la fotografía, la escultura y otros medios.

En consonancia con la perspectiva del coreano, Papastergiadis<sup>76</sup> describe el tipo de espacio del arte contemporáneo como un espacio de la individualidad, donde los discursos de las identidades geográficas han perdido terreno. Este proceso cultural se vincula estrechamente con la preponderancia de la noción de lugar (place) por encima de la noción de espacio, en estrecho vínculo con la diferenciación que de estos términos hace Michel de Certeau.<sup>77</sup> Para Papastergiadis, la representación de la experiencia de estar en un lugar ha

---

<sup>75</sup> *Ibíd.*, 21.

<sup>76</sup> Papastergiadis, *Spatial Aesthetics*.

<sup>77</sup> Michel De Certeau, “Relatos del espacio,” en *La invención de lo cotidiano*. Vol 1. *Artes de hacer* (México D.F. / Guadalajara: Universidad Iberoamericana / ITESO, 2000), 127-142.

cambiado y ese cambio no se puede desvincular de los contextos de la globalización. En este punto hablo de arte contemporáneo y no de pintura en particular porque, como se ha visto, el evento en cada una de sus ediciones trasladó el problema del medio pictórico a otros medios distintos a la delimitación del cuadro. Resulta paradójico pues el evento fue planteado como una confrontación a la tendencia del arte contemporáneo de privilegiar la instalación y ésta se entiende como una práctica del lugar o *site specific*.<sup>78</sup>

Marta Palau, en su introducción al catálogo del primer salón, justifica la pertinencia de tomar la pintura como motivo del evento por su “universalidad”, frente a la restringida accesibilidad a la instalación como el lenguaje privilegiado del arte contemporáneo en la época. La pintura, para Palau, era la misma desde los trazos rupestres hasta las vanguardias y por tanto es comprendida por todos, mientras la instalación sólo la entienden unos pocos.<sup>79</sup> Por otra parte, Mosquera apunta que el lenguaje de la instalación se ha convertido en una *lingua franca* del arte contemporáneo global.

En los noventa ha quedado ya instituido una suerte de “lenguaje internacional posmoderno” del arte, que prevalece en la escena internacional, aunque su acuñación en cuanto código dominante niega de facto la perspectiva pluralista de la posmodernidad...

Se basa en el uso de la instalación como morfología abierta.<sup>80</sup>

Aquí es interesante detenerse a observar a qué tipo de generalidades se refieren uno y otro. Marta Palau asume que la instalación es el lenguaje de tendencia internacional del arte, pero le parece restringido en cuanto a públicos, es decir, es un medio que limita cada vez más las audiencias y convierte al campo del arte en un espacio elitista. Para ella esto es una desventaja comparado con la transparencia y apertura de la pintura a grandes cantidades de público. Su preocupación apunta a los públicos del arte. Mosquera, en cambio, nunca se

---

<sup>78</sup> Este argumento se desarrolla en el libro: Miwon Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity* (Massachusetts/Londres: MIT Press, 2002).

<sup>79</sup> Marta Palau, *Cinco continentes y una ciudad. Primer Salón internacional de pintura* (México: GDF, 1998), s.p.

<sup>80</sup> “Lenguaje internacional del arte” en Mosquera, *Caminando con el diablo*, 67.

refiere a otro público que no sea el del mundo del arte y más bien apunta que la instalación es un fenómeno sociológico y de movilidad interesante, ya que las propias características de la práctica<sup>81</sup> definen una forma de desplazamiento y de circulación de discursos. Una vez que el artista traslada los elementos que habrá de ensamblar en el sitio o los adquiere en el lugar, el artista comienza a ser una figura móvil que asume el carácter de “artista internacional”.

...aparece la figura del artista internacional de la instalación, nómada posmoderno que se desplaza de una exposición internacional a otra, llevando en su maleta los elementos de la futura obra o las herramientas para hacerla *in situ*.<sup>82</sup>

Para Mosquera, esta figura alegórica de los procesos de globalización abre una discusión sobre el medio ligado al desplazamiento espacial que tiene eco en *Cinco continentes*. En este contexto, plantear un evento internacional de pintura donde el curador es el agente del desplazamiento, pone sobre la mesa otros tipos de movilidad. Primeramente, viaja la pintura —pintura móvil—, y no el artista, como en la instalación. Puede pensarse que este gesto es una forma de movilizar a la pintura de su estaticidad espacial —a pintura se coloca en un espacio y no necesita moverse nunca— y temporal —el reclamo de Palau de que la pintura se esté entendiendo como cosa del pasado—, a la que se estaba recluyendo. Segundo, fue un evento estructurado alrededor de la figura del curador. El nombre de los curadores tomó el lugar privilegiado de visibilidad simplemente porque ellos funcionaron como la mediación inevitable entre el público y las obras. De hecho, una minoría de artistas asistió. Pero, ¿qué trae el curador consigo para ejecutar el evento? Mosquera responde a esta pregunta con la afirmación de que este agente se desplaza de su lugar de origen como traductor intercultural, como portador de un juicio cultural que asiste a las obras.

---

<sup>81</sup> Miwon Kwon, *One place after another*.

<sup>82</sup> Mosquera, *Caminando con el diablo*, 68.

Quizás el ejemplo más evidente de estas implicaciones es la participación de Daniel J. Martínez, artista de Los Ángeles invitado a curar la sección de un continente ficticio ideado por Medina llamado “Mexicoamérica,” y que traería arte chicano al Distrito Federal, así como un *low rider*. Martínez fungió como traductor de un lenguaje que, incluso vinculado al espacio nacional, necesitaba un agente legítimo para trasladar esos imaginarios a la capital. La creación de esta nueva sección ponía en crisis la estabilidad de los espacios que planteaba la exposición en dos sentidos. Primero, en cuanto subdividía la sección mexicana confrontando la centralidad que le imprimía el hecho de que contara con 15 artistas contra quince extranjeros, y matizaba lo que se estaba entendiendo por México.<sup>83</sup> Segundo, al abrir la representación de un espacio fronterizo, lo enfatizaba como un lugar de transacciones y rebasaba, con esto, la idea de división regional enunciada en el evento. En este sentido, es importante en el esquema de las muestras que Martínez fungiera como representante, ya que además era artista y no curador. En un contexto donde las representaciones sobre la frontera norte estaban ganando visibilidad en la escena del arte, era importante que entrara a este foro internacional un discurso de confrontación a la centralidad del país en su propia capital. Justo la década de los noventa fue un período donde la identidad cultural nacional se vio profundamente afectada por el imaginario de lo chicano, y más aun a raíz de las políticas neoliberales y la nueva relación cultural con el

---

<sup>83</sup> En la década de los noventa el imaginario de la frontera había ganado visibilidad gracias a programas como INSite (1992), cuya edición de 1997 adoptó un modelo curatorial similar a *Cinco continentes*: “estaría marcada por una clara voluntad curatorial. A diferencia de la anterior convocatoria, dirigida a instituciones de la región con el fin de generar programas cobijados en el momento exhibitorio de inSite; esta vez se instituyó un equipo curatorial que habría de generar un discurso rector al evento y proveer de una lista muy pensada de artistas internacionales comisionados. Los curadores Jessica Bradley, Olivier Debrouse, Ivo Mesquita y Sally Yard...” [http://insite.org.mx/wp/insite/ (consultado el 17 de enero de 2017)]. En un estudio de la formación de la agencia del curador en esta época, esta edición de 1997 junto a *Cinco continentes* son programas determinantes a revisar.

norte que estableció el TLC. La apertura de este espacio ficticio fue una forma de enfatizar la discusión sobre la identidad cultural mexicana en estos términos.<sup>84</sup>

En los tres años, la mayoría de las secciones incorporaron instalación. Pareció difícil a la práctica curatorial constreñir las provocaciones discursivas iniciales de identidad cultural y sitio a la especificidad del medio pictórico. En la primera edición, Mosquera conservó el formato del cuadro. Pero el resto fragmentó elementos pictóricos como el color, la composición y la línea, la luz, en otros medios. En 1998 fue el caso de los coloridos vestuarios de Yinka Shonbare incluidos en “África”; la instalación caligráfica de Xu Bing, en “Asia y Oceanía”; la fotografía de Jaume Barrera y George Rousse, en “Europa”; las instalaciones textiles de Mónica Castillo, en “México”. En 1999, la sección africana presentó las instalaciones de Fernando Alvim sobre el color de la piel ligado a la raza y cuatro instalaciones de video de Kendell Geers. En “América” se presentaron las coloridas y lumínicas esculturas de acero de Robert Youds; “Asia”, las composiciones fotográficas de Hong Hao, los videos de Mike Parr, las fotografías de Zhang Huan sobre temas de memoria familiar y cultural en el propio cuerpo. “Europa” presentó las fotografías de intervenciones arquitectónicas de Louis Renner. “México”, los arreglos florales de Gabriel Kuri y la video instalación de Miguel Ventura. La sección “Mexicoamérica” ni siquiera se plantea el problema de la pintura. Presentó directamente arte contemporáneo en torno al problema de la identidad de artistas norteamericanos de origen mexicano. En esta sección, además, se presentó el coche *La carcacha*, anteriormente referido, que no es una obra de arte pero sí está pintado. La sección mexicana de esta edición presentó 13 artistas de 15, con proyectos cuyos medios no fueron la pintura.

---

<sup>84</sup> La importancia de las relaciones entre México y Estados Unidos es fundamental para comprender los procesos de transición cultural de la época. Esto se aborda en el texto: Daniel Montero, “Un lugar común no es mi lugar: relaciones artísticas entre México y Estados Unidos en un mundo globalizado”, *Re-visiones* 6, 2016, <http://re-visiones.net/ojs/index.php?journal=RE-VISIONES&page=article&op=view&path%5B%5D=88> (consultado el 10 de marzo de 2017).

Estas desviaciones de la cuestión del medio no son gratuitas ni se reducen exclusivamente a la libertad de selección que les ofreció el evento. Sino que tiene que ver con el tipo de práctica que constituía al arte contemporáneo. Por un lado, la mayoría de los invitados, a excepción de Rita Eder que era historiadora de arte moderno o Rosa Olivares que era curadora de fotografía, eran curadores de arte contemporáneo que operaban en una escena global. Lo cual implica un tipo de relación con las piezas que no está dado por el medio sino por el discurso que es posible articular entre ellas, en este caso, uno de la identidad cultural y el espacio concebido. Por otro lado, este desplazamiento o fragmentación del medio produjo también un desajuste respecto del planteamiento discursivo del evento. Al mostrar instalación y otros medios también se estaba poniendo en crisis la estabilidad de los conceptos de identidad y representación cultural a través de las delimitaciones geográficas. Al suavizar los límites inter disciplinares se estaba planteando una movilidad de la práctica como eco de una movilidad cultural, una identidad móvil, inestable y en constante transformación.

En *Cinco continentes* la pintura está llamada a representar una concepción del espacio que ya es imposible de representar. ¿Qué elementos dentro del espacio pictórico podrían representar un continente? En el contexto de movilidad cultural descrito, se dificulta encontrar dentro de una pintura indicio alguno que represente una identidad cultural. En este marco histórico, la pintura como un medio de representación de la identidad cultural entró en crisis. Entonces, se abren las preguntas ¿Qué tipo de pintura es posible? ¿Qué clase de pintura es la pintura contemporánea?

Estas preguntas no son exclusivas del contexto que nos ocupa.<sup>85</sup> Sin embargo, los problemas de la pintura de los noventa no se derivan tanto de la pregunta por sus soportes y

---

<sup>85</sup> Incluso en el seno del muralismo, movimiento pictórico insigne de la pintura nacionalista, se trabajó una transformación de la pintura desde el cuadro de caballete hacia el muro y hacia la tridimensión, llevando los problemas del cuadro hacia

materialidad (como en el muralismo), como de la naturaleza de sus contenidos. En un contexto post neomexicanista, el tema de la representación en pintura fue ineludible, porque era esa representación la que estaba en crisis. El muralismo asumió un mecanismo de representación que exploraba su materialidad y acercamiento al espacio social, porque se trataba de una pintura con una función social dirigida y sostenida desde el estado y la ideología priísta<sup>86</sup>. De modo que se puede vincular las transformaciones del espacio pictórico con las transformaciones del campo social y político en la historia de México. Sin embargo, hacia la década de los noventa la resaca ideológica que implicó el neomexicanismo y la diversificación de lenguajes artísticos desde la década de los setenta en México llevaron a la pintura a una posición marginal en el marco de las producciones de arte contemporáneo. Este proceso va de la mano del desarrollo de prácticas artísticas ligadas a la movilidad global y el trabajo en sitio específico.

### **2.3 La sección “México” del Salón**

Ahora bien, ¿cómo se abordó el problema de la pintura en cada una de las ediciones del evento? Tomaré como referencia la sección mexicana pues en ella se articulan las nociones de espacio local y de pintura que interesa más a este ensayo.

La edición de 1998,<sup>87</sup> curada por Rita Eder y Silvia Pandolfi, abordó el problema histórico de la pintura como un problema temporal ligado a una localidad que es México.<sup>88</sup>

La pregunta central fue ¿qué ocurrió en pintura después del neomexicanismo? Comienza

---

un problema espacial, particularmente con la escultura pintura. David Alfaro Siqueiros, *Escultura pintura. Cuarta etapa del muralismo en México* (México D.F: Galería de art Misrashi, 1968).

<sup>86</sup> Raquel Tibol, “La posición estética del PRI” en *Cali internacional. Revisa analítica de arquitectura contemporánea*, No. 39 (Abril de 1969): 7-12.

<sup>87</sup> Rita Eder, “Apropiaciones: figuras, espacio y percepción en algunos artistas” en *Cinco continentes y una ciudad. Salón internacional de pintura* (Distrito federal: GDF, 1998).

<sup>88</sup> Los artistas incluidos: Francis Alÿs, Franco Aceves Humana, Néstor Quiñonez, Gerardo Suter, Jan Hendrix, Jorge Rocha, Mónica Castillo, Estrella Carmona, Fabián Ugalde, Magali Lara, Boris Viskin, Laura Anderson, Germán Venegas, Sergio Hernández y Miguel Castro Leñero.

localizando el problema de la pintura a inicios de la década de los ochenta, como un climax de la historia de la pintura nacional. Respecto a esta década y durante los noventa, plantea una restitución de la pintura a partir operaciones críticas de apropiación y apoyada por la discusión que se generó en el campo sobre el vínculo mercantil de la pintura y su retirada de las prácticas vanguardistas. Como ciertos rasgos de la nueva pintura identifica la cuestión de género y el cuerpo; interacciones con el mexicanismo; percepción y racionalidad; y exploración de un lenguaje internacional. Este planteamiento temporal e histórico proviene de un posicionamiento contra el tipo de elaboraciones que rondaban el evento; específicamente el tema de lo global, por ser un enfoque introducido desde la práctica curatorial, a través de agentes claves como Mosquera. Eder establece como referente de su perspectiva, en confrontación con *Cinco continentes* a la exposición *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*<sup>89</sup>. La concepción de pintura de Eder y Pandolfi es una cuya referencialidad es su propia tradición, que puede incluir una historia de las representaciones o de las modificaciones del medio, pero cuyo estudio remite inevitablemente a su propia temporalidad. Esta sección muestra cómo sobreviven en el contexto local concepciones de la identidad y la pintura más vinculadas a la modernidad y, en todo caso, a la superposición de perspectivas en torno a la pintura: es decir, una serie de prácticas que conversan con el mexicanismo y otras que exploran un lenguaje internacional o incorporan metáforas urbanas. La visión que tiene Eder es una especie de resistencia a incorporar lenguajes que aún no han tenido una historia propia en el contexto local y una alerta a las importaciones epistémicas en ese sentido.

---

<sup>89</sup> Exposición realizada en el MUNAL en 1991. Aborda la discusión sobre la espacialidad de lo internacional y la ciudad desde un cuestionamiento histórico e ideológico a la producción de arte de 1930 a 1960 y de base académica. Su catálogo: Olivier Debrouse, Karen Cordero, Terea del Conde, Rita Eder, Jorge Alberto Manrique, Francisco Reyes Palma, *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960* (Distrito Federal: MUNAL/INBA, 1991).

El segundo salón<sup>90</sup> atacó el problema de la representatividad a través de dos nociones implicadas en el evento: “lo nacional” como modelo subyacente, y el “Salón de pintura”. Para confrontar lo primero, la sección mexicana cedió parte de su cuota de participación al continente ficticio “Mexicoamérica” que trajo a la exposición arte chicano.<sup>91</sup> En su ensayo de catálogo, Medina parte de la relación establecida entre la representación cultural y el medio de la pintura, para atacar específicamente al medio pictórico como vehículo de “lo nacional”. El argumento giró en torno a que la cultura nacional, como parte del poder del Estado-nación, está devastada, en crisis; y, en el inventario de medios artísticos, la pintura ha sido históricamente el medio aliado de su representación estética (muralismo, neomexicanismo). Por tanto, la pintura como medio debía ser cuestionado. En la sección “México”, la pintura operaba como “pintura enrarecida”.<sup>92</sup> Mientras la sección “Mexicoamérica” se centró en el problema de la identidad fronteriza, anulando completamente cualquier alusión a la pintura. Como climax de esta discusión, se trajo de San Diego, California un *low rider* para demostrar “cómo un objeto pintado puede ser más interesante que cualquier pintura”.<sup>93</sup> Este gesto hizo evidente lo difícil que resultaba pensar en pintura chicana en términos de identidad pero sí en arte contemporáneo chicano o en producciones culturales en general, como el carro.

El doble ataque a lo nacional y a la pintura asume que ambos campos culturales son temas del pasado. La alusión a un escenario postnacional y postpictórico destierra ambas cuestiones del espacio del arte contemporáneo y demanda pensar un tiempo presente que se deslinda de esa tradición y se inscribe en dinámicas culturales más ligadas a nuevas estrategias de producción del arte que, en todo caso, se vinculan a lo local o bien, a lo

---

<sup>90</sup> La sección México incluyó a Daniel Guzmán, Yishai Jusidman, Gabriel Kuri, Edgar Orlaineta, Rubén Ortiz-Torrez, Melanie Smith, Laureana Toletto, Pablo Vargas Lugo y Miguel Ventura.

<sup>91</sup> Medina, “Postnacional,” 207-217.

<sup>92</sup> Medina elaboró una tesis entorno a este término en el ensayo: “Mexican Strategies. Rarefied Painting,” *Flash Art* (enero del 2000), 76-78. También incluye en su texto para el catálogo de *Cinco continentes* una sección con ese nombre.

<sup>93</sup> Zamudio, coord., “Cinco continentes”, 98.

global, como dos caras de la misma moneda. La muestra de esta afirmación es la frase de Medina de que “ni en el *mainstream*, ni en la periferia viene al caso definir una agenda contemporánea para la pintura”.<sup>94</sup> Sin embargo, tanto el texto como la selección de obras de la sección “México” sostienen la insistencia de la pintura. Aunque Medina propone un desplazamiento de la pintura hacia ejercicios pictóricos que fragmentan y trasladan sus elementos hacia otros medios, el conjunto mostraba principalmente cuadros. Con lo cual la crítica al medio queda reducida a un señalamiento de sus temas y contenidos. El tipo de ruptura con el pasado nacional que plantea Medina confronta la visión de Rita Eder de la referencialidad de la pintura en su propia tradición. Para Eder, las rupturas y modificaciones que ha sufrido el medio pictórico son parte de su tradición como medio dentro de una cultura particular. Para Medina, el nuevo contexto postnacional desplaza a la pintura de su propio campo cultural y espacio social de producción hacia el campo del arte contemporáneo, donde ésta opera como un medio más de la transdisciplina. ¿Qué implican un tratamiento y otro? Ambas implicaciones, la dimensión histórica y temporal de la pintura y la espacial y de representación cultural coexisten en las exposiciones como dos síntomas de la época.

El Tercer salón presenta la particularidad de tomar como argumento curatorial un género pictórico, el paisaje, pero prácticamente abandona la pintura como espacio de representación. Lo que se presenta es una muestra de arte contemporáneo dominada por instalaciones con el tema del paisaje. Víctor Zamudio Taylor, en su ensayo *El paisaje y sus ecos: pintura, no pintura*<sup>95</sup>, plantea varias paradojas que resultan productivas. Primeramente, apoya la pertinencia de realizar exposiciones con un enfoque geográfico, ya que la globalización se comporta diferente en diferentes regiones y localidades. Sin embargo,

---

<sup>94</sup> Medina, “Postnacional”, 209.

<sup>95</sup> Víctor Zamudio Taylor, “El paisaje y sus ecos: pintura, no pintura,” en *Cinco continentes y una ciudad. Tercer salón internacional de pintura* (Distrito federal: GDF, 2000), sp.

enarbola a los artistas seleccionados como practicantes de una post-identidad. Con lo que acepta que la regionalización del evento es inoperante en las producciones particulares de dichos artistas. Las obras presentadas “tienen como punto de partida la enunciación desde un lugar cultural”. Este lugar cultural, que podría pensarse como un espacio complejo, aquí se asume como “México”. La selección se centra en los ecos, “un eco conceptual y promiscuo”, del género del paisaje en la práctica del arte contemporáneo. La pintura nutre las disciplinas contemporáneas y a su vez se nutre de estas últimas. Pero parece ser impensable en este laberinto de evasiones la posibilidad de una pintura contemporánea a la que se pueda llegar directamente, como si se tratara de un tabú. En su lugar se plantea que la pintura, como un pasado conflictivo, persiste, se contamina, se nutre, o se enrarece (en el tono de Medina). Pero siempre se mantiene una separación entre la pintura como un pasado o un presente anacrónico y la práctica del arte contemporáneo, insistentemente actual, imprecisa en lo mediático e indisciplinada. Es significativa esta distinción en relación a la noción de paisaje. Aquí se entiende como “espacio o lugar mental, como naturaleza (socializada) y como *falso*”.<sup>96</sup> También habría que subrayarlo como un modo de control del territorio a través de su representación. Si vinculamos estas consideraciones con cómo Taylor entiende su selección en cuanto “formulaciones en torno a la identidades culturales en los constructos postidentitarios; la imagen mental que convoca el paisaje no pictórico no remite a los espacios identitarios que convocaba la pintura, remite a otros lugares culturales que definitivamente, aunque se le identifique como ‘México’, presenta otras complejidades en cuanto práctica espacial y cultural, tampoco postidentitarias; sino, conformadas por otras identidades”.

Como puede verse, en los tres casos se elaboró una concepción de pintura nueva como una estrategia de renovación de las identidades culturales. Considero que se dio de

---

<sup>96</sup> *Ibíd.*

esta manera y no a la inversa (el reflejo en la pintura de las nuevas identidades), puesto que una de las intervenciones más importantes de estos curadores al elaborar estos discursos fue, precisamente, no sólo la representación de un espacio cultural ya existente, sino la producción misma de espacios culturales. El espacio producido involucra la posición que ocupan los propios agentes dentro de él. Rita Eder produce un espacio donde el arte contemporáneo lidia y renegocia sus valores con lo nacional, la pintura, y los valores de la modernidad en un espacio de coexistencia y conflicto. Lo enuncia desde una postura académica basada en la tradición de historia del arte y la temporalidad de la modernidad, y escribe desde la investigación, especialmente desde el IEE. Medina produce un espacio donde lo nacional y la pintura no tienen lugar porque fueron valores opresivos para una experiencia profesional y política como la suya dada por la movilidad, los intercambios a escala internacional y una formación ideológica en franca confrontación con el ideario nacionalista. En este espacio, además, la figura del curador es la pieza central, es él quien produce no tanto una narrativa histórica como en el caso de Eder, sino un compendio de metáforas y figuras retóricas e imágenes<sup>97</sup> que explican los modos de producción y circulación del arte contemporáneo. Zamudio Taylor, en pleno despegue de su carrera a escala global, genera un espacio de ambigüedad donde no parece haber conflictos. Asume tanto la noción de salón, como de pintura, regiones y nación, colocándolas en un escenario postidentitario donde no parecen importar cuestionamientos de esta naturaleza; un espacio fluido donde cada uno de estos conceptos toma el aspecto del otro, sin desestabilizar el conjunto.

---

<sup>97</sup> Las categorías de su selección: “la continuación de la pintura por otros medios”, “más allá del pigmento”, tentativas de reencantamiento”, “la pintura enrarecida”. Medina, “Postnacional,” 207-217.

## 2.4 La participación de Gerardo Mosquera

Gerardo Mosquera fue el único curador que repitió participación, en 1998 y 2000. Además, sus concepciones del arte y del espacio son en gran medida las que sostienen las exposiciones, en su calidad de consejero de Palau.<sup>98</sup> El tipo de arte por el que apostaba Mosquera hacia fin de milenio era el post minimalismo latinoamericano.<sup>99</sup> Lo entiende como una subversión del lenguaje internacional, “con los ojos puestos en el *mainstream*, sin mayores basamentos locales ni interés en la cultura popular”. Según entiende, esta plástica no se distingue por representar la propia cultura, lo cual en su argumento implicaría una autoexotización; sino por un modo particular de hacer arte contemporáneo. “Es una identidad desinteresada de ‘la identidad’. Una identidad por la acción, no por la representación.”<sup>100</sup> Con este planteamiento, Mosquera está delineando una tendencia de arte contemporáneo que se apropia de la tradición occidental del minimalismo para implementar sus propios códigos. También está desplazando el problema de la representación a uno de la localización, siguiendo su paradigma del “desde aquí” o “arte desde Latinoamérica”.<sup>101</sup> La preocupación central de Mosquera desde la década de los ochenta era identificar de qué manera el arte de las periferias, y especialmente el latinoamericano, puede participar de los circuitos del arte internacional, posteriormente global. *Cinco continentes* es uno de los ejercicios curatoriales que abonan a esa indagación. Sin embargo, ¿en qué momento de este trayecto se podrían ubicar? Para esclarecer esta cuestión me apoyo en la observación de Gabriela Piñero:

---

<sup>98</sup> En las entrevistas realizadas los entrevistados coinciden en esta afirmación.

<sup>99</sup> Gerardo Mosquera, *Good bye identidad, welcome diferencia. Del arte latinoamericano al arte desde América Latina*, (2000), <http://www.fba.unlp.edu.ar/visuales4/Mosquera.doc> (consultado el 20 de marzo de 2017). Este texto fue escrito por Gerardo Mosquera para el proyecto de investigación: Arte Contemporáneo del Ecuador. Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC).

<sup>100</sup> Estas ideas fueron conceptualizadas y presentadas a través de la exposición *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalism* (12 diciembre, 2000 - 19 febrero, 2001) en el Museo Reina Sofía, en colaboración con Lynn Zelevansky.

<sup>101</sup> Mosquera, “Del arte latinoamericano al arte desde Latinoamérica,” en *Caminar con el diablo*, 132.

Tras una primera organización del globo desde la dicotomía Occidente-No Occidente (presente en textos de los 80 y 90), Mosquera dio paso a una nueva configuración mundial donde las raigambres culturales ya no son fácilmente identificables. Así, un primer planteo sobre la existencia de una metacultura internacional de raigambre occidental, fue luego reemplazado por la concepción de una metacultura global construida desde una diversidad de perspectivas.<sup>102</sup>

Si ubicamos nuestras exposiciones en este proceso migratorio, sería en un estado de transición entre ambos momentos. Mantienen la visión de una cultura internacional basada en dicotomías de la representación occidental-no occidental —emparentado con el planteamiento en la Bienal de Johannesburgo— y acoge una concepción del espacio en términos de globalidad y diversidad cultural de las localidades. Aunque aquí son presentadas como protolocalidades, a través de la amplitud imprecisa de regiones geográficas, es un tema que se comienza a introducir en los discursos de algunos curadores, particularmente en la participación de “Asia y Oceanía”.

En el conjunto de estas operaciones lo que está en cuestión es la dimensión espaciotemporal de la curaduría; el papel del curador como elaborador de narrativas y por tanto constructor de un tiempo de las obras. Aquí, el “espacio plástico” elaborado por Francastel es afectado con la injerencia del curador por una dimensión temporal que ubica las piezas en una narración particular de la historia de la cultura. Esto implica no sólo que la lectura de las piezas siempre está condicionada por esa ubicación designada sino que la obra adquiere sentido dentro de la narrativa que la integra. Esta operación incluye un ejercicio espacial de localización de ciertas prácticas al tiempo que se les dota de un tiempo de aparición en esa posición particular. En un mismo gesto se vuelve narrativa y se localiza, lo

---

<sup>102</sup> Gabriela A. Piñero, “Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera”, *Caiana* 6 (primer semestre 2015): 30.  
[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=181&vol=6](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=181&vol=6) (consultado el 27 de febrero de 2017).

cual podría establecer un paralelismo con la condición de ciertas obras o selecciones de obras en el evento de presentarse como parte de un lenguaje global (narrativo) y producto de una restringida localidad.

### **III. Producción de un nuevo espacio o ¿Cómo se emplazan las categorías?**

En el marco de las exposiciones, la presentación de pintura y no pintura fue asistida discursivamente por un andamiaje curatorial sobre identidades culturales. Lo que se produjo fue un espacio para la representación cultural que propiciaba el intercambio entre curadores que operaban en un espacio global. En ese sentido, se trató de la primera parada de este tipo de eventos en ese contexto de transición, que tuvo lugar en la Ciudad de México. Atraer a estos agentes a la localidad de esta ciudad, de ese gobierno, en ese contexto institucional particular, fue importante, al menos simbólicamente, para la apertura de la capital a las rutas de circulación discursiva del arte contemporáneo. En palabras de Mosquera, se trató del “primer encuentro global de arte contemporáneo conservado en México”.<sup>103</sup> Para esas fechas, los circuitos globales en relación a México estaban limitados al mercado de unas muy pocas galerías y artistas, como es el caso de galería Kurimanzutto y Gabriel Orozco. Pero, como señala Daniel Montero, apenas para 1997 “la palabra globalización estaba lejos de explicar el fenómeno del arte de los noventa en México”.<sup>104</sup>

*Cinco continentes* es una de las puertas por donde entraron las concepciones globales del arte contemporáneo a través de la figura del curador “internacional” o global. ¿Quién es este agente y cómo opera localmente? Para responder esta pregunta voy a retomar un apunte de Okwui Enwezor en su texto de catálogo, donde advierte que realizar

---

<sup>103</sup> Mosquera, Gerardo, “América” en *Cinco continentes*, 2000, 67.

<sup>104</sup> Montero, *El cubo de Rubik*, 229.

una exposición de pintura le resultaba conflictivo, pero que presentaba un reto considerable tomando en cuenta que esa discusión se daría en México, lugar con una arraigada tradición pictórica. Esta observación le permitió abordar su selección como una forma de confrontar localmente los valores culturales ligados a la pintura. La manera en que el espacio pictórico responde a estas tensiones culturales ya no está dada solamente en la delimitación del cuadro o en el cuerpo material de la obra y sus mecanismos de representación del espacio exterior a él; sino que implica la posición que el curador le ha otorgado discursivamente en una composición social y cultural dada y, por tanto, implica la propia posición del curador en esa composición. En ese sentido, cabe plantear la pregunta más general que aplica Stuart Hall al espacio social: ¿cómo en la pintura, en tanto espacio, se da la articulación entre ideología y fuerzas sociales?

Para una aproximación a este tema es preciso ubicar el acto de representación que realiza el curador. Aquí se da una doble mediación entre la institución, el ICCM y el artista y entre éste y el público. Pero también entre los valores ideológicos implícitos en el planteamiento del evento y la introducción de nuevos valores culturales que desplazan el campo de discusión del arte y, por tanto, de presentación de obras y discursos que favorecen tanto a la propia acción del curador como a la de futuras intervenciones en el campo, orientadas en la dirección de esos nuevos valores. En gran medida se trata de crear las condiciones de aparición de ciertas prácticas impulsadas por cada agente y sus círculos sociales. La acción de estas fuerzas sociales en articulación o no con las fuerzas ideológicas son las que moldean el campo cultural y producen nuevos espacio para la representación. En relación al espacio particular de la pintura, lo importante no fue la apertura de un espacio institucional para visibilizar prácticas de arte contemporáneo del circuito global, sino que se abriera un espacio de discusión sobre la pintura en una localidad donde el

discurso histórico de dicho medio tenía un peso fundamental. Aquí la relación entre fuerzas sociales e ideología opera como una intervención o confrontación de las primeras en los valores culturales de la segunda. O dicho de otra manera, una intervención de la práctica curatorial en el campo institucional que altera sus modos de representación y la concepción propia del espacio de la cultura.

Las discusiones que trajo el Salón en torno a la pintura son elocuentes no solo con una dislocación del medio pictórico, sino con una transición más general en las concepciones de espacio que conformaban el imaginario de la época. Para aclarar esta sugerencia retomo a Francastel cuando argumenta que: “Una sociedad sólo abandona un espacio imaginario o representativo, o un espacio físico o geográfico, mecánico o geométrico dado, para instalarse simultáneamente en otro”.<sup>105</sup>

Siguiendo al autor, tampoco un espacio plástico adopta la representación de un espacio sin abandonar una precedente. En el caso de la pintura congregada en *Cinco continentes*, estas premisas no se pueden aplicar tal como las refiere Francastel por dos razones fundamentales: primero, porque técnicamente no podemos identificar en ese conjunto de pinturas una ruptura del espacio plástico comparable a las del renacimiento y Cézanne y, segundo, porque dada la intervención del curador, las obras no pueden ser interrogadas directamente, como lo hace Francastel sus casos de estudio. No obstante, conscientes del salto que implica, es posible plantear esa premisa para el tipo de representación cultural en relación al espacio que operan los curadores. En términos generales, las obras asistidas por la curaduría no representan un espacio sin abandonar una representación previa. En este entendido, al momento de abandonar la representación de lo nacional la pintura se instala necesariamente en la representación de otra espacialidad. ¿Si

---

<sup>105</sup> Francastel, *Pintura y sociedad*, 113.

no es lo nacional, qué otros espacios representa la pintura? Esta pregunta recuerda el reto que presentó a Enwezor su participación en las exposiciones: “cómo reponer y reestructurar la pintura no sólo en términos del lenguaje pictórico sino también cómo ha sido reformulada geográficamente”.<sup>106</sup> La manera en que este curador resuelve en su ensayo este reto inicial es ejemplar, pues presenta con claridad la tendencia argumentativa de las exposiciones en general, incluido el entusiasmo manifiesto:

Esta exposición tal vez no sea tanto un intento de circunscribir prácticas contemporáneas bajo la dictadura de la agenda nacional, sino romper la narrativa lineal y cambiar el espacio creativo en un mapa constitutivo de un abierto, cambiante y constantemente mutante mundo global.<sup>107</sup>

Con esta frase de cierre en su ensayo, el curador está advirtiendo el tipo de espacio que produce y representa su selección: el espacio global. Es claro en su selección que ni siquiera la noción de África resulta tan significativa para la representación, ya que se corre el riesgo de una exotización indeseable. Por otro lado, la remisión al espacio global, permite vincular una variedad de prácticas e identidades móviles que, sin embargo, parecen buscar momentos de anclaje en las particularidades de producción de cada pieza, su ubicación en lo local. Uno de los rasgos que identificó en su selección fue que eran artistas que tomaban “lo ordinario, lo cotidiano, y lo local volviéndolos metáforas de nuestro mundo multicultural, global y descentrado”. En este punto aparece en el propio discurso de Enwezor la forma en que se activa lo global desde la construcción de un imaginario de lo local.

---

<sup>106</sup> Okwui Enwezor, “Impresionante perversidad,” en *Cinco continentes y una ciudad. Primer salón internacional de pintura* (México: GDF, 1998), 24.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 36.

El tratamiento metafórico que le da a la relación entre lo local y lo global resulta confuso pero completamente operante en otras secciones que ya se han explorado, donde los espacio de lo local y lo individual funcionan como signos de globalidad. Este interés por lo local en Enwezor no sólo articula las obras seleccionadas. También articula su participación con el contexto mexicano mediante su tradición pictórica. Como resultado de estas proyecciones, lo que ocurrió fue una reformulación de la pintura hacia lo global instalada en un espacio tradicionalmente nacionalista; una activación localizada de las concepciones globales del espacio; una práctica social que produce un nuevo espacio; un proceso de globalización simultaneo a uno de desnacionalización, como sugiere pensar Saskia Sassen respecto al territorio.

La noción de pintura nueva es útil para comprender la confrontación cultural que estaba operando frente a los poderes de lo nacional. En el plano local, estas proposiciones se vinculan a una pintura no nacionalista, no ideológica y se teje con la instauración de un nuevo espacio que es la ciudad. Una nueva ciudad cuyo proyecto de renovación integra una propuesta de renovación del espacio pictórico y sus estrategias de representación, un medio otrora vinculado al poder estatal sobre la representación cultural. Dicha pintura sería presentada no por una institución federal (INBA, CONACULTA, salones nacionales), sino por una nueva ciudad con una nueva política cultural.

En los discursos institucionales de las exposiciones, el problema de la pintura se coloca en un intersticio: rebasa las fronteras de la representación nacional pero se enfrenta a otra disciplina artística que es la instalación, como una práctica común del arte globalizado. Con esta paradoja respecto a la pintura reaparece la utopía cardenista donde la ciudad se pensaba como un espacio no nacional y, a la vez, no global. Al establecer este puente entre la pintura (nueva) y la ciudad (nueva) las exposiciones se comportan de manera doble

como un espacio de representación (de las culturas) y como una representación del espacio, de la concepción que ubicaba a la Ciudad de México en el centro del mundo. A partir de esa imbricación los resultados fueron muy productivos pues el espacio de representación de las exposiciones atrajo y mostró la representación del espacio global que se ubica como antípoda ideológico de la institución que hospedó el evento. De esta forma, el espacio de representación creado hospedó sus propias contradicciones.

Para 1998 en la Ciudad de México era improbable realizar una representación de las identidades culturales segmentadas, fronterizas, geográficas como se plantaba y también lo era desde la pintura. Las identidades culturales ya no funcionaban en relación a modelos geográficos y la pintura como medio no podía responder a esa demanda en un contexto de producción contemporánea. Además, a través de la figura de los curadores esa representación no termina de ocurrir. El curador impone un retardo en el proceso de representación que incluso puede desviar el problema del espacio pictórico hacia los signos culturales que representan cierta demarcación. Este fue el caso de traer a la ciudad un *low rider* como signo de la cultura chicana.

No obstante, la inoperancia de ese modelo no era una obviedad ni un sentido común divulgado de la época. Se vincula a las nuevas concepciones del espacio ligadas a la propia práctica y vivencia espacial. Lo que puede parecer con la distancia histórica como una dinámica cultural extendida está conformada de formas particulares de experimentar el espacio. En el caso de los agentes reunidos en *Cinco continentes* esta aclaración es importante por tratarse de personas que operaban a una escala global y que estaban construyendo sus propias posiciones en ese contexto. A estos agentes fue a los que les resultó anacrónico y ajeno el planteamiento de una exposición internacional dividida en continentes, como si con ello se presentara un retroceso histórico.

Se trataba de agentes cuya experiencia de movilidad conllevaba un tipo de epistemología espacial basada en el espacio global, como un espacio continuo de negociaciones y traducciones culturales. Este espacio es entendido también como un espacio de libertad de operación frente a la normatividad opresora de los sistemas nacionales.

Joaquín Barriendos<sup>108</sup>, ha descrito este fenómeno donde las nuevas cartografías culturales no están determinadas por delimitaciones fijas y espacios colindantes, sino por el fenómeno de la movilidad: desplazamientos simbólicos y subjetivos, pero también la acción de los cuerpos en movimiento. Las nuevas formas de concebir el espacio serían entonces una “red de significados fruto del entrecruzamiento entre la movilidad de los cuerpos y la representación cultural del espacio”.<sup>109</sup> Esto fue planteado en 2009 como un proceso que llevaba dos décadas. Ana María Guasch retoma el argumento de Barriendos para abordar el fenómeno de las exposiciones en clave espacial y geográfica en la primera década del siglo XXI y su papel en afianzar esas dinámicas de movilidad en el campo del arte.<sup>110</sup>

En la representación cultural del espacio, además de las exhibiciones, influye la producción crítica y teórica que las acompaña. De ahí la importancia en *Cinco continentes* de los textos escritos por Gerardo Mosquera, Okwui Enwezor y Cuauhtémoc Medina. Los tres agentes comparten una concepción del espacio global como un espacio utópico donde la opresión de los Estados nacionales y las divisiones territoriales e identitarias han perdido peso. Es decir, un espacio que incluso le ha restado sentido a la noción de lo internacional,

---

<sup>108</sup> Joaquín Barriendos *Geoestética y transculturalidad. Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo* (Girona: Fundación Espais, 2009).

<sup>109</sup> Joaquín Barriendos, “Desplazamientos (trans)culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo,” en *Integración y resistencia en la era global. Evento teórico de la Décima Bienal de la Habana* (La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2009), 37.

<sup>110</sup> “La movilidad en el marco curatorial” en Guasch, *El arte en la era global*, 167-171.

porque la idea de nación perdió operatividad, como también la idea de interior y exterior de un espacio.

Rosa Olivares relata lo común que era desde esos años viajar de un evento internacional a otro y encontrar a los mismos participantes en cada sitio. Para ella, la implicación de lo global en la práctica curatorial tenía que ver con una forma de vida y trabajo y con la elaboración teórica de autores como Gerardo Mosquera. Este criterio es compartido por Rita Eder. Aquí se sugiere pensar ¿Hasta qué punto puede el discurso producir un espacio?

Cuauhtémoc Medina cuestionó el planteamiento geopolítico del evento por la confrontación de 15 artistas mexicanos frente a 15 del resto del mundo. La puesta en acción de ese sesgo nacionalista ligado a la pintura “era un esquema absurdo porque lo único que hacía es, y más bajo una administración cardenista, reiterar la idea de protección de la nación contra el enemigo externo”.<sup>111</sup> Rita Eder, por su parte, no cuestionó directamente en su participación de 1998 el planteamiento geográfico del evento. Sin embargo, tomando distancia crítica, se muestra escéptica frente a las elaboraciones sobre el arte global de la época respecto a cómo en la década de los noventa en México “de pronto se empezó a hablar de arte contemporáneo”<sup>112</sup>. Eder llama la atención sobre cómo ese proceso de transición del arte moderno al contemporáneo está estrechamente vinculados a las Reformas del Estado de Salinas de Gortari<sup>113</sup> y la apertura de la economía mexicana al neoliberalismo. En ese sentido, tampoco compartió el rumbo que tomaron las exposiciones de *Cinco continentes*, ya que se notaba, en sus palabras, “que es un proyecto oficial, es

---

<sup>111</sup> Entrevista con Cuauhtémoc Medina, 25 de octubre de 2016.

<sup>112</sup> Entrevista con Rita Eder, 25 de noviembre de 2016.

<sup>113</sup> En su primer Informe de gobierno (noviembre de 1989), el presidente Carlos Salinas de Gortari anunció la reforma del Estado; más tarde, en abril de 1990, hizo una exposición más amplia y razonada sobre esta medida donde instrumentaba las condiciones necesarias para la apertura neoliberal de la economía nacional.

políticamente correcto con la globalización ‘hay aquí, hay allá’, eso es lo que yo pensé en aquel entonces”.<sup>114</sup>

Lo que quiero indagar con esto es la hipótesis de que en estas exposiciones además de una coexistencia de espacialidades, coexisten también varias temporalidades históricas implicadas en esas concepciones del espacio. Cada agente está entendiendo las nociones de espacialidad a partir de su propia posición en el campo del arte y no parece haber un consenso respecto a qué se está implicando en el empleo de cada categoría. Las contradicciones políticas en el campo del arte se reflejan en una concepción del espacio. A su vez, cada una convoca una propia noción del tiempo y las temporalidades históricas. Existe un marco de referencias individual que permite a cada agente identificar arbitrariedades y contradicciones en el planteamiento del evento. Para Enwezor, desde su práctica de curador global, resultan paradójicas las divisiones geográficas.<sup>115</sup> Para Medina, desde la libertad que había ganado su práctica respecto a las estructuras de lo nacional (un tiempo histórico de lo nacional), le parece absurdo colocar la nación al centro del evento. Para Eder, el tiempo de lo global es una ficción construida desde las prácticas que no le otorga legitimidad a un probable argumento histórico de las exposiciones.

Gerardo Mosquera, como asesor de Marta Palau, elaboró gran parte del funcionamiento de las muestras y le imprimió un sello que Eder llama “políticamente correcto con la globalización”. Lo que está en cuestión en este proceder es cómo se relaciona ese tiempo de la globalización traído a las exposiciones con el propio tiempo de

---

<sup>114</sup> Eder, *Ibíd.*

<sup>115</sup> “Hay algo de paradójico en la convicción de esta exposición en una época de apertura como la que vivimos, en la que fluyen, aunque no necesariamente, redes en cadena entre ideas, prácticas, lugares y personas, donde uno podría seguir reproduciendo las múltiples perspectivas de las actuales prácticas artísticas no solo teniendo en cuenta la noción geográfica: Cinco continentes y una ciudad, sino también una especificación de un lenguaje particular: la pintura... Desde que la gente de todo el mundo no siente ya la necesidad de estar restringida a una frontera. ¿Por qué debería el arte o incluso una exposición estar sin embargo confinada?” (Enwezor, “Impresionante perversidad”, 31.)

las espacialidades en la Ciudad de México en esos años. Esta identificación deja ver que los discursos que circulaban en el país por esas fechas ocurrían en otra temporalidad.

Las concepciones de Mosquera sobre el comisariado internacional y transcultural<sup>116</sup> se aplicaron al evento. La decisión de invitar a un curador proveniente de cada continente a seleccionar sus propios artistas era una estrategia sugerida en sus ensayos<sup>117</sup> para hacer frente a la tendencia global de dividir la geografía cultural en “lugares curadores y lugares curados” y con esto marginar ciertas regiones. Su diagnóstico es que “el Tercer Mundo sufre de una incapacidad de autolegitimación artística. Viene de un déficit logístico, pero también de la falta de afianzamiento de epistemes propias”.<sup>118</sup> Al invitar un curador de la región representada, se pretendió eliminar el sesgo exotista implícito en curar una exposición de otras culturas.<sup>119</sup>

En el caso de *Cinco continentes* el déficit logístico era un obstáculo salvado, pues Palau era una operadora eficiente y representaba ese otro requisito indispensable que identifica Mosquera y que es la “voluntad institucional”. En este mismo tenor, de los requisitos para que ocurra un evento de esta magnitud, Mosquera añade que “las exposiciones se hacen dónde están el dinero y los circuitos”.<sup>120</sup> Como se ha visto, el circuito no existía aún en esos años. Pero fue proveído para la ocasión como una cumbre extraordinaria, un momento de reunión esporádico que posteriormente devolvía a sus agentes a la dispersión ordinaria.<sup>121</sup>

---

<sup>116</sup> Mosquera, “Algunos problemas sobre el comisariado transcultural,” en *Caminando con el diablo*, 71-78; “Poder y comisariado internacional,” *Ibíd.*, 79-87.

<sup>117</sup> “Poder y comisariado internacional,” *Ibíd.*, 81.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, 75.

<sup>119</sup> Esta conclusión proviene de la propia experiencia de Mosquera relatada en: “Algunos problemas sobre el comisariado transcultural,” *Ibíd.*, 76.

<sup>120</sup> “Poder y comisariado internacional,” *Ibíd.*, 79.

<sup>121</sup> Una profundización sobre los circuitos que pasaban por la ciudad en esos años fortalecería este análisis.

El tema de la autolegitimación es una operación central. Todos los entrevistados concuerdan en que Marta Palau realizaba este tipo de eventos sin buscar un beneficio personal, ya que ninguno de ellos llevaba agua a su molino, como diría Medina. Los entrevistados coinciden en que el objetivo principal de Palau era “provocar” e ir a contracorriente del flujo de discusiones vigentes. No obstante, la acción legitimadora no deja de tener lugar. Hay una clara afirmación del lugar de enunciación (aunque no queda claro en la fórmula ciudad/país examinada), y un posicionamiento claro del poder de ese lugar de enunciación, primeramente en términos de quién cuenta con los recursos logísticos para movilizar esos discursos y agentes desde sus lugares de origen:

Me gusta proclamar la utopía práctica de que el Tercer Mundo hará la cultura occidental, refiriéndome a una posibilidad de descentralización que apunta no sólo a la hibridación, sino a una acción más ofensiva de No Occidente como creador de cultura contemporánea desde sí mismo.<sup>122</sup>

El evento afianzó una posición de poder desde la gestión y la movilización de los agentes. No obstante, la cuestión de generar epistemes propias resultó limitada, ya que no fue capaz de generar una construcción conjunta de conocimiento. Cada curador desarrolló su propuesta de forma independiente, sin comunicación con el resto de los curadores antes, durante o después del evento. Esta es una de las razones por las que Eder considera fallidas las exposiciones. Los tres entrevistados coinciden en que tampoco hubo continuidad tras su participación.<sup>123</sup> Para Rosa Olivares la falta de difusión y comunicación tanto interna como hacia el extranjero también vuelven al programa fallido.

---

<sup>122</sup> *Ibíd.*, 96.

<sup>123</sup> La única excepción fue un “debate informal” organizado por Víctor Zamudio Taylor, con los curadores de la segunda edición, Marta Palau y Gerardo Mosquera. El encuentro fue propuesto por Antonio Zaya, editor de la revista canaria *Atlántica* a Víctor y giró en torno a los temas: “pintura, el concepto y la práctica de un salón de pintura en el momento actual, paradigmas cartográficos: sus límites y su validez en el cambio de siglo y en nuestra era de globalización”, solicitando también comentar a los convocados sobre los debates producidos entre ellos a raíz del evento. Todos los temas

Para el gobierno cardenista, *Cinco continentes* no fue un evento exitoso y sí muy costoso.<sup>124</sup> Por una parte, el evento no logró reforzar ninguna de las líneas de política cultural que estaba esbozando el ICCM y al operar por fuera de la estructura institucional, no fueron reconocidos como parte de sus logros. Tampoco logró una proyección internacional o incluso a nivel nacional, pues se hizo escasa o nula difusión en estos circuitos; ni generó el diálogo pretendido entre las culturas o con la comunidad artística local. Ni se vinculó a los participantes al proyecto cardenista, ni a las problemáticas locales. El debate organizado por Zamudio Taylor evidenció que cada agente actuó independientemente y asumió el planteamiento inicial a su manera para auto legitimar un discurso individual pero sin establecer vínculo con el resto de las agencias en juego. Una excepción es la sección de Medina de 1999, que a pesar de realizar una crítica frontal al planteamiento del evento, entabló vínculo con las autoridades<sup>125</sup>. Alejado de cualquier pronóstico, Cárdenas podrá pasar a la historia para la comunidad chicana como el primer gobernante en apoyar la entrada de un *low rider* a la capital.

Lo que se generó no fue una visión de los continentes sino de islas utópicas prácticamente incomunicadas. En el comunicado de prensa de la exposición, incluso, se expresa con orgullo que la calidad y amplitud del espacio de exhibición permitiría que cada artista tuviera sus espacios como si fueran muestras individuales; y, en efecto, eso ocurrió. El evento puede ser leído como una concentración esporádica y desconectada, una desconexión periódica, un malentendido entre las autoridades que lo apoyaron y los curadores que participaron, entre ellos y la prensa, y al interior del propio evento entre los

---

fueron someramente abordados, excepto la última solicitud, porque como comentan los entrevistados, nunca ocurrió tal diálogo interno.

<sup>124</sup> Informe de cuenta pública (1999). <https://data.finanzas.cdmx.gob.mx/egresos/cp1999/a58.pdf> (consultado el 3 de marzo de 2017).

<sup>125</sup> Cárdenas se observa más involucrado en el evento: en la inauguración de 1999, posando satisfecho para la revista *Low Rider Magazine* de Los Ángeles junto al coche, Daniel Martínez, Rosario Robles, Palau y los Requena, dueños del coche.

curadores participantes. En este malentendido no se entiende lo mismo respecto a las nociones de ciudad, nación, internacional, global, pintura, salón.

Su estudio no descarta esa posible lectura pero aclara que no fue un proyecto absolutamente fallido. Por el contrario, se trata de un evento sumamente productivo en cuanto malentendido sintomático. Concentró varios de los detonantes de una transición histórica que afectó la configuración del campo cultural. Para el estudio crítico, es una muestra de las modificaciones en las concepciones del espacio que tuvieron lugar en la época de la misma forma que evidencia las contradicciones implícitas en esas nuevas construcciones. Tales contradicciones encuentran sentido al ver que en este contexto particular no operaba una sola noción de espacio sino que coexistían varias, en superposición y en tensión. También es significativo en tanto permite identificar cómo se emplazan las categorías del espacio y cómo se activan desde lo local los procesos de globalización.

El recorrido que he realizado buscó atender a la pregunta de qué clase de elementos y cómo se articulan en el programa de exposiciones *Cinco continentes*. Resultó revelador ir descubriendo las redes de operatividad en su concepción y organización, cómo se construyó el planteamiento general y qué tipo de participación institucional se había dado. El resultado de todas estas indagaciones fue encontrar un campo desarticulado que funcionó durante tres años: la desconexión entre el aparato ideológico y la política cultural con el planteamiento del evento y el frágil vínculo entre el operador del evento, que fue Marta Palau, y la estructura institucional que los hospedó. Comencé esta indagación bajo un criterio de orden que acabó por colapsar frente al manojito de arbitrariedades que hicieron posible este proyecto. Rita Eder me advirtió del lado doméstico de la política, Medina del grado de contradicción implícito en su realización; Olivares sobre la desvinculación de los

participantes entre ellos y con el contexto. Con estas declaraciones, se acentuó la desorientación hasta el momento en que asumí que la paradoja es, en efecto, una forma de operar del campo del arte, más que la coherencia o la sistematicidad.

Lo que entró en cuestión con ese descubrimiento fue el papel de la política cultural y la erección de una institución reguladora como el ICCM. La política fue cuestionada en sus inicios por la vaguedad de su propuesta. A la luz de este estudio, se muestra cómo esa vaguedad posibilita la realización de eventos como *Cinco continentes*, cuya operatividad rebasó la propia estructura de la política cultural, evidenciando su ineficacia. *Cinco continentes* operó por encima de las estructuras de la política cultural; la propia decisión de Cárdenas de apoyarlo operó por encima de las estructuras que él mismo había creado. Atravesar este estudio me mostró igualmente cómo no existe una política cultural que explique las prácticas culturales en su totalidad. La política, el texto y su administración son sólo fracciones en una formación.

En una genealogía de las políticas culturales en la ciudad, como la que se ha dedicado a historiar Eduardo Nivón,<sup>126</sup> por ejemplo, el ICCM es el comienzo de esta trayectoria, sin embargo, qué ocurre si desmontamos la garantía de que hubo una política cultural efectiva. La existencia de un programa como *Cinco Continentes y una ciudad* es la evidencia de que no existía tal política cultural, como tampoco existía un único marco de referencia a nivel ideológico y político. Lo que existía era un campo de fuerzas ideológico donde agentes particulares, bajo coyunturas específicas, ejercieron su fuerza sobre el campo político y estético y dieron forma a las producciones culturales.

Por otro lado, si bien se trata de una producción desarticulada respecto a algunos de sus marcos de referencia, encuentro que está significativamente articulada al campo del arte contemporáneo. Si pensamos en una genealogía de exposiciones con un planteamiento

---

<sup>126</sup> Nivón, coord., *Libro verde*.

geográfico—lo que Ana María Guasch llama exposiciones geográficas<sup>127</sup> — como estrategias de emplazamiento y desplazamiento cultural, estas muestras resultan de crucial importancia. Y son también una evidencia de lo que Eder advertía respecto a cómo las acepciones del arte son también una forma de operación en el campo del arte.

Este recorrido sembró una pregunta que aún seguirá sin resolver: ¿Cómo es que formaciones discursivas, algunos de cuyos elementos se encuentran desarticulados, son capaces de generar significado y sentido? Y más aún, ¿para cuáles campos de significación son capaces de significar?

El trayecto resultante permite observar cómo y a través de qué puertas en la década de los noventa entró el arte global a este contexto específico, a un lado de las redes del mercado del arte y la apertura de capitales financieros y culturales. En él se ha encontrado que estas nociones de globalidad entraron en un contexto complejo que comparte la emergencia de la figura del curador de arte contemporáneo y su importante función como formador de narrativas, como es el caso de Medina, Mosquera y Enwezor, y una crisis institucional local que colocó a las instituciones culturales del estado en un nuevo contexto donde ya no fueron capaces de funcionar. Dicha transición está dada también por micro procesos de circulación producto de la creciente movilidad de agentes estratégicos. El regreso de la noción de salón, junto con otros contenidos, da la medida del momento de transición donde todas las partes de un enunciado se encuentran en plena contradicción.

*Cinco continentes* muestra un desajuste cultural y una crisis de la representación hacia las identidades móviles, no ligadas a la ideología y más vinculadas a nuevas condiciones de circulación y producción de discursos. Si bien este desajuste ocurrió de manera coyuntural, constituyó la base de una redefinición del espacio institucional del arte. La entrada de la función del curador en las instituciones culturales mexicanas va de la mano

---

<sup>127</sup> Guasch, *El arte en la era global*, 166.

del resto de las transiciones señaladas. En este sentido, este ensayo busca abonar a una línea de investigación pendiente que integre en el estudio del arte, la historia de las exposiciones ligadas a las concepciones del espacio y la política cultural.

## **Fuentes consultadas**

### **Libros**

- Althusser, Louis y Balibar, Étienne. 1970. *Reading Capital*. New Left Books.
- Álvarez, Luz. 2001. *Arte y centralismo*. Ciudad de México: INBA, CENIDIAP y Juan Pablo editores.
- Barriendos R. Joaquín. 2009. *Geoestética y transculturalidad. Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo*. Girona: Funadación Espais.
- Béjar Navarro, Raúl, ed. 1999. *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. Distrito Federal: Siglo XXI.
- Crow E., Thomas. 1989. *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid: Nerea.
- Cruz, Dafne, et. al. coords. 2016. *Recuperación de la Memoria Histórica de Exposiciones de Arte en México (1930-1950)*. Ciudad de México: UNAM.
- de Certeau, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano*. Vol 1. *Artes de hacer*. México D.F. / Guadalajara: Universidad Iberoamericana / ITESO.
- Eagleton, Terry. 2005. *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel, 1979. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor, coord. 1998. *Cultura y comunicación en la Ciudad de México*. Distrito Federal: Grijalbo.

- -----, 1998. *Cultura Y Comunicación en la Ciudad De México*. Vol. 1 de *Modernidad y Multiculturalidad: La Ciudad de México a fin de siglo*. Distrito Federal: UAM/Grijalbo.
- -----, 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Distrito Federal: Grijalbo.
- -----, *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México 1940-2000*. 1996. Distrito Federal: Grijalbo / UAM.
- Guasch, Ana María. 2016. *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Enviñón Editores.
- -----, ed. 1997. The work of representation. En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 13-74. London: Sage Publications.
- Jameson, Fredric. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- -----, 2016, *Los estudios culturales*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Jackson, Peter. 1989. *Maps of Meaning: An Introduction to Cultural Geography* (1989). Londres: Routledge.
- Krieger, Peter. 2006. *Megalópolis: La Modernización de la Ciudad de México en el Siglo XX*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Kwon, Miwon. 2002. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts/Londres: MIT Press.

- Laclau, Ernesto. 1978. *Política e ideología en la teoría marxista*. Madrid: Siglo XXI.
- Lazo Briones, Pablo. 2000. *Crítica del multiculturalismo, resemantización de la multiculturalidad*. Ciudad de México: Plaza y Valdés Editores, Universidad Iberoamericana.
- Lefebvre, Henri. 2013. *La producción del espacio*. España: Capitan Swing. [*La production de l'espace*, 1974].
- Montero, Daniel. 2013. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. Ciudad de México: Fundación Jumex arte contemporáneo.
- Mosquera, Gerardo. 2010. *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Ciudad de México: Exit Publicaciones.
- Nivón, Eduardo, ed. 2012. *Libro verde. Para la institucionalización del Sistema de Fomento y Desarrollo Cultural de la Ciudad de México*: Ciudad de México: GDF.
- Papastergiadis, Nikos. 2010. *Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday*, Theory on demand. Amsterdam, Institute of network cultures, 2010 [Papastergiadis, Nikos. *Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday*, Londres, Rivers Oram Press, 2006]
- Pérez Negrete, Margarita. 2008. *La ciudad de México en la red mundial. Articulación al sistema y procesos de diferenciación socioespacial*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Sassen, Saskia. 1991. *The Global Cities: London, Tokyo, New York*. London: Princeton University Press.
- -----, ed. 2002. *Global Networks, Linked Cities*. New York, London: Routledge.
- -----, 2007. *Territorio, autoridad y derechos*. Buenos Aires: Katz editores.

- Soja, Edward. 1989. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres: Verso.
- Toscano, Alberto. 2015. *Cartographies of the absolute*. Winchester: Zero books.

### **Catálogos**

- *Cinco continentes y una ciudad. Primer salón internacional de pintura*. 1998.  
Distrito Federal: Gobierno del Distrito Federal.
- *Cinco continentes y una ciudad. Segundo salón internacional de pintura*. 1999.  
Distrito Federal: Gobierno del Distrito Federal
- *Cinco continentes y una ciudad. Tercer salón internacional de pintura*. 2000.  
Distrito Federal: Gobierno del Distrito Federal
- Debroise, Olivier, coord. 1991. *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*. Ciudad de México: MUNAL, INBA.

### **Artículos**

- Appadurai, Arjun. 2002. Disyunción y diferencia en la economía cultural global. *Criterios* 33, cuarta época.
- Aura, Alejandro. 2002. De la creación del Instituto de Cultura de la Ciudad de México: la experiencia cultural del primer gobierno electo, 1997-2000. En Álvarez Enríquez, Lucía, coord. *¿Una ciudad para todos? La Ciudad de México, la experiencia del primer gobierno electo*. México: CEIICH-UNAM/UAM/INAH.
- Barriandos, Joaquín. 2009. Desplazamientos (trans)culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo. En

*Integración y resistencia en la era global. Evento teórico de la Décima Bienal de la Habana.* La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes.

- ----- 2009. La emergencia del arte periférico-global. *Ramona* 91, junio.
- De Pat Binder & Gerhard Haupt. 1997. *Entrevista a Okwui Enwezor*, [http://universes-in-universe.de/car/africus/s\\_enwez.htm](http://universes-in-universe.de/car/africus/s_enwez.htm) (consultado el 17 de febrero de 2017).
- Featherstone, Mike. 2002. Culturas globales y locales”. *Cráterios* 33, cuarta época.
- Jackson, Peter. 1999. ¿Nuevas geografías culturales? *Documents d'Anàlisi Geogràfica* 34.
- Jameson, Fredric. 2002. Notas sobre la globalización como cuestión filosófica en *Cráterios* 33, cuarta época.
- Hiernaux, Daniel. 1997. La ciudad de México y la globalización. *Memoria* 106, diciembre.
- Medina, Cuauhtémoc. 2000. Mexican Strategies. Rarefied Painting. *Flash Art* enero.
- -----, 2005. Lessons from the Rubble. Conferencia presentada en el simposio “Mexico City in the 1990s: The Paint’s not dry”, 13 de mayo en San Diego, Estados Unidos.
- -----, 2002. 20 million Mexicans can’t be wrong. En *20 million Mexicans can’t be wrong. Exhibition Guide*. London: South London Gallery.
- -----, 2002. Abuso mutuo I. En: *México City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values*, Nueva York: P.S.1 Contemporary Art Center.
- -----, Del aprovechamiento estético del subdesarrollo. En: *Políticas de la diferencia: arte iberoamericano de fin de siglo*. Valencia, 2001.

- Nivón, Eduardo. 2008. Planeación cultural, la asignatura pendiente El caso del Distrito Federal en México. *Políticas Culturais em Revista* 2 (1), 2008.
- Parnreiter. 2000. Globalization, transformation and urban primacy: toward more balanced systems of citizens? Lessons from Latin América with particular emphasis on Mexico. Conferencia presentada en la “Conference of International Geographical Union- The Commission on Urban Development and Urban Life”, 9 al 13 de Agosto en Seul, Corea del Sur.
- Piñero, Gabriela A. 2015. Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera. *Caiana* 6, primer semestre.
- Ramírez, Maricarmen. 1992. Beyond "The Fantastic": Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art. *Art Journal*, Vol. 51, No. 4, Winter.
- Tanja A. Börzel. ¿Qué tienen de especial los *policy networks*? <http://redes.rediris.es/webredes/textos/policynet.pdf> (consultado el 17 de febrero de 2017).
- Yúdice, George. 2009. Política cultural. En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores e Instituto Mora.
- Zamudio Taylor, Víctor, coord. 2000. Cinco continentes y una ciudad: segundo salón internacional de pintura en Ciudad de México. Cinco continentes y una ciudad: Second international salón of painting México City. *Atlántica. Revista de las Artes* 25. Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno y Cabildo de Gran Canaria, <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/atlantica/id/775> (consultado el 22 de noviembre de 2016).

## **Prensa**

- Antaki, Ikram. 1998. Contra la política cultural. *El universal*, 10 de agosto.  
(consultado en el Archivo Pinto mi raya)
- Bellerino, Roberto. 1998. El instituto de cultura de la Ciudad de México, ¿una entelequia más? *Excélsior*, 29 de marzo. (Consultado en Archivo Pintomiraya)
- Del Conde, Teresa. 2000. Cinco continentes. *La Jornada*, 3 de octubre.  
<http://www.jornada.unam.mx/2000/10/03/04aa1cul.html> (consultado el 17 de enero de 2017).
- Espinosa de los Monteros, Santiago. 2000. Cinco continentes y una Ciudad. *Réplica 21*. [http://www.replica21.com/archivo/articulos/e\\_f/013\\_espinoza\\_cinco.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/e_f/013_espinoza_cinco.html) (consultado el 17 de enero de 2017).
- Samperio, Guillermo. 1999. Rebanadas de identidad cultural. *El Financiero*, 28 de enero. (consultado en Archivo Pinto mi raya).
- 2002. Metamorfosis del socicultur, *El universal*, lunes 25 de febrero.  
<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/21558.html> (consultado el 19 d enero de 2017).
- Velazquez, Patricia, Gutiérrez, Ana Rosa y Palacios, Patricia. 2001. Salón de la plástica mexicana: decadente y burocrático. *El Universal*, 6 de noviembre.  
<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/17906.html> (consultado el 6 de enero de 2017).

## **Documentos**

- Aura, Alejandro. 2001. Comparecencia ante la II Asamblea legislativa del Distrito Federal. Distrito Federal: ICCM, GDF.

- 1982. Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia presentada en *Conferencia mundial sobre las políticas culturales*. México D.F., 26 de julio al 6 de agosto.  
  
[http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico\\_sp.pdf/mexico\\_sp.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf) (consultado el 17 de enero de 2017).
- Cárdenas, Cuauhtémoc. 1997. *Una ciudad para todos*. Distrito Federal: Gobierno del Distrito Federal.
- ----- . 1998. *Primer Informe de Gobierno*, Distrito Federal: Gobierno del Distrito Federal,.
- ----- . 1999. *Segundo Informe de Gobierno*. Distrito Federal: Gobierno del Distrito Federal.
- Informe de Cuenta Pública de 1999. Ciudad de México: Secretaría de desarrollo social, Instituto de Cultura de la Ciudad de México, Dirección de Administración y finanzas. <http://data.finanzas.cdmx.gob.mx/egresos/cp1999/a58.pdf> (consultado el 2 de enero de 2017).
- 1998. Decreto por el que se crea el Instituto de Cultura de la Ciudad de México (ICCM), Distrito Federal : Gobierno del Distrito Federal.
- GaWC Research Bulletin 5. <http://www.lboro.ac.uk/gawc/citylist.html> (consultado el 17 de enero de 2017).
- 1996. *Nuestra diversidad creativa*. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586sb.pdf>. (consultado el 17 de enero de 2017).
- 2000. *Experiencias culturales del primer gobierno democrático de la Ciudad de México*. Distrito Federal: Gobierno del Distrito Federal.

## **Tesis**

- Macías Rodríguez, Valeria. 2015. La participación de la iniciativa privada en las exposiciones internacionales de arte: el caso Televisa. Tesis de Maestría, Universidad Iberomericana.
- Pliego Quijano, Susana. 2015. Territorios velados: México, Esplendores de treinta siglos, el canon de la cultura oficial y su uso en la diplomacia cultural. *Nierika. Revista de estudios de arte*, Año 4, Núm. 7, enero-junio 2015.
- Peralta Márquez, Elsa. 2006. La política cultural del gobierno del Distrito Federal (1998-2000): El instituto de Cultural de la Ciudad de México, la propuesta cultural en la gestión de Alejandro Aura. Tesis de Licenciatura, UNAM.
- Rosas, Alejandra. 2004. Política cultural en México. Tesis de Licenciatura, Especialidad en Administración pública, UNAM.

## **Entrevistas**

- Entrevista a Rosa Olivares, 20 de octubre de 2016.
- Entrevista a Cuauhtémoc Medina, 25 de octubre de 2016.
- Entrevista a Rita Eder 25 de noviembre de 2016.