



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA CONDICIÓN DEL OBJETO EN EL ARTE MEXICANO DE LA DÉCADA DE  
LOS NOVENTA: EL CASO DEL *MUSEO SALINAS* (1996) DE VICENTE RAZO**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

XIMENA ESCALERA ZAMUDIO

TUTOR PRINCIPAL:

MTRA. KAREN CORDERO REIMAN  
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

TUTORES:

DRA. HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DR. DANIEL MONTERO FAYAD  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LECTORES:

DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
MTRA. SOL HENARO PALOMINO  
MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO, UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO DE 2018



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.

## ÍNDICE

**Agradecimientos** 4

**Introducción** 6

¿De qué hablan los objetos? 15

El objeto popular y kitsch 18

Genealogía de la tesis 28

### **Capítulo 1. El objeto en tiempos de crisis: El *Museo Salinas***

1.1. El museo en crisis 38

1.2. El *Museo Salinas*: una respuesta frente al museo moderno en México 74

### **Capítulo 2. El coleccionismo y la exhibición como estrategias artísticas críticas: los museos de artista 89**

2.1. El museo como práctica artística 95

### **Capítulo 3. Melquiades Herrera y la cultura material en México 124**

3.1. Los objetos y Melquiades 131

3.2. Melquiades y Vicente 155

### **Capítulo 4. El kitsch industrial y el devenir del objeto artístico en la década de los noventa 169**

4.1. Acné o el nuevo contrato social ilustrado 175

4.2. El kitsch industrial: el nuevo objeto popular urbano 181

4.3. Soñando en la pirámide	213
<b>Conclusiones generales</b>	221
<b>Fuentes consultadas</b>	226

## **Agradecimientos**

Antes que nada, quisiera agradecer a mi tutora principal, Karen Cordero, cuyas asesorías, comentarios, recomendaciones bibliográficas, apoyo académico y respaldo emocional fueron fundamentales en el proceso de esta investigación.

Agradezco también a Helena Chávez por sus claras aportaciones, cuestionamientos, sinceridad y por encaminar esta tesis en varios momentos de crisis. Por último, infinitas gracias a Daniel Montero cuyas investigaciones previas, seminarios y escritos fueron la base de esta investigación, además de las sesiones de retroalimentación que muy amablemente propició durante el proceso de escritura de la tesis.

Muchas gracias también a las lectoras de la tesis: Sol Henaro y Blanca Gutiérrez por leer con detenimiento y dedicación este trabajo y por haber realizado observaciones muy puntuales que resultaron en la reconstrucción del índice y de varios apartados de la investigación. Gracias a ambas por recibirme en sus hogares y compartir conmigo sus experiencias y conocimiento.

Quisiera igualmente agradecer a Deborah Dorotinsky, quien fue coordinadora de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte durante mi periodo de estudio. Asimismo, un agradecimiento a Erik Velázquez García, actual coordinador del posgrado. Por supuesto, a Héctor Ferrer y a Gabriela Soto por su apoyo y por facilitar todos los procesos relativos a mi transitar durante este posgrado.

Gracias a todas las instancias que me permitieron consultar sus fondos y archivos, en especial: Arkheia-MUAC, Museo de Arte Carrillo Gil y Museo de Arte Moderno. Al creador de la semilla de esta investigación, Vicente Razo, por los datos e imágenes proporcionadas y por compartir interesantes y divertidas anécdotas durante la entrevista que me concedió. Al MUAC por sus seminarios de Campus Expandido que

fueron una herramienta muy importante para la construcción del argumento de esta tesis.

Finalmente, agradezco profundamente a mis padres, a mis queridas hermanas y familia por su apoyo incondicional y por alentarme y acompañarme en momentos de crisis cuando el camino parecía turbio y sin salida.

A mis amistades de toda la vida, a mis colegas laborales, a mis compañeros del doctorado, gracias por sus consejos, intensas conversaciones y solidaridad.

A Kenki, por su amistad, amor y paciencia incondicional.

## Introducción

Este trabajo es una investigación cuyo objeto de estudio es la colección del *Museo Salinas* (1996) de Vicente Razo (Ciudad de México, 1971). A partir de esta obra, inicié un recorrido por el problema del objeto en el arte en los años noventa en México, generando un diálogo entre la colección de Razo y la de Melquiades Herrera (Ciudad de México, 1949-2003). A través de las colecciones de Razo y de Herrera, observé que el objeto material cambia de acuerdo con el lugar y tiempo en el que se produce, pero que también lo hace a partir de su momento de aparición en un espacio donde se hace visible e interactúa con la gente. Ambas colecciones fueron revisitadas desde dos ejes conceptuales: el primero, considerando la obra como una colección hecha por objetos, y el segundo, reflexionando acerca de los diversos espacios institucionales por los que han transitado como punto de partida a partir de los cuales la producción de discursos se ha ido desarrollando.

Me interesa recalcar que, si bien las problemáticas de esta investigación parten del *Museo Salinas*, no se trata de una investigación exclusivamente monográfica de esta obra. El objetivo de la investigación es que a partir de la colección de objetos que conforman el *Museo Salinas*, se genere un diálogo con otras colecciones y objetos, en particular con la colección de Melquiades Herrera y proponer un mosaico a partir del uso que otros artistas pudieron darle a los objetos con el fin de identificar el modo en que fueron utilizados dentro de sus propias prácticas artísticas en este contexto. Los objetivos particulares son explorar los cambios en los modos de producción de ciertos objetos (el cambio de objeto popular/artesanal a objeto urbano/industrial) y reconocer cómo es que muchos de ellos ingresaron al mundo del arte, los distintos roles que juegan, los agenciamientos que generan, las diversas historias que cuentan, los

momentos que construyen dentro de la Historia del Arte y las huellas que dejan en la memoria.

A partir de lo anterior, considero que el aporte de esta investigación es que pone a la luz la relación entre un objeto específico, el objeto popular e industrial nacido de la profunda transformación en los modos de producción e importación de la década de los ochenta y noventa, y su búsqueda, su acumulación, su apropiación, y su activación, acciones que constituyen las prácticas artísticas que se originan en estos años. Los objetos que circularon en los años noventa fueron producidos en talleres y fábricas, se vendían en mercados y vía pública y se exhibieron en casas y espacios no destinados al arte; más tarde estos objetos fueron exhibidos en museos. Por consiguiente, creo que esta tesis permite ver el nexo entre los cambios que ocurrieron en el sistema artístico mexicano (derivados de las crisis de las políticas culturales) y la producción artística. En este sentido, la transformación del contexto sociopolítico del país se dio de la mano con la transformación en las formas de hacer arte.

Si bien el interés de esta investigación no ha sido brindar una respuesta absoluta a la pregunta de si los objetos aquí estudiados son o no arte, a partir de los casos estudiados, sí ofrece un panorama que permite entender el transitar del objeto *per se*. Es decir, reconociendo al objeto como tal pero también cuando es objeto de arte u obra artística, entendiendo siempre que lo anterior tiene que ver con un lugar de enunciación, con la producción de un discurso y con su visibilidad dentro de un circuito particular.

A partir de este punto creo que las fronteras entre los objetos populares relacionados con la baja cultura y los objetos artísticos como parte de la alta cultura comienzan a desaparecer, pues los objetos que aparecen como obras de arte en los años noventa, se mueven en ambos registros. Ejemplo de ello es la recopilación de objetos de



todo tipo dentro de los museos de artista a los que se refiere esta investigación. Considero que estos ejemplos ponen en juego diversas categorías relacionadas con la condición de los objetos, tales como el objeto popular, el objeto de consumo masivo y el objeto kitsch, hasta finalmente llegar a objetos que se mueven entre la alta y baja cultura para resaltar las tensiones entre los modos de producción y los modos de consumo de una época. Mediante estas prácticas, la historia es revisitada y reescrita por los artistas, quienes generan nuevas relaciones entre el objeto y el contexto a partir de la reactivación de objetos de circulación popular dentro de contextos ajenos al objeto mismo, pero también de contextos ajenos al arte.

En un momento en el que las narraciones y representaciones modernas se pusieron en crisis, aparecieron alternativas históricas que proponían nuevas formas de relatar los hechos y aproximarse al objeto, entendiendo que la misma naturaleza del objeto se iba modificando a través de la historia. Estas modificaciones no sólo se referían a la concepción del objeto como tal, sino también a sus condiciones de producción, circulación, modos de consumo y aproximaciones desde el arte a lo largo del siglo XX. En este sentido, históricamente hablando, resulta fundamental pensar cómo se definió el objeto popular a partir de la práctica artística, en el caso de esta tesis a partir de las lecturas que Vicente Razo y Melquiades Herrera hacen del objeto, el primero desde el museo y desde la concepción de exhibición y despliegue museográfico, y el segundo, desde lo conceptual y del objeto activado por medio del performance.

A partir de lo anterior, la estructura que esta investigación surge de lo que considero como el momento clave u originario, en el que el artista encuentra el objeto que desea utilizar y decide qué hacer con él y cómo activarlo. Este momento lo ejemplifico a través de la figura de Herrera, quien, desde mi punto de vista, propuso una

revalorización de los objetos populares desde el arte, pero también del arte a partir del uso de estos objetos. Con esto quiero decir que Herrera proponía que los objetos olvidados y despreciados pudieran ser vistos con una nueva mirada a partir de su inserción en el circuito artístico, pero que lo anterior, también permitiera jugar con la rigidez del sistema artístico a partir de cuestionar sus limitaciones y barreras, convirtiendo en arte un objeto que antes no lo era.

Pienso que, a partir de los actos de apropiación de objetos realizados por Herrera, varios artistas de los noventa hicieron algo similar al recodificar los signos culturales de su contexto a través del uso del humor y la parodia. Sin embargo, el modo en el que se apropiaron de los signos se dio al descontextualizar los objetos e insertarlos en situaciones y entornos ajenos al arte, pero propios para el objeto-mercancía, generando un cruce de valores y actitudes comunes para el objeto como sustituto del signo, llevando la actividad social dentro de los límites de lo cotidiano y el arte. Las contradicciones del estatuto del objeto fueron develadas generando nuevas situaciones colectivas de ambivalencia, por ejemplo, insertando los objetos en situaciones absurdas como estantes en puestos mercados o museos montados en departamentos o en otros espacios privados. A diferencia de lo hecho por Herrera, en los noventa, los objetos no fueron activados mediante la voz y la conversación de quien los presentaba, sino por medio de la creación de nuevos espacios de visibilidad y exhibición, como puede ser el baño de Vicente Razo, el cual se convirtió en un museo.

Así, el estatuto del objeto artístico para finales de los setenta y principios de los ochenta se fue modificando en la medida en que los artistas se alejaron de las técnicas tradicionales del arte y de la academia, en miras de construir un nuevo lenguaje plástico que pudiera incidir en la sociedad. Algunos artistas optaron por llevar las prácticas a las

calles, otros por utilizar nuevas técnicas y materiales que incidieran en el espacio público, y otros por hacer acciones y actividades que reformularan la concepción del arte como algo ajeno a la vida diaria y permitieran nuevas discusiones y reflexiones en torno al tema, especialmente respecto a su relación con los públicos y su contexto. Herrera, mediante el uso de objetos de uso diario, algunos recuperados de mercados de pulgas y tianguis, utilizó el entorno urbano para realizar su práctica artística. Mediante actos intelectuales y performativos, Herrera se apropiaba de objetos cotidianos, dándoles un nuevo uso que modificara su razón de ser y que diera lugar a la pregunta de: ¿esto puede ser arte? Me refiere a actos de apropiación de los objetos a las formas en que los artistas los utilizan, en el caso particular de la práctica artística que a esta tesis atañe, actos en los que el artista toma un objeto que no pertenece al sistema del arte, un objeto común y decide hacerlo propio a través de dotarlo de un sentido artístico en términos de un discurso que le otorgue un valor distinto, los objetos se modifican en términos simbólicos. El objeto sigue siendo el mismo, tiene las mismas características físicas, sigue estando hecho del mismo material, sólo que ahora significa en tanto pierde su función de uso y es desfuncionalizado. El objeto ahora pertenece a un sistema de categorías y valores artísticos; es un objeto estético.

Si bien varios artistas de los noventa compartían un interés por el objeto, cada quien buscaba definir la cultura desde sus posibilidades y autodefinirse a partir de sus obras de manera individual y personalizada. Los objetos con los que trabajaron estos artistas pertenecían a categorías distintas, por ejemplo: algunos de los objetos que utilizaron tenían un uso previo (guajes de Thomas Glassford); otros, podían usarse pero no fueron utilizados en términos prácticos (globos anaranjados de Melanie Smith); otros eran objetos creados por los artistas a partir de un trabajo manual y la transformación de materiales (las figurillas de resina epóxica hechas por Eduardo Abaroa) y otros, sin ser

modificados o intervenidos dentro de sus formas son exhibidos dentro de un contexto nuevo en el que dejan de aparecer como objetos inútiles o lúdicos para ser objetos críticos (la colección de chácharas de Vicente Razo). El valor material de la mayoría de los objetos utilizados para estas obras es casi nulo, los materiales con los que están hechos son baratos (plásticos y hules) y hay escaso o nulo valor artesanal en tanto manufactura o transformación a través de la mano humana. Tomando en consideración las artes decorativas, estos objetos tampoco forman parte de este mundo, no son lujosos, son objetos vernáculos y baratijas de origen industrial que se encuentran en el límite entre sobrevivir o dejar de existir al convertirse en basura.

Los artistas de este periodo que trabajan con objetos usan aquellos que pertenecen a su contexto inmediato para hablar justamente de la condición de éstos: objetos que circulan dentro del ámbito de la baja cultura pero que también pueden ingresar a través de ser apropiados, a la esfera de la alta cultura. Cabe mencionar que ninguno de los artistas mencionados en esta tesis utilizó los objetos de acuerdo con su función y que desde un inicio todos los objetos usados fueron concebidos como objetos de arte. Desde esta perspectiva, los objetos de arte son mercancías, pero también las mercancías se vuelven objetos de arte. La importancia del objeto no tiene que ver con si el artista lo hizo o no, sino con cómo opera dentro de un nuevo contexto. Lo que hacen estos artistas es presentar los objetos dentro de nuevos contextos para que a través de ellos se cuenten nuevas historias, historias que van más allá de su uso, historias que tiene que ver con su transitar y devenir en tanto objetos, adquiriendo visibilidad en tanto objetos culturales. La relación de la producción de los artistas aquí citados se basa en la utilización de objetos industriales y su operación radica en cómo cada quien modificó el estatuto de la mercancía en tanto objetos que encierran deseos y aspiraciones.

A pesar de que los objetos que se estudian en esta tesis comparten ciertos rasgos, no se pueden comparar unos con otros ya que no hay medida de equivalencia y su valor no reside en su materialidad, valen porque son objetos a los cuales los artistas les asignaron un valor comercial en tanto conforman un discurso artístico. Así, los globos anaranjados que se venden en el mercado ya no valen en tanto globos, valen en tanto forman parte de una instalación que se inserta en un sistema de visibilidad conformado por espacios de exhibición, por la crítica de arte, por el mercado y por el público que los consume en tanto arte. Los discursos surgen a la par de las obras desde un núcleo específico de personajes que están cercanamente vinculados con los artistas. Amigos, colegas, parejas y familiares, les dan un sentido a estos objetos (que ahora se han convertido en objetos de arte) para entenderlos ellos mismos y para explicarlos a otros miembros de este gremio cultural. En este sentido, cabe mencionar que varias de las fuentes utilizadas en esta investigación no son necesariamente de carácter teórico sino históricas y están constituidas por relatos, notas de prensa, entrevistas e incluso anécdotas personales

Los años noventa albergaron una acalorada discusión con respecto a la cultura nacional en dónde varios temas se pusieron sobre la mesa por parte de la opinión pública. Una fuente fundamental para entender el contexto de los años noventa es *Archivo Activo. 20 años en el archivo de Pinto mi raya*, archivo digital que reúne una recopilación de más de 10,000 textos (entre noticias, entrevistas y críticas) publicados desde 1991 en los periódicos más importantes de México. Este archivo fue construido por los artistas Víctor Lerma y Mónica Mayer como parte del proyecto *Pinto mi raya*, el cual inició en 1989 y del que se desprenden diversas investigaciones, publicaciones, exposiciones, mesas de trabajo colectivo y performances. Debido a que gran parte de las discusiones contenidas en este archivo (catalogado por temáticas y años) se dieron

dentro de la prensa, este material construye una clara visión del acontecer cultural mexicano, la presencia de los distintos agentes, la transformación del sistema, el rechazo al cambio por parte de ciertos artistas e instituciones, los debates y temas de importancia de aquellos años y el devenir de las prácticas con la llegada del siglo XXI.

Dentro de las publicaciones de *Pinto mi raya* se encuentra el libro *Escandalario*, en el cual Mayer hace un recuento de los mecanismos de consumo, producción y distribución de las obras de arte en México a finales de los ochenta y principios de los noventa. En este libro, Mayer describe las propuestas artísticas de los años noventa que cuestionaron la definición y la labor de la institución museística. Las propuestas de las que habla Mayer parten del hartazgo y descontento generalizado por pertenecer al mercado nacional y al monopolio estatal frente al fomento a las artes, sentimientos que guiaron a los artistas de los noventa a propiciar situaciones que les permitieran convivir entre ellos, entablar diálogos y proponer nuevas realidades. El intercambio entre los artistas que estaban en el país, los artistas mexicanos que estudiaron fuera y regresaron con nuevas ideas, así como con los artistas extranjeros que llegaron a México de vacaciones y decidieron quedarse, dio pie a una producción que, si bien era hecha desde México, se identificaba con imágenes globalizadas que podían venir de cualquier otro lado. Dos factores de importancia que marcaron una pauta con respecto a la producción artística de estos años fueron el nacimiento de los espacios alternativos y las publicaciones de carácter independiente.

La creación de nuevos espacios fuera del circuito institucional del arte como estrategia política otorgó a las obras, además de cierta estética (basada en el uso de objetos cotidianos y de fácil alcance), una carga contextual que se convirtió en parte misma de ellas. Objetos comunes y corrientes ahora actuaban de manera diferente a

partir de las nuevas formas en las que eran utilizados, pero también, gracias a los nuevos lugares en los que eran presentados. Estos lugares no se limitaban solamente a espacios destinados a la exhibición de obras de arte, sino que la producción de los discursos artísticos estuvo entrelazada con dichos lugares como sitios inmersos dentro de la realidad social y cultural de finales de los ochenta a inicios de los noventa. Así, algunos puntos de reunión como discotecas, bares, lugares para fiestas, tocadiscos de rock, etc., generaron nuevos circuitos para la producción de discursos no-oficiales, conviviendo en ellos, la música, la moda y la proliferación de medios alternativos de producción.

Flavia González Rossetti sostiene en su tesis de doctorado *Identidad-identidades: un análisis desde México del fenómeno artístico contemporáneo (1985-1995)*, que los circuitos de distribución fueron los que durante la década de los noventa redefinieron la producción de sentido en torno a la obra. González Rossetti escribe, “es paradigmático del arte de los noventa en México, que los artistas sean reflexivamente conscientes del lugar que ocupan y de qué lugar quieren ocupar políticamente, culturalmente y artísticamente dentro de este panorama.” No obstante, la postura de los espacios alternativos frente al Estado fue compleja y contradictoria. En su tesis de licenciatura *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven de los 90*, el artista Eduardo Abaroa (Ciudad de México, 1968) narra las condiciones contextuales de producción del arte mexicano de ese periodo argumentando que las iniciativas artísticas no se concebían como tal y mucho menos contemplaban un mercado. Haciendo hincapié en la discontinuidad entre las prácticas de los años setenta y los noventa, Abaroa exhibe la lógica que permitió la inclusión de las prácticas “alternativas” de los noventa en el sistema artístico. Para Abaroa, el arte de esta década propició una “lógica

estructural del intercambio económico y cultural.”<sup>1</sup> En este sentido, la relación con las instituciones se dio de dos maneras: mediante becas y apoyo estatal y a través de la venta de obra e inserción de capital privado. De igual modo, el curador Kurt Hollander, compara irónicamente en su texto de presentación del catálogo de la exposición realizada en 1997, *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*, los años “noventas” como “las no-ventas,”<sup>2</sup> argumentando que los artistas de aquel momento en un inicio no buscaban la venta de sus obras, y que por eso podían darse el lujo de jugar y “echar desmadre.” Sin embargo, con el paso de los años, vender se volvería un objetivo importante.

### ***¿De qué hablan los objetos?***

Los objetos cuentan historias. A primera vista al mirar un objeto podemos pensar en cómo fue producido, de dónde provienen los materiales que lo constituyen, así como quién lo hizo. Sin embargo, los objetos dicen algo más, cuentan relatos que tienen que ver con los trayectos que han seguido, con cómo llegaron a estar dónde están y con los usos que se les ha dado con relación a su función y a quienes los han consumido. Los objetos tienen presencia histórica en tanto objetos sociales, pero también a nivel personal dicen algo más; hablan de una historia íntima y nostálgica.

A lo largo de la historia la clasificación de los objetos ha tenido que ver con el modo en que éstos han sido usados con el fin de satisfacer la necesidad de quién los creó; su sentido de existir es ese, llevar a cabo una función. En *La configuración del*

---

<sup>1</sup> Eduardo Abaroa, *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, Tesis de Licenciatura, Licenciatura en Artes Visuales (Ciudad de México: UNAM: ENAP, 1992), 45.

<sup>2</sup> Kurt Hollander, *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina* (Ciudad de México: Centro Cultural Arte Contemporáneo: Fundación Televisa, 1997), 14.



*tiempo*, escrito en 1961, George Kubler, historiador del arte estadounidense cuyos estudios se enfocaron en el arte precolombino, habla de la historia de las cosas en tanto presencias materiales. Kubler afirma, desde una visión antropológica, que los objetos son importantes en tanto son una prueba material de la existencia de algo.<sup>3</sup> Ese algo al que se refiere el autor, es la evidencia del pasado que nos permite vislumbrar los modos de operar de una sociedad. Pero, para entender qué quiere decir cada objeto, es necesario hacer una clasificación que distinga a unos de otros.

El término de “cultura material” surge para delimitar las categorías que ordenan los objetos a partir de su uso. Es entonces que aparece la noción de objetos utilitarios, es decir, objetos que fueron creados para cumplir con una función específica, ya sea materias naturales que fueron transformadas en un objeto nuevo u objetos de origen industrial. La labor humana invertida en la creación del objeto nos lleva entonces a pensar tanto en un proceso de producción, así como en la ubicación y duración temporal de este proceso.

Sin embargo, en el mundo del arte, el uso y sentido de los objetos es distinto. Los objetos artísticos no son objetos de uso en tanto no ejecutan ninguna labor para el ser humano, pero tampoco son una herramienta creada para llevar a cabo una función cuyo desarrollo, en términos técnicos, vaya de la mano con operar de una mejor y eficaz manera. Los objetos que pertenecen al mundo del arte son aquellos que cobran un sentido estético. En este caso, la diferencia entre el objeto como herramienta y el objeto artístico tiene que ver con aquello que éste último significa más allá de uso. En palabras de Kubler, “más que el uso se trata de cosas deseables.”<sup>4</sup> Si bien en los objetos

---

<sup>3</sup> George Kubler, *La configuración del tiempo. Observación sobre la historia de las cosas* (Madrid: Nerea, 1988), 71.

<sup>4</sup> Kubler, *La configuración del tiempo. Observación sobre la historia de las cosas*, 57.

utilitarios a mayor tiempo invertido mayor valor económico, en el arte para que un objeto considerado como obra de arte signifique, debe ubicarse dentro de un ámbito cultural que le permita ser visto y reconocido como tal. Si bien el objeto aparece dentro de un momento particular, también es leído en otros momentos. Para Kubler, esa es la importancia de la historia del arte, contar la historia de lo que ha sido y es el arte, pero también ver la historia a través de los objetos de arte.<sup>5</sup> El arte opera entonces como mecanismo cultural que permite entender cómo surgen los objetos en tanto objetos, y segundo, cómo surgen en tanto mercancías artísticas dentro de un momento específico formando parte de un sistema.

Sin pretender categorizar de manera rígida sino con el afán de entender al objeto dentro de su entorno social, político, económico y cultural, los siguientes párrafos tienen como finalidad ver cómo aparecieron los distintos objetos que, a lo largo de la historia del arte, han sido utilizados y transformados de manera simbólica por diversos artistas dentro de sus prácticas. A mi parecer, dichas prácticas si bien se consideran como acciones artísticas, también funcionan como modos o herramientas de aproximación a la cultura debido a que los objetos no son ajenos a su contexto cultural. Lo interesante aquí, es reflexionar en torno a cómo se da la transformación de un objeto como parte de su entorno cultural a uno que pertenece al sistema del arte, para así poder realizar una breve evaluación del objeto en el arte en México, particularmente del objeto popular posrevolucionario al objeto industrial de los años setenta, que después cobrará una importante relevancia dentro de los discursos del arte contemporáneo de los noventa en este país.

---

<sup>5</sup> Kubler, *La configuración del tiempo. Observación sobre la historia de las cosas*, 58.

Los objetos son el visor a través del cual se puede ver el contexto histórico y político de una época, pero también generan nuevas formas de socialización al cambiar de estatuto, en el caso de lo que a esta investigación atañe, una vez que se convierten en objetos de arte. Los objetos aquí analizados pertenecieron a un contexto específico y son objetos con los cuales distintos artistas trabajaron para significarlos de otra manera y cuya práctica construyó una estética propia de la época. Así pues, este texto explora el uso de objetos distintos en términos de materialidad en el arte mexicano, haciendo hincapié en los años noventa, década de fuertes cambios económicos acompañada de profundas fracturas dentro del sistema artístico. Me refiero a materialidad en términos de cómo se producen los objetos, pero también al uso que se les da a ciertos materiales en esa época, uso que genera nuevas formas de producción de sentido. Cabe mencionar que esta investigación no es una elaboración teórica en torno al objeto de arte, se trata más bien de una historia que relata la transformación, el uso y la recepción artística de un grupo de objetos cotidianos con algunas características específicas. Por consiguiente, los conceptos que aquí se utilizan sirven para entender el fenómeno del uso de algunos objetos cotidianos en el arte que formaron parte intrínseca de la cultura visual de la Ciudad de México y su cambio con la situación política en México de esos años.

Son dos los factores principales a considerar en esta tesis: el uso de objetos cotidianos, materiales industrializados y productos plastificados elaborados en serie, como una constante en diversas prácticas artísticas a inicios de los años noventa en México; y el coleccionismo de dichos objetos como práctica artística.

### ***El objeto popular y el kitsch***

Es durante los años veinte que en México se funda el concepto de lo popular como iniciativa de un proyecto auspiciado por el Estado, el cual se relacionó

específicamente con expresiones culturales y artísticas. La historiadora del arte Karen Cordero, escribe acerca de ello en *Imaginarios de lo popular. Acciones, reflexiones y refiguraciones*, publicación que reúne diversos ensayos producto de una serie de discusiones y exhibiciones en torno a la noción de lo popular en el imaginario social y su inserción en el arte.

Cordero habla de un proceso de resignificación simbólica y comercial que se intensificó a inicios del siglo XX dentro del cual se ubicaron ciertos objetos de uso común bajo la etiqueta de “arte popular.” Estos objetos formaban parte de la vida cotidiana del sector popular de la sociedad y eran generalmente hechos a mano en talleres en los cuales aún se practicaban oficios. Dichos objetos tenían una función específica dentro de la vida cotidiana de la gente, por ejemplo, los cantaros de barro que eran usados para almacenar agua o los cestos de palma para guardar y transportar víveres. Al respecto la autora menciona,

Dicho proceso inició en el momento en el que la industrialización y la modernización empezaron a transformar la cultura visual en formas que inevitablemente desplazaron una economía basada en artesanos y artesanía. En este contexto, su reservación como producción simbólica a “arte” –vinculada a un discurso nacionalista que los definía como una manifestación de la esencia de la cultura mexicana– se convirtió en la alternativa más viable para su supervivencia.<sup>6</sup>

El discurso nacionalista del que habla Cordero junto con la definición de ser mexicano en términos de tradiciones y costumbres, acompañarían la noción de lo popular durante varias décadas más. En 1921, cuando José Vasconcelos es nombrado

---

<sup>6</sup> Karen Cordero Reiman, “La invención y reinención del *arte popular*: los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI,” en Johanna C. Ángel Reyes y Karen Cordero Reiman (Comps.), *Imaginarios de lo popular. Acciones, reflexiones y refiguraciones* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2015), 19.

titular de la Secretaría de Educación Pública (SEP) se comienza a vislumbrar la creación de un proyecto de desarrollo nacional para promover y resguardar la cultura y el patrimonio artístico del país. Para Vasconcelos, el término “cultura” incluía: patrimonio cultural, artes y educación artística, áreas que dependerían de la SEP, y temas que serían recurrentes en los planes de cultura hasta hoy día.

Por su parte, Dawn Ades, investigadora en arte quien ha dedicado varios de sus trabajos al estudio del arte latinoamericano del siglo XX, afirma que, en México hasta antes de 1920, la producción de objetos populares elaborados a través del trabajo manual, llámese artesanías, estuvo vinculada en un alto porcentaje con el oficio de algunos grupos indígenas que trabajaban como artesanos dentro de la sociedad mestiza.<sup>7</sup>

Para Ades la noción de “indígena” sigue aún en nuestros días resultando compleja debido a que, a su modo de ver, la cuestión de la identidad nacional después de los movimientos de independencia en Latinoamérica ha estado relacionada con la idea de la América India. Dicha idea se fundamenta bajo la imposición de un continente aglutinado en un sólo modo de vida, con un lenguaje unificador y con una religión única practicada dentro de un amplio territorio poblado por un gran número de distintos grupos étnicos. Para esta autora, fue justamente la idea unificante de la América India, la que profundizó la distancia social y política entre los habitantes originales y los europeos recién llegados al continente. Considero que esta distancia mencionada por Ades también comenzó a dibujar los límites y diferencias entre la producción de objetos creados por ambos grupos. Así, desde aquel momento, la percepción de lo popular en

---

<sup>7</sup> Para Ades, el arte popular mexicano ha sido visto a través de la historia como la manifestación de la cultura mestiza. Dawn Ades, *Art in Latin America, the Modern Era 1820-1980* (Connecticut: Yale University Press, 1989), 4.

tanto indígena comenzó a sentar sus bases dentro de un contexto elitista y de clase, en donde lo popular se relacionaría con una clase social baja.

Ahora bien, tenemos por un lado el surgimiento de lo popular como proyecto educativo auspiciado por el gobierno <sup>8</sup> en donde al objeto se le denomina como popular desde el Estado con fines de construir el ideal de una identidad nacional basada en la preservación y propagación de tradiciones y costumbres, y por otro lado, la idea de lo popular como la subsistencia de las tradiciones mestizas en donde el objeto por si solo obtiene su condición de popular a partir de sus características físicas y formas. Ahora bien, a pesar de que ambas visiones son distintas, las dos coinciden en que lo popular tuvo que ver con la creación de una única identidad mexicana y la tradición de un trabajo generacional materializado en objetos artesanales hechos a mano,<sup>9</sup> siendo para los años veinte el objeto de arte popular sinónimo de la artesanía.

---

<sup>8</sup> En México, la construcción de un proyecto político-educativo dirigido a educar a las masas populares tuvo efectos directos en la jerarquización de las labores y el posicionamiento del oficio artesanal. Para la historiadora Ma. Estela Eguiarte, este proyecto cultural fue creado para educar a la población indígena y al creciente proletariado en el México independiente dentro de un discurso que sostenía el principio de que el trabajo era el medio de progreso para el país. De este modo, a partir de la formalización del aprendizaje y enseñanza de los oficios relacionados con el trabajo artesanal, el trabajador sería capaz mediante su labor, de formar parte de la producción industrial del país dentro de un marco de desarrollo capitalista. A partir de entonces, el artesano sería identificado como un trabajador manual. La expansión de las escuelas de artes y oficios con la finalidad de asegurar el dominio técnico de la actividad artesanal fue clave. Desde entonces, la división entre las bellas artes y las artes y oficios comenzaría a demarcarse, siendo las bellas artes las artes académicas fundadas en el desarrollo intelectual, académico, la cultivación del buen gusto y la demostración del talento. En contraste, la artesanía sería vista por la clase política y empresarial como un medio para la construcción de una idea de nación independiente fundada en la industrialización de objetos de uso y decorativos a través de la destreza y el dominio técnico, aprovechando los recursos naturales del país. Con la industrialización del país durante el Porfiriato, la clase trabajadora se dividió en dos rubros: por un lado estaban los técnicos industriales que comenzaban a capacitarse para operar maquinaria y apoyar al crecimiento industrial del país, mientras que por otro lado, permanecían los artesanos de oficios locales tales como zapateros, carpinteros, herreros, etc. cuya labor en tanto trabajo manual seguía perteneciendo al formato de taller, generando una producción a pequeña escala para la comunidad local. A finales del siglo XIX, el fomento de la educación artesanal como pilar de la creación de la sociedad moderna, se sostuvo en palabras de Eguiarte, bajo la consigna de “moralización” de la clase trabajadora como elemento de modernidad de progreso.” Ma. Estela Eguiarte, *Hacer ciudadanos. Educación para el trabajo manufacturero en el S. XX en México* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1989), pp. 111, 119, 147.

<sup>9</sup> A partir de la segunda década del siglo XX, se generó una imagen de lo popular desde narrativas institucionales a la par que el Estado buscó unificar a todos los mexicanos bajo un mismo ideal

Con respecto a las artes plásticas, Ades afirma que fue con el surgimiento del muralismo en tanto arte fundado en una ideología política, que la apreciación del arte mestizo como arte pintoresco, comenzó a transformarse dando pie a una revaloración de éste. Para Ades, los límites para distinguir entre el arte culto y el arte popular resultan poco adecuados. La autora sostiene que el uso de un instrumento (como puede ser el caballete) que no había sido utilizado previamente por los habitantes originales de esta región, no es suficiente para ser aquello que funde esta división. No obstante, a pesar de que el trabajo artesanal se sustentaba en diversas técnicas y materiales, dichas técnicas fueron suplantadas por otras introducidas por los españoles, y aún así, siguieron siendo consideradas como inferiores con respecto a la pintura de caballete. Por ende, el trabajo manual y artesanal fue considerado como lo que quedó luego de que el arte de varios grupos indígenas desapareciera a raíz de la conquista. Para la autora, lo anterior implicó que se construyera “una noción equivocada sobre la jerarquía de los materiales,” ya que, “lejos de ser inferiores o meramente decorativos, artesanías como el textil y la cerámica, siempre han tenido la posibilidad de ser portadores de conocimiento fundamental, de creencias y mitos.”<sup>10</sup> El arte culto o elevado estuvo básicamente representado por la pintura de caballete, mientras que la escultura y el grabado dentro de un contexto de formación académica se distinguieron dentro de las jerarquías artísticas de todas aquellas manifestaciones sustentadas en la industria manual vinculadas por un lado con la artesanía y el arte popular, y por otro, con las artes decorativas, que si bien no eran

---

estereotipado, por ejemplo a través de la creación de trajes típicos, bailes regionales y artesanías que reflejaran el carácter de “lo mexicano” como algo colorido, vibrante, y exótico.

<sup>10</sup> Ades, *Art in Latin America, the Modern Era 1820-1980*, 5.

arte popular, artesanía indígena que había adoptado formas europeas luego del mestizaje y su exhibición se restringiría a hogares de clase alta.

Así pues, comenzamos a reconocer distintas categorías de objetos que conllevan distintos valores: objeto artesanal, objeto popular, objeto cotidiano, y, por último, objeto artístico. Hacia finales del periodo de posguerra y el arribo de la década de los cincuenta, la mayor parte de los objetos utilitarios para la vida en el campo tales como herramientas, contenedores, e incluso indumentaria, hechos a mano ya habían sido desplazados por objetos fabricados de manera industrial y que podían producirse a menor costo y ser vendidos como mercancías: los guajes fueron sustituidos por cantimploras, los candelabros por linternas y los sombreros de palma por cachuchas. Por ende, al ser desplazados por su uso, la forma de dichos objetos utilitarios cobró fuerza, dándoles un carácter decorativo.

Por consiguiente, la definición nacionalista de “arte popular” acuñada durante los años veinte, se fue modificando a partir de 1940 luego de la industrialización de los modos de producción y el uso de nuevos materiales. Lo anterior, significó un fuerte cambio para la producción de objetos en el México moderno. De ahí lo que Cordero llama “la complejidad del objeto en el arte y la sociedad mexicana.”<sup>11</sup> A mi modo de ver, dicha complejidad radica en la heterogeneidad de objetos que integraron la cultura material en México durante ese periodo. Esta complejidad en los modos de producción dio pie al surgimiento de la cultura de masas que ya no era necesariamente la clase popular indígena del siglo XIX, sino una creciente clase media con mayor poder

---

<sup>11</sup> Karen Cordero Reiman, *Construyendo Tamayo 1922-1937* (Ciudad de México: Museo Tamayo: INBA: CONACULTA, 2014), 45.



adquisitivo que respondía a la producción en serie de los objetos, transformando también los modos de consumo.

La sociedad mexicana de mediados del siglo XX demandaba objetos de fácil consumo y de producción masiva que pudieran estar al alcance de todos. Así, las marcas, los logotipos y las imágenes publicitarias que anunciaban cosméticos, productos de limpieza y alimentos procesados ingresaron dentro de la cultura visual del momento. El deseo por consumir objetos de la vida moderna urbana ubicó a los objetos populares dentro de un nuevo plano, en palabras de Cordero en, “objetos artesanales para el consumo simbólico.”<sup>12</sup> Así, el guaje que era utilizado para almacenar agua o semillas era ahora un joyero esmaltado o los platos de cerámica dejaban de usarse para servir comida y fueron colgados en las paredes de las cocinas y comedores como si fueran cuadros.

En México, a partir de los años ochenta, el kitsch comenzó poco a poco a integrarse en el diseño de muchos objetos. La factura barata de los objetos de carácter local, llámense *chácharas*, constituyó un importante cambio en la condición de los objetos, lo que permite establecer la pertinencia de esta categoría en el contexto mexicano. Dicho cambio radicó en que los objetos cotidianos entendidos como objetos de circulación comercial cuya función generaba una tensión entre que no eran objetos de uso diario en un sentido utilitario pero tampoco eran objetos decorativos, les permitió operar de manera ambivalente en las obras de arte de este periodo convirtiéndose en objetos que marcaron una estética y un modo de producción artística, vinculando así, lo inútil y en desuso, con la moda, la publicidad, la mercadotecnia y lo popular en tanto productos industriales o de distribución masiva que aparecieron principalmente en los

---

<sup>12</sup> Cordero, *Construyendo Tamayo 1922-1937*, 45.

mercados ambulantes y tianguis de las urbes. Lo anterior, desembocó en el uso de objetos kitsch no como un estilo sino como un mecanismo co-constructor de la cultura visual y del arte, específicamente durante los años noventa.

El carácter kitsch de los objetos que circulaban en ese momento permitía a los artistas construir un discurso a través del cual podían insertar los objetos dentro de una categoría de arte-no arte. Esta categoría se construía a partir de las nuevas asociaciones que se generaban cuando se juntaban objetos que no tenían ningún vínculo aparente; se trataba de objetos ambiguos que se permitían fluctuar entre las categorías del objeto cotidiano y del objeto artístico.

Si bien los cambios en los procesos de producción de muchos objetos comenzaron a intensificarse de manera acelerada durante el periodo de posguerra y con el inicio de la Guerra Fría dando lugar a objetos populares de consumo masivo, para 1990, los objetos populares formaban parte de la cultura urbana producto de las imágenes televisivas, la publicidad y el rock. La preocupación en torno al objeto popular que pasaba por una fuerte transformación se volvió de interés para varios artistas contemporáneos, pero desde otra óptica que no tenía ya que ver con la construcción de una identidad mexicana sino con tratar de entender cómo definir la cultura dentro del contexto en el que estaban viviendo. Este tipo de objetos comenzaron a poblar el trabajo de un grupo de artistas de este periodo.

En este contexto, surgieron algunas operaciones artísticas que jugaban con las cualidades materiales y el uso tradicional de los objetos, ejemplo de ello fue la incorporación del peltre en la obra de Claudia Fernández (Ciudad de México, 1965). A través de la serie *El Alimento* (1994-1996), Fernández creó objetos de uso doméstico a distintas escalas que parecían estar hechos de peltre y los ubicó en diferentes escenarios. Estos objetos producían una sensación extrañamente familiar porque se trataba de

objetos que en su contexto original no podían estar hechos de peltre –de un falso peltre que podía estar hecho de tela u otros materiales pintados con fondo azul y puntos blancos– además de tener una condición anamórfica con relación a su tamaño, ya que de pronto aparecían como objetos gigantes, tales como una cuchara de tamaño humano, cuya referencia con la realidad era desproporcionada.

En este caso, a través de la exploración del objeto (unos cubiertos, un vestido, unos zapatos), lo ordinario aparecía por todos lados y además podía tomar cualquier forma (en este caso estar hecho de peltre), sin ser necesariamente algo puramente mexicano o hablar de la identidad nacional. El peltre, en tanto material industrial, sustituyó a la piedra, al barro y a la cerámica y actualmente sigue siendo muy común y popular dentro de la vida cotidiana en México. Las vajillas y utensilios de peltre se venden en los mercados a bajo precio y proliferan en muchos hogares del país. Los objetos en la obra de Fernández se presentan como son, objetos hechos de materia. La artista logra cuestionar el estatuto de ciertos objetos urbanos hechos de peltre y los posiciona en un horizonte artístico, en donde pareciera que anteriormente no podían tener un valor artístico ni de cambio.

El objeto kitsch no es un objeto que satisface una necesidad, es más bien un producto hecho para y por el consumo cuyas normas de producción son impuestas a partir del deseo aspiracional de las masas, en el caso del peltre, todos podían tenerlo y a un bajo costo. Otro ejemplo puede ser la bisutería o joyería de fantasía. En dónde la imitación barata, cumple el deseo aspiracional de quien no puede tener una esmeralda en montura de oro original, pero puede tener un brazalete cubierto de piedras preciosas hechas de resinas o cristales de colores.

La artista Sofía Táboas (Ciudad de México, 1968), cuya carrera inició en la década de los noventa también recuperó objetos industriales para hacer sus obras, sin

embargo, su perspectiva fue distinta a de Fernández, ya que ella incorporó estos objetos para hablar del uso de los materiales, los colores y las texturas como estrategia artística. Táboas utiliza materiales semiindustrializados, en su mayoría propios del contexto mexicano. La artista incorpora objetos de plástico en sus instalaciones, tales como plantas artificiales, anillos y demás joyería de plástico y zapatillas “de fantasía” como las de la marca nacional de juguetes *Mi Alegría* que destacan por sus colores, brillos y transparencias propios del material del que fueron hechos. En estos objetos el lujo es falso al igual que la falsedad del brillo que si bien no proviene del cristal o de alguna piedra preciosa, proviene de la superficie reflejante del plástico, material común, corriente y barato. El brillo es una metáfora de lo que el objeto representa en términos aspiracionales, es decir, de lo que uno cree en que se convierte al obtener el objeto de deseo mediante una satisfacción falsa.

La fascinación de ambas artistas por las cualidades matéricas de los objetos con los que trabajan resulta evidente. Sin embargo, considero que más allá del material, en ambos casos, es la relación entre el material y lo que éste significa en términos culturales y sociales, lo que les permite resignificar a estos objetos a través de su práctica artística y presentarlos en distintos contextos. En este sentido, es el arte como operación simbólica, es el que permitirá establecer las distintas relaciones que se den a partir de y con los objetos. Más adelante profundizaremos en las relaciones específicas que surgieron en el contexto particular de la Ciudad de México después de 1990.

Para sintetizar, podemos hablar de los distintos elementos con los que se ha conectado el concepto de “lo popular.” Primeramente, se le ha vinculado con las costumbres y con las tradiciones, desde un sentido de localidad. Después, ha tenido que ver con aquello que es común, lo que es reconocido y admitido por muchos, seguido por lo popular en relación con el consumo de las masas, es decir, a lo que todos tienen, lo

que vemos en varios lados, a los objetos populares que aparecen como resultado de las modas de consumo de un momento y que están casi siempre relacionadas con el consumo que de ellos hace algún grupo social en particular. En este sentido, resulta interesante reconocer el concepto de lo kitsch como fenómeno que surgió junto con las modas dictadas para y por la cultura de masas, dando lugar después, al objeto kitsch dentro del arte. Cabe mencionar que esta noción comienza a ser utilizada en México hasta los años setenta para hablar de los objetos populares de carácter urbano, sin embargo, no se utiliza para referirse a las artesanías ni se vincula con el objeto popular previo a los años sesenta. Por último, pienso que lo interesante de los casos que comprende esta investigación es que, a través de ellos, se modifica la forma en la que se mira a los objetos cotidianos, esta vez, siendo vistos desde la mirada del arte.

### ***Genealogía de la tesis***

Conocí el *Museo Salinas* obra de Vicente Razo en el año 2007 al visitar la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997* presentada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (MUCA Campus, UNAM). En aquel momento yo no sabía que esos objetos exhibidos frente a mí habían sido mostrados en el baño del departamento del artista, ni que, en el mismo año de la exposición de *La era de la discrepancia*, la Dirección de Artes Visuales (DGAV) de la UNAM adquirió la pieza para integrarla a su colección de arte contemporáneo, colección que después conformaría el acervo del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) .

En *La era de la discrepancia*, los objetos que conformaban la colección de Razo se encontraban dispuestos sobre unas vitrinas dentro de mamparas de acuerdo con lo que parecía un orden taxonómico a partir de su uso y sus características físicas. Por

ejemplo, todas las camisetas y las máscaras iban juntas, mientras que las figuras de Salinas con cuerpo de rata o vampiro estaban agrupadas dentro de otro conjunto. La obra se localizaba como parte del núcleo de la exposición titulado “Intemperie”.<sup>13</sup> Este núcleo estaba dedicado a la exhibición de obras creadas dentro del contexto de finales de los ochenta en la Ciudad de México, momento en el que la exposición hacía hincapié en el nacimiento del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), además del surgimiento de los *espacios alternativos* o “no lugares.”<sup>14</sup> Este núcleo expositivo pretendía mostrar el cambio en las acciones discursivas de discrepancia de las prácticas artísticas de los años sesenta –momento del que parte la exposición–, a la década de los noventa.<sup>15</sup>

A raíz de este primer encuentro con la obra, varias preguntas vinieron a mí, entre ellas: ¿por qué la colección de Razo estaba exhibida en un museo?, ¿de dónde venían estos objetos?, ¿cómo y dónde se habían producido los objetos?, ¿quién era Vicente

---

<sup>13</sup> Ver catálogo exposición: Olivier Debrouse, et. al., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997* (Ciudad de México: UNAM: Turner, 2007), 364.

<sup>14</sup> Si bien la primera vez que se utilizó este término en México fue para nombrar una serie de salones anuales promulgados por el INBA dedicados a manifestaciones consideradas por esta institución como “experimentales,” y que ocurrieron de 1979 a 1988, fue hasta finales de los años ochenta que el término se utilizó para nombrar los espacios autogestivos de carácter no oficial creados por los artistas de aquellos años. Macías, “Espacios alternativos de los noventa,” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, 366. Por su parte, Daniel Montero menciona que, si bien estos espacios no dependían del capital estatal, sí necesitaron del apoyo privado para poder existir. “Definitivamente este tipo de lugares dependían de ámbitos privados para poder existir con libertad. La agrupación de gente se aglutinaba en ese tipo de espacios que potenciaban los encuentros. A diferencia de los grupos de los años 70 que se formaron por un ideal político común y precisamente ese ideal es el que los mantenía unidos sin importar el lugar de encuentro, en el 88 se inaugura esta nueva forma de agruparse que no constituye un grupo como tal; las casas *estaban* y lo único que la gente tenía que hacer era llegar a un evento.” Montero, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, 113.

<sup>15</sup> Con respecto a esta decisión curatorial, Vania Macías hace referencia a Cuauhtémoc Medina quien también escribe en el catálogo de la exposición diciendo, “no es que el arte de principios de los años noventa haya sido más marginal o independiente que el de otros momentos que reseñamos en otras secciones de esta muestra. Sucede que desde su discrepancia, pudo obtener refugio y energía de al menos tres circuitos previamente inexistentes. Siendo estos circuitos el reemplazo de las instituciones por espacios alternativos, el intercambio entre artistas nacionales y extranjeros, y las acciones colectivas.” Macías, “Espacios alternativos de los noventa,” 378.

Razo y por qué su obsesión con Salinas?, ¿cómo se hizo el *Museo Salinas*?, y ¿cuál era el valor de la obra si los objetos ya existían en la calle y Razo sólo los recopiló?

Si bien la primera vez que presencié el *Museo Salinas*, el montaje de los objetos exhibidos era radicalmente distinto al modo en el que fueron mostrados en su locación original, el baño de Razo, la variedad de objetos en torno a Salinas de Gortari que habían sido producidos por diferentes personas, pero coleccionadas por una sola, llamó mi atención de manera inmediata. Para poder entender qué era eso que yo estaba viendo, decidí iniciar esta investigación, con el fin de elaborar un rastreo de aquellos objetos que daban lugar al *Museo Salinas* y entender cómo surgieron, porqué fueron coleccionados y cómo es que llegaron a ser exhibidos en un museo. Durante este rastreo, me di cuenta de que el *Museo Salinas* reunía objetos de diversa índole y que, si bien en un inicio yo pensaba que eran únicamente objetos de tipo artesanal, no era así, este museo tenía objetos industriales, objetos únicos y de reproducción masiva, objetos kitsch y objetos pirata, e incluso objetos imposibles de categorizar. Considero que el *Museo Salinas* posee un amplio espectro que engloba una serie de tensiones entre los objetos que guarda y exhibe: objetos cotidianos, objetos inútiles o baratijas, objetos como mercancía, objetos conmemorativos, objetos históricos, objetos populares, y, por último, objetos de arte. Lo anterior hace que esta obra resulte fundamental para entender la producción material de la década de los noventa en México.

Desde un inicio, me interesaron los museos de artista y la actividad del coleccionismo como práctica artística, siendo para mí, Vicente Razo y su colección de objetos sobre Carlos Salinas de Gortari, el caso más sobresaliente en la historia del arte mexicano. Por consiguiente, mi interés en los museos de artista constituyó otro de los ejes de esta investigación, desde el cual comencé a analizar los objetos a partir de dos perspectivas: el objeto desde su singularidad y el objeto como parte de una colección.

Esta primera etapa de la investigación se enfocó completamente en el objeto, en su condición de ser y en lo que la acumulación y multiplicación de varios objetos podrían generar en términos discursivos.

Luego de investigar distintos modos en que algunos personajes contemporáneos a Razo comenzaron a coleccionar distintos objetos y a utilizarlos como parte fundamental de sus obras, comencé a interesarme en la manera en que diversos objetos cotidianos fueron utilizados y apropiados por varios artistas en México. Un segundo momento de la investigación, correspondió a ubicar aquellos objetos utilizados en el arte, es decir, observar por qué algunos objetos resultaban interesantes para los artistas que los usaban, de qué tipo de objetos se trataba, que hacían los artistas con ellos, y cómo los organizaban. Además de los objetos, decidí relacionar el modo en que eran seleccionados a partir de varias opciones: si los artistas sabían de antemano qué objetos iban a usar para sus obras y si los buscaban en lugares específicos, o si bien, los encontraban de manera fortuita y después pensaban en cómo usarlos, o incluso, si ya los tenían desde hacía tiempo en su casa o taller y de pronto los miraban con otros ojos que les permitieron usarlos para conformar una obra de arte. Esta serie de posibilidades de aproximación al objeto me llevó a pensar en los distintos usos que se le podía dar al objeto una vez recopilado. En algunos casos, los objetos coleccionados fueron utilizados como elementos dentro de acciones, en otros, fueron reunidos junto con otros de su tipo, ya sea que fueran similares por su materialidad, su origen o su forma. Por lo tanto, esta tesis estudia también el comportamiento de ciertos objetos dentro de un contexto particular y el modo en que éstos, a partir de las acciones generadas por agentes del arte, fueron apropiados y activados para ingresar dentro de un sistema que les permitió cambiar de estatuto de objeto cotidiano a mercancía artística.



En mi opinión, los cambios en el estatuto de estos objetos no se dieron de modo automático, sino que ocurrieron de manera paulatina a través de una serie de procesos que están relacionados con distintos factores tales como: las políticas culturales en turno, la producción y circulación de los objetos dentro y fuera del circuito artístico, el sistema de valores y la construcción de un concepto de nación en México a través del arte promovido por el INBA. Pienso que, dentro de un escenario compuesto por la falla de una serie de políticas culturales generadas desde el Estado, la falta de visibilidad de ciertos discursos en los circuitos comerciales del arte, la efervescencia de los medios de comunicación masiva y el creciente proceso de urbanización de las periferias de la Ciudad de México aparece una producción artística en un momento de transición clave para el sistema del arte.

Mi hipótesis es que la proliferación de objetos de ocasión de circulación masiva provenientes de producciones en serie dio lugar a un nuevo objeto híbrido, cuya condición popular y urbana, marcó significativamente el trabajo de un importante grupo de artistas en México durante la década de los noventa.

Resulta fundamental para la elaboración de esta hipótesis, entender el cambio en los hábitos de consumo de estos años, encabezado por la presencia de la *fayuca*,<sup>16</sup> término utilizado de manera coloquial para hablar de aquellos objetos producidos fuera

---

<sup>16</sup> “Fayuca” viene del árabe “falucca” o “palucha”, y hace referencia a una lancha empleada que contrabandeaba mercancía la cual era robada o contrabandeada y sin pagar impuestos; esto se daba cuando la llegada de los árabes a España y poco a poco se castellanizó la expresión, así que a veces se confundían los mercados y negocios que eran atendidos por árabes y se decía que se vendía “fayuca”. <http://que-significa.net/la-palabra/que-significa-la-palabra-fayuca/>

de México que, o bien podían entrar al país ilegalmente a modo de contrabando, o conseguirse en la frontera con Estados Unidos.

A principios de los años ochenta resultaba difícil poder obtener productos importados en el país. La invasión de las imágenes televisivas y publicitarias que inundaban las televisoras de varios hogares de clase media y clase media alta que tenían antenas parabólicas y transmitían señales estadounidenses, hacía que los objetos norteamericanos se desearan mucho más y generaran aspiraciones sociales. Cuando las maquinitas de las esquinas y “las chispas” de las misceláneas pasaron al olvido abriendo paso a las consolas de video juegos tales como *Atari*, *Intellivision*, y el nacimiento del parteaguas, *Nintendo Entertainment System* en 1983, la idea de tener *home entertainment* (entretenimiento en tu hogar) desató que los viajes de compras a San Antonio, McAllen, El Paso, Laredo y demás puntos fronterizos se volvieran cada vez más comunes para este sector de la sociedad. Si algún conocido iba a Estados Unidos, siempre se le hacían “encargos,” aunque cabe decir que esto sigue ocurriendo con frecuencia hasta la fecha.

Al poco tiempo del surgimiento del *home entertainment*, el consumo de artículos importados se ampliaría a otros ámbitos y se empezarían a comprar todo tipo de productos además de aparatos electrónicos, entre ellos: ropa, zapatos deportivos, juguetes, cosméticos y dulces. Debido a la elevada demanda de estos productos y a que las personas con menor poder adquisitivo no podían realizar estos viajes de compras relámpago, muchos compradores fronterizos comenzaron a llevar a ciudades del centro de país, cargamentos por carretera o aviones para poder distribuir estos productos no sólo en la frontera sino en distintas ciudades. Los objetos fayuca evadían los aranceles o impuestos aduaneros correspondientes sobre las importaciones por lo que podían conseguirse de modo clandestino a un precio más barato.

En un inicio, la compra-venta de objetos fayuca se dio en los domicilios de los vendedores o en las mismas cajuelas de sus autos. Poco después, los productos comenzaron a distribuirse en mercados y tianguis, hasta que finalmente se abrieron algunas “tiendas de importación” con objetos de todo tipo a un precio más elevado. Uno de los principales problemas con la fayuca fue que los productos no tenían garantía de originalidad así que muchos comerciantes aprovecharon esto para comenzar a producir imitaciones de los productos originales y de moda que la gente quería comprar. Además, con el cambio del valor del peso frente al dólar producto de la devaluación de 1994, el precio de los objetos de importación considerados como bienes de lujo se elevó.

A partir del TLC, entraron a México un sinfín de productos conocidos como “pirata” que eran copias de objetos de lujo, generalmente baratas y de mala calidad. La piratería se sostiene en objetos cuya condición de existir nació de ser réplicas a bajo precio de un original inalcanzable para muchos. Durante los años noventa estas copias fueron maquiladas en Estados Unidos y eran aún más baratas que los productos originales sin aranceles. Sin embargo, para inicios del siglo XXI, estos productos comenzaron a maquilarse en China y si bien poco a poco empezaron a extenderse dentro del territorio mexicano. Así, comenzó una inventiva particular que dio lugar a un sin número de productos y marcas, por ejemplo, los tenis *Reebok* pasaron a ser *Rebook* o la marca *Gap* se convirtió en *Rap*. Los objetos-pirata ocuparon al poco tiempo el lugar de la producción industrial local. Esta producción de copias se dio fuera de los márgenes estatales y fue avanzando a distintos perímetros. En este sentido, los llamados productos de imitación dejaron de ser solamente copias de objetos de lujo como en un inicio u objetos procedentes de Estados Unidos; la piratería también permeó los objetos

artesanales locales, sustituyendo la materia prima natural por materiales semi-procesados, generando mayores volúmenes de producción, a menor tiempo, costo y precio.

A principio de los años noventa entraron al país grandes monopolios que modificaron nuestra forma de consumo, pasando de un consumo local en el mercado de la esquina de mano de proveedores nacionales, a un consumo masivo en supermercados de cadenas estadounidenses como *Costco* (antes conocido como *Price Club*) y *Wal-Mart*. Asimismo, las nuevas tecnologías de la información acababan de llegar al país y en muchos de los hogares de clase media, además de la televisión, se contaba con una computadora y muchas veces un fax. Lo anterior, acompañado de la creciente industrialización de la cultura, encabezada principalmente por las televisoras nacionales (básicamente Televisa) junto con los sistemas de televisión por cable, que propagaron la producción y circulación de una serie de imágenes que fueron, a mi parecer, imprescindibles para la cultura de masas de esos años, especialmente para los jóvenes. La complicidad de Televisa con el Estado generó un monopolio cultural que produjo una sociedad cuyos referentes estuvieron marcados por la televisión; se trataba como muchos decían de la “salinización de la cultura,” mientras que, por su lado, Salinas promulgaba la “cultura como base de la identidad nacional.”<sup>17</sup> Quizás la identidad nacional de la que hablaba Salinas era aquella fundada en las telenovelas, los programas de comedia barata y los comerciales.

Las imágenes mediatizadas, la publicidad, los personajes de los programas de televisión y los integrantes de las bandas de rock produjeron un nuevo tipo de

---

<sup>17</sup> Néstor García Canclini, “Ante el Tratado de Libre Comercio. Tradición y modernidad cultural,” *El Día* (19 abril 1992), 9.

subjetividad. Para aquellos jóvenes que rondaban entre los quince y veinticinco años, la cultura visual que consumieron, estuvo conformada principalmente por imágenes urbanas de circulación popular, ejemplo de ello fue el nacimiento de MTV, que se encargó de construir a partir de la transmisión de videos musicales, lo que sería el gusto musical de una gran cantidad de adolescentes de esos años. Conjuntamente, MTV, no sólo influyó en las predilecciones musicales, sino que, a través de spots publicitarios atrevidos, con tono rebelde y cuyo discurso era de desencanto frente a la imagen idealizada del “American Way of Living,” dictó las formas de lucir y actuar de muchos jóvenes. La circulación de estas nuevas imágenes generó un cambio en el paradigma cultural mexicano de la última década del siglo XX. El modo de percibir la cultura por parte de la sociedad se modificó de acuerdo con las transformaciones del contexto mexicano y al modo de producción de las imágenes consumibles.

A través del análisis de una serie de prácticas en las que los objetos mencionados anteriormente (populares, fayuca, pirata y kitsch) jugaron un papel fundamental siendo protagonistas de obras y colecciones, esta investigación se estructura de la siguiente manera: el capítulo uno presenta al *Museo Salinas* y su colección de objetos estableciendo una relación directa con su contexto de producción y con las políticas culturales de los años noventa; el capítulo dos se enfoca en la creación de museos de artista como práctica artística e inserta al *Museo Salinas* dentro de una narración dentro la Historia del Arte universal; el capítulo tres examina la colección de objetos de Melquiades Herrera y explora su labor partiendo del uso de objetos prefabricados dentro de sus acciones y performances para articular un discurso en torno a la producción visual de su época e incidir en el contexto social y político mexicano, asimismo establece un diálogo con los objetos de la colección del *Museo Salinas*; por último, el

capítulo cuatro se enfoca en las principales exhibiciones de los años noventa en las que los cuestionamientos respecto al cambio de estatuto de objetos urbanos e industrializados a objetos de arte comenzaron a ocurrir, permitiendo así entender la importancia de las prácticas de Herrera y Razo dentro del contexto del arte contemporáneo mexicano posterior a la década de los noventa.

## **CAPÍTULO 1. El objeto en tiempos de crisis: *El Museo Salinas***

### **1.1. El museo en crisis**

En 1996, una serie de personajes pertenecientes a la izquierda intelectual mexicana y al ámbito cultural del país coincidieron durante varias horas dentro de un mismo baño en un apartamento. La razón: visitar el museo que Vicente Razo (Ciudad de México, 1971) había montado en el baño de su casa. Entre aquellos visitantes se encontraban Benjamín Díaz, dueño de la Galería Arte Contemporáneo, el artista Rubén Ortiz Torres, Itala Schmelz, filósofa y curadora, amiga de la familia, el escritor Carlos Monsiváis, los críticos de arte y también curadores Cuauhtémoc Medina y Olivier Debrouse, el investigador y académico de la UNAM Federico Navarrete, además de los propietarios del departamento, Vicente, su hermana, en aquel entonces estudiante de arte, Mariana Botey, y su madre, Carlota, quien fuera miembro del Partido de la Revolución Democrática (PRD) por muchos años. Durante los siguientes meses del año, el *Museo Salinas* abrió sus puertas a grupos escolares, a varios periódicos y a alguno que otro curioso con ansias de conocer la mayor colección de objetos relacionados con el ex presidente de México, Carlos Salinas de Gortari.

La primera vez que Razo mostró al público el *Museo Salinas*, las figuras de cartón junto con los títeres, piñatas y muñecos de plástico fueron colgados sobre una de las paredes de azulejo azul en el fondo del baño. Los dibujos, playeras, shorts y máscaras de látex se acomodaron junto a una ventana del lado izquierdo del escusado; arriba de éste se recargaba un huacal pintado de negro dentro del cual se encontraban una máscara con la cara de Salinas y tres figuras de diversos tamaños, las tres con cuerpo de rata y cabeza del exmandatario. Junto a las ratas disecadas, dos pequeños pedestales creados por bocinas de un equipo de audio cargaban otra máscara con una

gorra de béisbol puesta sobre ella. El estante más grande contenía una serie de figurillas pequeñas hechas de diversos materiales, juguetes de madera, cajas de cerillos, cómics, historietas, revistas, audio casetes y una pila de cintas de video en formato VHS. La disposición de los objetos exhibidos en el baño variaba de cuando en cuando cada vez que Razo adquiría algún objeto nuevo o simplemente cuando decidía moverlos de lugar para no aburrirse de ver lo mismo siempre que entraba al baño.<sup>18</sup>

En un inicio gran parte de los objetos que Vicente Razo coleccionó habían sido creados a partir de 1994, año en el que Salinas de Gortari concluyó su sexenio como presidente, por lo que la temática de estos objetos se vinculaba directamente con los momentos clave del fin de su mandato: la crisis financiera, el levantamiento armado del EZLN y la aparición de la leyenda del Chupacabras, evento que fue fundamental para la re-construcción humorística del personaje de Salinas al terminar su mandato.

A mediados de 1995, los medios de comunicación masivos, en especial la televisión y la prensa estuvieron colmados de imágenes que mostraban a una extraña criatura que parecía ser una mezcla entre lobo, murciélago, reptil y dinosaurio; y en algunos casos tenía cabeza de extraterrestre o del típico alien caricaturizado con cráneo en forma de gota al revés y ojos ovalados. Al poco tiempo de su surgimiento, el Chupacabras se convirtió en un fenómeno mediático en varios países de Latinoamérica. Las notas televisivas y de prensa afirmaban que el Chupacabras había sido visto por primera vez en Puerto Rico, atacando al ganado en los campos; devorándolo despiadadamente y chupando la sangre de los animales hasta dejarlos petrificados.

En México, el Chupacabras cobró popularidad luego de que varios campesinos dijeran haberlo visto matando a sus animales. La anécdota se convirtió en un fenómeno

---

<sup>18</sup> Vicente Razo en entrevista personal realizada el 21 de mayo de 2013.



mediático dando lugar a la producción de un sinnúmero de objetos tales como máscaras, juguetes, caricaturas, cómics, películas pornográficas, entre muchos otros, hasta llegar a permear la cultura local con piñatas, corridos musicales e incluso con nombres de taquerías alusivas a este personaje. Luego de acaparar las noticias y los encabezados de los diarios más reconocidos, al fenómeno del Chupacabras se le tachó de ser un escándalo prefabricado por el gobierno, que, coludido con los medios de comunicación, buscaba generar una cortina de humo que funcionara como distractor ante los efectos de la crisis económica y las consecuencias de la devaluación del peso ocurrida un año antes. Sin embargo, la presencia del Chupacabras duró alrededor de cinco años más. Para mediados de los años dos mil se supo que el famoso Chupacabras no era ninguna criatura del más allá sino un coyote con un tipo de sarna que lo hacía verse más flaco, huesudo y con una hilera de espinas asomándose por su espalda. Además de coleccionar objetos relacionados con Salinas y el Chupacabras, más adelante, Razo empezó a reunir todo tipo de objetos con la figura del expresidente.

El crecimiento urbano acelerado de la capital del país, junto con las políticas económicas de apertura de fronteras, permitieron que objetos de distintos orígenes circularan y coexistieran en diferentes puntos de venta. Así, en los pasillos de los mercados y tianguis locales se podían encontrar frutas, verduras, abarrotes, productos de limpieza para el hogar y objetos utilitarios con manufactura tradicional, al lado de juguetes norteamericanos y cosméticos de origen chino. Los artistas trataban de repensar su producción artística con lo que veían y tenían a la mano, desde un entorno cultural en plena transformación y un contexto en crisis común para la población. Los temas que salían a la luz tenían que ver con la política, la urbanización, la vida en las calles, la producción cultural que se daba en ellas, la transformación de las tradiciones y la cultura popular, y el lugar que ocupaba México en un entorno globalizado frente al

Tratado de Libre Comercio (TLC). Por eso, tenían interés en relacionar sus obras con públicos no forzosamente asiduos al arte, utilizando objetos no necesariamente concernientes al mundo del arte sino al ámbito cultural. Este despliegue de objetos influyó directamente en el modo de concebir la práctica artística a partir de la relación entre el sujeto creador y el objeto. En este sentido, para Razo, los objetos que encontraba en la calle relacionados con Salinas eran arte.

Si bien cada artista tenía su propio sistema de producción, algunas estrategias artísticas también fueron compartidas, por ejemplo: la recopilación de objetos, la incorporación de objetos industrializados y de plástico, la creación de colecciones y la propuesta de formatos de exhibición fuera del circuito oficial del arte con recursos propios, sin embargo, ningún artista hizo lo que Razo, es decir, hacer un museo. El museo de Razo fue una obra que apuntaba directamente a la pregunta por la institucionalidad en México desde su postura como artista joven, pero también como joven militante del PRD y de la izquierda en esos años. Razo tenía veintisiete años cuando abrió su museo. Estudiante de escuelas activas, egresado de la licenciatura de Artes Plásticas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), hoy Facultad de Artes y Diseño (FAD) y realizando una maestría en Bellas Artes en la Universidad de Nueva York (NYU), vivía en el departamento de su madre en la colonia Condesa. El joven artista creció dentro de una familia de refugiados españoles con una fuerte ideología de izquierda, participante de movimientos políticos y defensora de la cultura en México.

La colección de Razo inició estando formada por figurillas y chácharas de este personaje y cuyo objetivo era evidenciar el desprecio de la gente hacia el gobierno a través de la burla y el humor, comenzó a incluir otro tipo de objetos como libros, revistas, audio casetes y fanzines provenientes de algunos circuitos contraculturales de

aquellos años como tianguis culturales, tocadas de rock y fiestas clandestinas. Así, la colección terminó estando conformada por objetos decorativos, de investigación, y de intervención gráfica. No obstante, a lo anterior, todos los objetos de la colección estuvieron reunidos en el baño por una razón: hablaban de Salinas y existían gracias a él.<sup>19</sup>

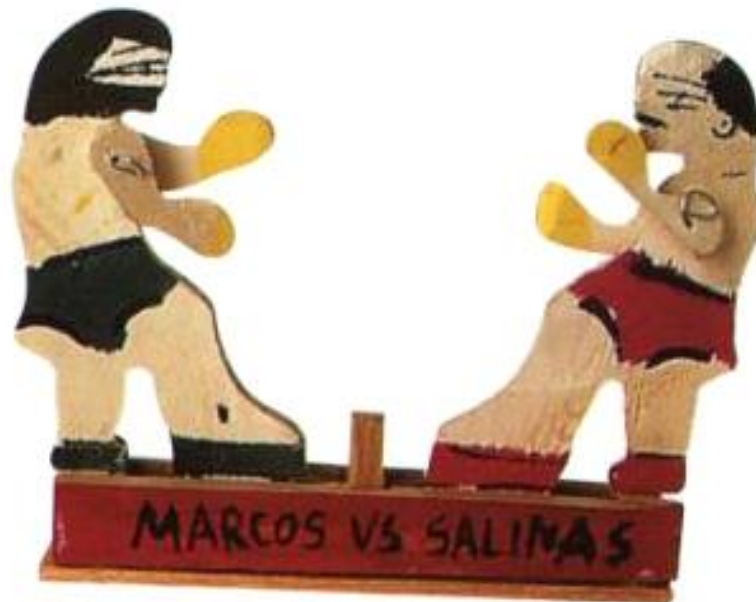
Razo dejó el baño tal y como estaba y solamente dispuso los objetos sobre los muebles que ya estaban ahí. En el primer montaje en el baño, todos los objetos de la colección fueron acomodados de manera aleatoria dando lugar a asociaciones libres entre ellos. Fue hasta la publicación del catálogo en 2002, que se generó un orden taxonómico en torno a los objetos que fue del proceso acumulativo a la clasificación curatorial. La gran mayoría de los objetos exhibidos fueron producidos en talleres locales de la Ciudad de México y distribuidos dentro del comercio en vías públicas en tianguis y mercados; exhibidos por vendedores ambulantes en las paradas de autobuses y semáforos de esta ciudad. Por su modo de circular, estos objetos estuvieron al alcance de todo público y las personas podían tenerlos para coleccionarlos, exhibirlos como decoración, o guardarlos como *souvenir* de un evento histórico.

Parte importante de esta colección son los juguetes y las artesanías producto de las tradiciones populares mexicanas. Dentro de la colección de juguetes existe una variedad de muñecos y figurillas de plástico además de juegos de mesa como loterías y memoria. Estos juguetes más que estar destinados para que el público infantil jugara con ellos, son juguetes que operan a partir del doble sentido y el juego de palabras. Hay

---

<sup>19</sup> En un inicio las personas que visitaban el baño eran amigos de Razo, quienes participaban de la acción como una respuesta irreverente al sistema político mexicano, un juego entre amigos veinteañeros de la ola post-grunge que escuchaba a Nirvana y se reunían para tomar chelas y platicar de política.

juguetes de factura tradicional como el Salinas-boxeador, cuyas partes de madera ensambladas le permiten articular movimientos de pelea en contra de su contrincante, el Subcomandante Marcos.



*Marcos vs. Salinas*. Artesanía de madera. Foto: en Razo, Vicente. *The Official Museo Salinas Guide*, Santa Mónica, California, Smart Art Press, 2002, p. 53. Cortesía del artista.

Este juguete consta de una tablilla en la que los muñecos se mueven como si boxearan dentro de un *ring* al oprimir un botón. También hay juguetes de elaboración industrial como los *Robo-Salinas* que aluden a los robots de las caricaturas japonesas de los años ochenta como *Mazinger-Z* o los *Transformers* y cuyos cuerpos de plástico parecen estar hechos de partes de diferentes armamentos, pero tienen la cabeza del expresidente. El *Robo-Salinas*, más allá de ser un superhéroe, es un súper ladrón que roba al país y resulta invencible.



*Robo-Salinas*. Figuras de plástico. Colección MUAC, Foto: Cortesía del Laboratorio de restauración del MUAC, 2013.

Asimismo, existen objetos de temporada resultado del comercio de ocasión y de la producción local, es decir, objetos que surgen en fechas cívicas o días festivos como los judas de cartón y de papel maché que se venden para su quema en Semana Santa, así como los tradicionales diablitos o las calaveras para el Día de Muertos. De igual modo, para las fiestas decembrinas aparecieron las piñatas de Salinas para que la gente pudiera darles de palazos. Las piñatas proliferaron en la mayoría de los puestos de mercado durante los años noventa y para seguir con el juego podían rellenarse de chicles, dulces, paletas de chocolate y demás golosinas con cuerpo de rata o murciélago y evidentemente, con cabeza de Salinas.

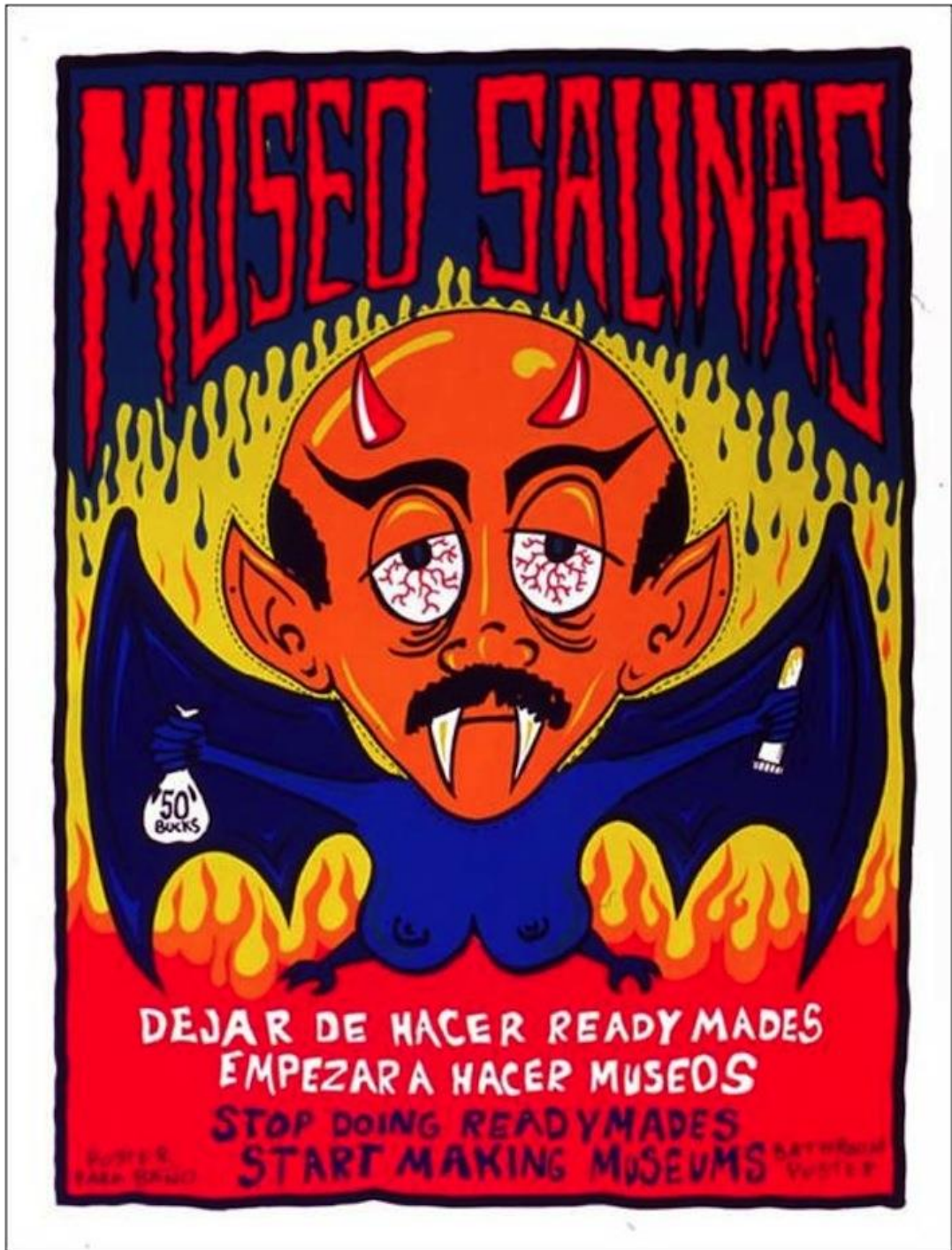


Piñatas. Foto: en Razo, Vicente. *The Official Museo Salinas Guide*, Santa Mónica, California, Smart Art Press, 2002, p. 40. Cortesía del artista.

La moda también fue permeada por la “salinasmanía,” es decir, la anti-parafernalia que se burla y caricaturiza a Salinas y por los que la colección de Razo se dio a conocer. La colección tiene playeras, gorras, calcetines y shorts con distintos estampados, aunque la mayoría tiene plasmada la célebre imagen del Salinas-chupacabras acompañada con frases como: “El Chupalanas,” “El Chupatodo. El monstruo de la crisis,” o “Se busca a Charly: El Chupapueblos.” Además de las *chucherías*, la colección tiene otra serie de objetos que presentan a Salinas en otro registro, como son los dibujos, las serigrafías, las películas y videos caseros que surgen a partir de temas populares con los cuáles la prensa y la caricatura política vincularon a Salinas de Gortari. Razo hizo una taxonomía de los objetos de su colección a partir de

algunas de estas temáticas, especialmente la leyenda del Chupacabras, de la cual se realizaron varias películas de bajo presupuesto en formato VHS que forman parte de la colección, por ejemplo, *La Hija del Chupacabras* y *Ahí viene el Chupacabras*. También hay audios como el del *Credo del Priísta desilusionado*, *Chistes del Llanero Solitito* de Enrique Cisneros, grabado en el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, y *Massiosare. Sexenio de guerra, crisis y muerte*, varios de ellos de venta en puestos clandestinos en el centro de la Ciudad de México.

Dentro de las publicaciones se pueden encontrar tres tipos: las de carácter popular que caricaturizan y se burlan del ex mandatario y que estuvieron a la venta con diferentes números en los puestos de periódicos y revistas como las historietas de *La serpiente desplumada* de J. J. Sotelo Valencia o los *Chistes para coleccionistas* editados por Editorial Mina; los textos de tipo histórico y de análisis político tales como *Un asesino en la presidencia* de José Luis González Meza, *Salinas y su imperio* de Julio Scherer, *Salinas signo de la muerte* de José Luis Trueba Lara, y *México de su puño y letra de Josefina Mac Gregor*; los textos escritos por el propio Salinas como *Diálogo con los campesinos*; o bien los textos gratuitos de divulgación como los volantes y folletos que se repartían en la calle a diferencia de las revistas dirigidas a grandes públicos como el periódico el *Metro* y las revistas *Alarma* y *Huellas*, además de otras revistas de caricatura política que oscilaban entre ambos circuitos como *El Chahuistle* y *El Machete*. Por su origen, estos textos circulaban en diferentes lugares y eran consumidos por distintos públicos, no obstante, bajo el *Museo Salinas*, todos formaban parte de una misma causa: ser parte de la colección de Razo, perdiendo aquella singularidad que los distinguía en ámbitos comerciales y socioculturales.



Póster oficial del *Museo Salinas*. Rolo Castillo y Vicente Razo, serigrafía, 1996, Foto: en Razo, Vicente. *The Official Museo Salinas Guide*, Santa Mónica, California, Smart Art Press, 2002, p. 24. Cortesía del artista.

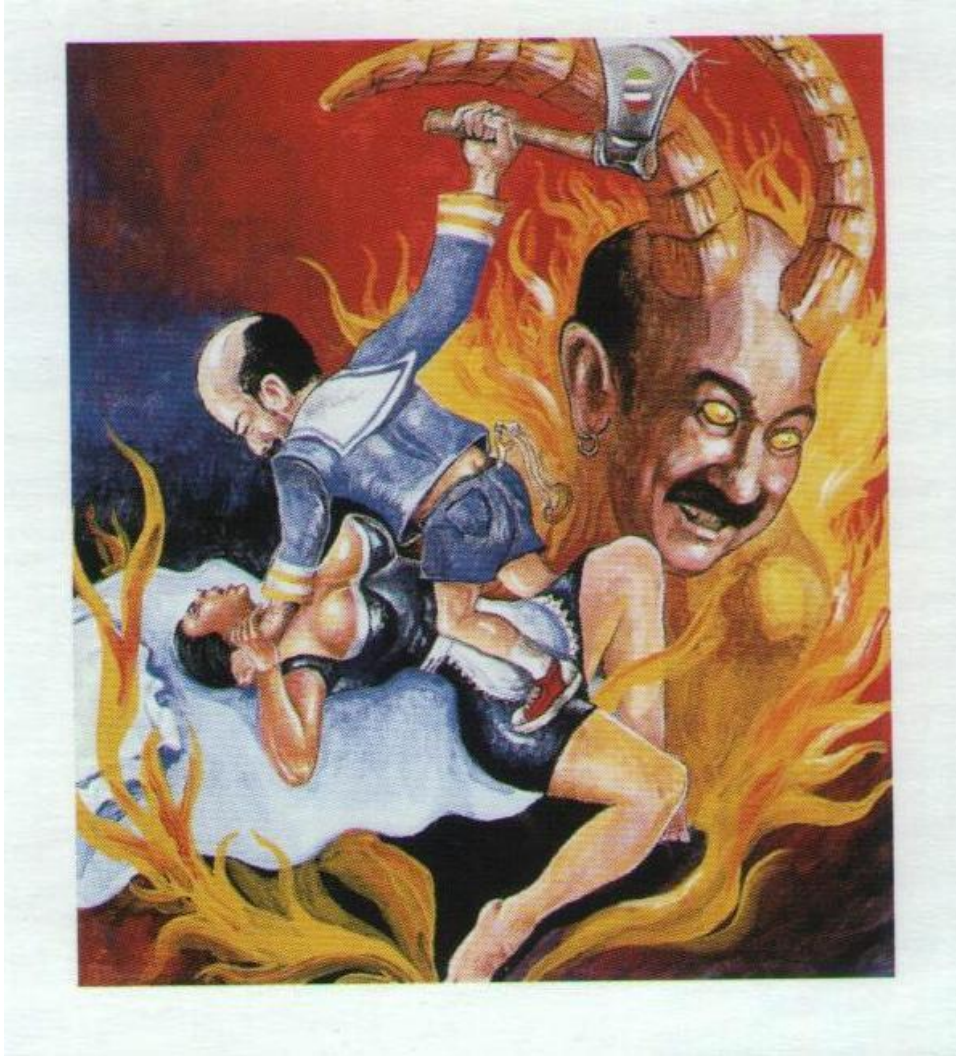
El caso de las obras plásticas es similar. Además de la diversidad de técnicas (óleo, acrílico, serigrafía, dibujo) la autoría de estos objetos es distinta, sin embargo, al formar parte de la colección de Razo las obras permanecen anónimas. A la luz de esta



lectura estas obras son fundamentales para el contexto de producción del arte de los noventa. Por ejemplo: existe una serigrafía hecha por Jerónimo López Ramírez, “Dr. Lakra”, así como el mismo póster ubicado a la entrada del baño creado por Razo, una acuarela sobre papel de Homero Santamarina, diseño realizado para la portada del especial *Sensacional de Salinas*, la carátula principal del suplemento *Free Trade Art* del periódico *LA Weekly Free*, realizada por Rubén Ortiz Torres, además de tres postales tituladas *Postal Narco Salinas* creación de Francis Alÿs.



Dr. Lakra, *El maligno*, tinta sobre papel, 1996. Vicente. *The Official Museo Salinas Guide*, Santa Mónica, California, Smart Art Press, 2002, p. 40. Cortesía del artista.



Homero Santamaría, *Recuerdos de mi infancia*, acuarela sobre papel, 1996. Vicente. *The Official Museo Salinas Guide*, Santa Mónica, California, Smart Art Press, 2002, p. 29. Cortesía del artista.

Asimismo hay materiales originales de la campaña presidencial de 1988 y de propaganda política que formó parte de su gobierno: una regla que se regaló en las escuelas durante la campaña electoral, un disco LP que salió con motivo del programa *Solidaridad* y que se tituló del mismo modo, monografías históricas con su imagen y una serie de ejemplares editados por el PRI en 1988 bajo el nombre *Tradición de la Cultura* dedicados a grandes figuras del arte mexicano tales como Juan O’Gorman, María Izquierdo, Saturnino Herrán, Frida Kahlo y Diego Rivera.

Por último, existen objetos que documentan la figura pública de Salinas y que son un registro de eventos en los que éste aparece, principalmente fotografías personales o donaciones de particulares a la colección como la fotografía de Salinas en el funeral de Luis Donald Colosio, una imagen de Salinas en un viaje a Chiapas o una foto personal con su familia.

En el catálogo, publicado en 2002, aparece una especie de taxonomía científica con tono de burla propuesta por el artista, y que, si bien no estaba definida en el montaje del baño, sí aparece la publicación con el objetivo de anclar los objetos en un contexto sociohistórico. Esta taxonomía además de hacer referencia directa a los sucesos históricos en los cuales fueron producidos los objetos, también evidencia las relaciones de producción en México a partir de los vínculos de dependencia económica sostenidos con Estados Unidos luego de la firma del TLC. Así, a manera de personajes fantásticos el mito supera la realidad basado en las características simbólicas y narrativas que las piezas pueden generar a partir de las intervenciones a la imagen de Salinas hechas por sus creadores. Esta taxonomía, propuesta por el artista, está formada por los siguientes cinco rubros:

1. Chupacabras: Categoría en la que Salinas es presentado como un ser fantástico con poderes sobrenaturales, un monstruo que desaparece y se metamorfosea, aludiendo al personaje mítico que apareció en los noventa y que luego desapareció.



Figura de Salinas como demonio hecha en Chilapa de Álvarez, Guerrero, México, 1997, Colección MUAC, Foto: Cortesía del Laboratorio de restauración del MUAC, 2013.

2. Personajes mitológicos: Dentro de este conjunto de objetos Salinas aparece personificando a una serie de personajes del imaginario mexicano, entre ellos, los típicos diablitos de Pastorela, los Judas de la quema de Semana Santa, las calaveras del Día de Muertos, además de algunos personajes de dibujos animados creados por Walt Disney, como *Mickey Mouse* y *Pepe Grillo*, la conciencia de la marioneta articulada, Pinocho.



Miniatura en plomo hecha por Luis Felguérez. Colección MUAC, Foto: Cortesía del Laboratorio de restauración del MUAC, 2013

3. Corrupción, cárcel y dinero: Esta categoría está formada por figuras de barro elaboradas a mano en Ocumicho Michoacán, muñecas *Barbies* intervenidas, juguetes de plástico y miniaturas de distintos materiales que muestran a Salinas como objeto de burla, humillado, preso y pagando por sus robos.



Figura de barro hechas en Ocumicho, Michoacán. Colección MUAC, Foto: Cortesía del Laboratorio de restauración del MUAC, 2013.

4. Lecciones de historia: Esta categoría reúne souvenirs históricos, escenas producto de rumores y leyendas, así como alusiones a la historia, en las que se puede ver a Salinas como Santa Anna, o como el gnomo irlandés Leprechaun, aludiendo al exilio de Salinas a Irlanda.



Muñecos de plástico de la colección del *Museo Salinas*. Colección MUAC, Foto: Cortesía del Laboratorio de restauración del MUAC, 2013.

5. Mundo Bizarro: Categoría que reúne ejemplos de la creatividad y del imaginario de comerciantes ambulantes, así como de agentes anónimos que crearon objetos,

algunos de origen incierto, tales como ratas disecadas con cabeza de Salinas, paletas en forma de la silueta del expresidente, títeres elaborados de materiales distintos y tatuajes de calcomanía hechos por Comercializadora Bondojito S.A. de C.V.<sup>20</sup>



*Rata natural con cabeza de Salinas.* Foto: en Razo, Vicente. *The Official Museo Salinas Guide*, Santa Mónica, California, Smart Art Press, 2002, p. 12. Cortesía del artista.

Respecto de la heterogeneidad de su colección y la razón detrás de coleccionar los objetos mencionados anteriormente, en una entrevista a un diario nacional Razo mencionó,

Quiero ver al museo como un espacio psicológico de la sociedad...si todas estas baratijas no se conservan, pasarán a formar parte del inconsciente colectivo, pero al recuperarlas las conservamos en la conciencia. Me parece que esta es la

---

<sup>20</sup> Vicente Razo. *The Official Museo Salinas Guide*, (Santa Mónica California: Smart Art Press: 2002), 35-59.



función primordial del museo como recurso cultural: la posibilidad de ser un catalizador de la memoria, al atribuirle a una colección de objetos determinados un lugar en la conciencia de la sociedad.<sup>21</sup>

Así pues, la manera en que Razo posiciona estos objetos es en un inicio a partir de su labor como coleccionista, pero después como curador, que clasifica, ordena y exhibe a partir de un eje conceptual que se relaciona con la construcción de una especie de archivo de la memoria histórica que reconoce y guarda para la posteridad estos objetos.

En 2007 se presentó en el MUCA Campus la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Esta muestra contemplaba la primera revisión de los orígenes, la historia y el devenir de una serie de prácticas artísticas que tuvieron lugar en México a partir de 1968. La discrepancia, manifestada en la narrativa curatorial de la exposición tenía que ver con mostrar obras que se constituyeran a partir de una diferencia formal, estética, discursiva, ideológico-política y temporal de aquellas manifestaciones artísticas previamente incluidas en los discursos oficiales del arte, específicamente a partir de la colección de obras y su exhibición en las exposiciones de los museos del INBA. Además del hilo conductor dentro de la curaduría de la muestra, que constaba de nueve núcleos temáticos dedicados a distintas temporalidades y estrategias artísticas, otros dos motivos guiaron la selección y presentación de las obras de esta exposición. El primero, fue mostrar en un mismo espacio las obras de la colección de la Dirección de Artes Visuales de la UNAM (DGAV), que, si bien no fueron necesariamente coleccionadas desde del concepto de discrepancia, sí mostraban una diferencia con respecto a la colección del INBA en

---

<sup>21</sup> *Revista AXXISMUNDI*, s/f, México, p. 29.

términos de legitimación de prácticas. Dicha colección estaba conformada por obras realizadas de 1952 en adelante. El segundo motivo fue nutrir esta colección a partir de la adquisición de varias de las obras exhibidas en la muestra. De esta manera, la UNAM consolidaba su colección al mismo tiempo que inscribía en un discurso institucional alternativo al estatal, muchas de las obras que participaron en esta exposición.

Ese mismo año, en 2007, la DGAV, adquirió el *Museo Salinas* para integrarse a la colección del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM. Para 2014, el laboratorio de conservación de este museo tenía inventariados un total de 354 objetos. Si bien estos objetos están clasificados individualmente y guardados por separado como piezas únicas dentro del fondo reservado del laboratorio, fueron adquiridos como una sola pieza. La pieza fue comprada por su importancia como documento histórico y no por el valor que cada objeto tendría por separado. Al revisar el inventario de obra que empieza en 2008, pude notar que la heterogeneidad de esta colección es clave para entender la producción de artefactos que se dio a lo largo de casi diez años en torno a Salinas de Gortari. Hasta el 2014, la colección estaba compuesta y catalogada por los siguientes objetos de diversa autoría:<sup>22</sup> esculturas, máscaras de látex, cómics, ropa, pósters, títeres, folletos, veladoras, billetes de imitación, miniaturas de tela, madera y plástico, tarjeta postales, pinturas (acrílico sobre tela, guaché sobre cartón), judas de cartón, estampas monográficas, encendedores, fotografías, libros, revistas, periódicos, calcomanías, audio y video casetes, artículos escolares, animales disecados, discos compactos, tazas, paquetes de chicles, miniaturas en vidrio,

---

<sup>22</sup> La relación de las piezas dentro de la colección del *Museo Salinas* presupone una ausencia de autoría en un gran número de piezas, salvo que la ficha técnica indique lo contrario. Asimismo, la fecha y lugar de creación exactos de las piezas han sido sustituidas por la fecha aproximada y el lugar en el que Razo compró/se encontró el objeto, no necesariamente donde fue creado.

muñequitos de plástico, figuras de plomo, piñatas, alebrijes, juguetes de madera, serigrafías, dibujos, fotocopias y volantes; hasta la más reciente adquisición: un billete de lotería que Razo encontró dentro de un libro de viejo que compró hace un par de años. Este dato refleja que la colección es nutrida cada vez que Razo encuentra algún objeto relacionado con su museo.

Podemos distinguir que cada objeto constituye una categoría y narrativa propia, lo que hace imposible catalogar la colección en términos de *memorabilia* de un personaje, parafernalia política, o simplemente como objetos con la imagen de Salinas. Si bien todos los objetos se refieren a este personaje, pienso que cada uno a partir de su origen y alcance genera una crítica distinta, así como una relación discursiva particular, tanto con el propio Salinas, así como con el público consumidor del objeto. Cada objeto tiene su propia razón de ser, su proceso de producción, de distribución, de circulación y de consumo. En este sentido, la colección hace visibles dichos procesos como parte del acontecer político, social y económico del país.

A pesar de ser hoy en día considerada una de las piezas emblemáticas de los años noventa, existe poca documentación al respecto del *Museo Salinas*. La obra aparece mencionada en una serie de libros relacionados con el arte contemporáneo mexicano,<sup>23</sup> sin embargo, la mayoría de las veces se alude a ella como una de las piezas clave para entender las manifestaciones de los años noventa, aunque no se profundiza en sus narrativas ni se genera un diálogo directo que vaya más allá de las interpretaciones

---

<sup>23</sup> Algunos de los principales son: Rubén Gallo, *New Tendencies in Mexican Art "The 1990's"* (New York: Palgrave Macmillan Press, 2004); Ivan Karp et al., *Museum Frictions: Public Cultures/ Global Transformations* (North Carolina: Duke University Press, 2006); Olivier Debrouse et al., *La era de la discrepancia: Arte y Cultura Visual en México, 1968-1997* (Ciudad de México: UNAM-Turner, 2007); Mónica Mayer, *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte* (Ciudad de México: Fundación BBVA-Bancomer- Ex-Teresa: Arte actual- Fondo Nacional para la Cultura y las Artes- AVJ Ediciones, 2006).

políticas y sociales. Los textos más propositivos en torno a esta obra fueron escritos prácticamente a la par de su surgimiento por algunos críticos de arte en suplementos culturales y revistas tales como *Curare*.<sup>24</sup>

El *Museo Salinas* tuvo tres momentos principales de difusión en prensa: el primero, cuando apareció en el baño de Vicente Razo en 1996, momento que funcionó como parte de la estrategia artística; el segundo, en 1999 cuando se expuso por primera vez en el país en el Museo de la Ciudad de México; y el tercero, en 2002 con la presentación del catálogo del museo.<sup>25</sup> Cabe mencionar que los dos últimos momentos a pesar de darle nuevas lecturas al texto y acompañarlo en sus subsecuentes etapas de vida, no fueron concebidos como estrategias artísticas por parte de Razo.

La obra de Razo no terminó con la exhibición en el baño; parte de la estrategia artística fue construir un furor mediático que le permitiera tener un alcance a otros públicos. En las notas de prensa que aparecían en los periódicos referentes a este museo se incluía al final la leyenda “Para mayores informes y visitas al *Museo Salinas* comunicarse al teléfono 2868824”. Así, para 1998, el *Museo Salinas* había sido visitado por turistas, grupos escolares, reporteros, personajes de la vida política e intelectual

---

<sup>24</sup> Itala Schmelz hace una reflexión sobre el ejercicio conceptual de Razo al coleccionar los objetos referentes a Salinas y su respuesta con respecto al readymade y a las actividades propias de un museo (coleccionar, clasificar, etc.). Schmelz afirma que Razo cuestiona las prácticas conceptuales del readymade y la manera en que los museos se apropian de ellas mediante el ejercicio de validación institucional. Así, según Schmelz, Razo demuestra, “que son las prácticas las que legitiman y no las instituciones”. Itala Schmelz, “Museo Salinas. ¿Cuál es la pieza?,” *Curare. Espacio crítico para las artes* (invierno 1997), 64-65.

<sup>25</sup> *The Official Museo Salinas Guide* (La guía oficial del *Museo Salinas*) surgió en 2002, editada por Smart Art Press, editorial estadounidense que nace en 1994 con sede en Santa Mónica, California. Smart Art Press es una editorial dedicada a publicaciones independientes y que tiene una alianza con Track 16 Gallery en Culver City, espacio de exhibición dedicado a temas sobre arte y política, crítica, cultura visual, etc. *The Official Museo Salinas* apareció casi siete años después de que Vicente Razo abrió las puertas de su baño al público, y aunque es un catálogo de la obra, se nombra una guía del museo. Desde 1999, momento en que la obra fue exhibida en el Museo de la Ciudad de México, no se volvió a saber nada de ella, hasta la presentación del catálogo. El catálogo fue presentado el 4 de abril de 2003 por Federico Navarrete, Carlos Monsiváis, Cuauhtémoc Medina, y Rafael Barajas “El Fisgón” uno de los principales críticos del PRI en México.

mexicana, entre otros. Pienso que el morbo generado alrededor del *Museo Salinas* le llevó a aparecer en diversas publicaciones, desde suplementos culturales hasta revistas de corte amarillista. Durante 1997 el *Museo Salinas* fue objeto de controversia, admiración y análisis en las páginas de periódicos como *El Financiero*,<sup>26</sup> *La Jornada*,<sup>27</sup> el diario ruso *Pravda* –que fuera la publicación oficial del Partido Comunista de la Unión Soviética hasta 1991–, así como en revistas tales como *Proceso*, *La Crisis*, *Huellas*, *Cómo*, *Generación*, y *La Pusmoderna*. Incluso *Ocurrió Así*, el noticiero sensacionalista de Telemundo, la segunda cadena estadounidense de televisión en español más grande del mundo hizo un reportaje en torno a esta obra.

---

<sup>26</sup> Óscar Enrique Órnelas, “Las baratijas de la calle constituyen un buen registro: Vicente Razo,” *El Financiero*, secc. Cultural, Ciudad de México (marzo 1997), 41. Las palabras de Órnelas son claras para ejemplificar la construcción de un fuerte rumor en torno a la figura de Razo: “en cuanto se difundió en algunos medios la existencia del museo, unos desconocidos irrumpieron en el modesto departamento de Vicente, drogaron a su perra, La Güera (quien golosa, ya se comió dos Salinas de chocolate en un descuido de Razo), y se llevaron su computadora, lo más valioso que tenía.” A esto también contribuiría Rogelio Villarreal, quien además de hablar de los atracos que sufrió Razo, mencionaba el poder subversivo que su acción tenía y los efectos que ocasionaba. Ejemplo de ello es la siguiente afirmación: “Curiosamente la entrevista a Vicente Razo de Héctor de Mauleón, reportero del diario *Crónica*, nunca llegó a publicarse: dicen los rumores que *Crónica* fue fundado con capital del propio Salinas”. Rogelio Villarreal, “El Museo Salinas,” *El Financiero*, columna “Los caminos de la vida”, Ciudad de México (febrero 1997), 54. Este tipo de afirmaciones presentaban al *Museo Salinas* como una especie de amenaza que podría afectar la imagen de Salinas de Gortari, aunque no creo que el objetivo de Razo haya sido ese, él más bien deseaba generar un diálogo con la gente más que llamar la atención de Salinas. Estos medios lo calificarían de “arte subversivo”, “salinasmania”, “marginal”, etc.



Noticieros visitando el *Museo Salinas*, 1998. Foto: en Razo, Vicente. *The Official Museo Salinas Guide*, Santa Mónica, California, Smart Art Press, 2002, p. 30. Cortesía del artista.

Podría pues parecer sorprendente la visibilidad que tuvo este museo, quizás incluso mayor a la que el artista esperaba. A pesar de su inscripción en el contexto del baño, la difusión mediática, permitía la posibilidad de existencia de diferentes narrativas no circunscritas a los marcos expositivos. Lo anterior, con fines de desafiar los límites institucionales y evidenciar la fragilidad del sistema de museos en México. Así pues, las intenciones contextuales de Razo otorgaron un estado no fijo a la obra. Es decir, que, por medio de su inserción en la prensa, el *Museo Salinas* se convirtió en un fenómeno popular,<sup>28</sup> equiparable con el *Chupacabras* o los OVNIS y fue justo su mediatización lo que lo afirmó, en términos públicos, como una obra de arte.

---

<sup>28</sup> Otro ejemplo de cómo las notas de prensa contribuyeron a la creación de leyendas en torno al *Museo Salinas* y de Razo fue publicado en el periódico *Corre la Voz*, en el que se relatan los hechos alrededor de tres supuestos asaltos al artista y nuevamente el robo de su computadora. “Vicente Razo ha sido en los



El Museo Salinas en su locación original, 1997. Foto: en Razo, Vicente. *The Official Museo Salinas Guide*, Santa Mónica, California, Smart Art Press, 2002, p. 12. Cortesía del artista.

---

últimos tres meses objeto de violentas agresiones: en noviembre de 96 le fue robado su automóvil (VW Sedan, modelo 1992, placas 588FKB), el 11 de febrero fue asaltado a punta de pistola en el centro de la ciudad y el 13 de febrero fue su domicilio y sede del Museo Salinas quien recibió la visita de curiosos ladrones, que sustrajeron únicamente el equipo de computo”. “Agresiones a Vicente Razo. La venganza de Salinas”, *Corre la Voz*, (febrero 1997), 8.

El antecedente directo del *Museo Salinas* fue el proyecto *In God We Trust*, para el cual Razo recibió en 1995 la beca Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).<sup>29</sup> Ese mismo año, *In God We Trust* que consistió en realizar una serie de pirámides de resina que encapsulaban imágenes de Salinas de Gortari a modo de los amuletos utilizados en la santería, fue exhibido por primera vez en la Galería Arte Contemporáneo de Benjamín Díaz. Las pirámides aludían a los ídolos de protección que hacen milagros, mostrando a Salinas como un ser con poderes mágicos. Razo llevaba años coleccionando muñecos con la figura de Salinas para hacer *In God We Trust*. Con el tiempo, se dio cuenta que no sólo podía coleccionar figurillas sino una serie de objetos que abarcaban registros más amplios. Así, la realización de las pirámides de resina sentó las bases para la construcción del *Museo Salinas*, haciendo un museo para quien había hecho daño a los mexicanos. Para Razo, se trataba de utilizar la imagen de Salinas para generar una especie de paradoja formada por la opuesta idolatría-odio en donde se veneraba a este personaje al mismo tiempo en que se le culpaba de todos los males. Pareciera pues que estos objetos honraban la imagen de Salinas, pero Razo quería mostrar justamente lo contrario: utilizar a Salinas no como un

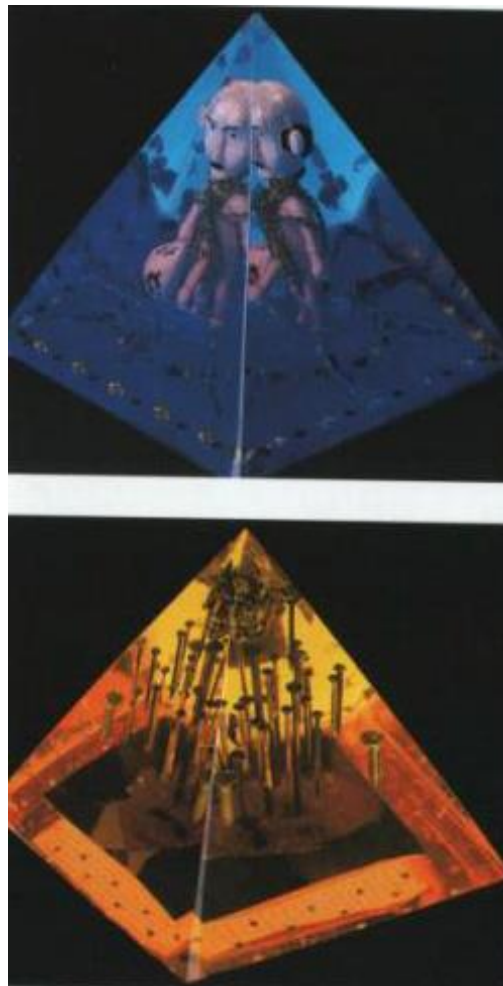
---

<sup>29</sup> El caso de Razo fue particular. En 1993 se otorgaron por primera vez las becas del Sistema Nacional de Creadores Artísticos (SNCA) del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) perteneciente al Consejo Nacional para la Cultura y la Artes (CONACULTA), generando una serie de cuestionamientos en la comunidad artística y la opinión pública en torno a la transparencia y claridad de la asignación de dichos recursos. Para muchos de los artistas participantes en la convocatoria, los resultados fueron arbitrarios y favoritistas; incluso se llegó a decir que existían casos en los que se había incurrido a la auto premiación. La cuestión de la asignación de becas y montos se manejó a través de un grupo de intelectuales, que fungió al mismo tiempo como participante y como jurado. Parte de la controversia tuvo que ver con que varios artistas inconformes argumentaron que más allá de fomentar la creación individual por medio del SNCA, era necesario la organización de un sistema integral, es decir, de un sistema que prestara atención además de a la creación artística, a los procesos de producción, distribución y consumo del arte. En otras palabras, el CONACULTA apoyaba la promoción artística, pero el artista seguía dependiendo de la institución ya que no había ni difusión de la obra fuera de los espacios estatales, ni un mercado cautivo.



personaje glorificado, sino como un fetiche que permitiera la burla y el desquite frente a la realidad nacional.

Desde que Razo hizo las pirámides para *In God We Trust*, era consciente de que lo hacia era arte y que podía ser exhibido en una galería, tal como ocurrió dentro de la Galería Arte Contemporáneo. Esto significó una primera señal de que el arte estaba cambiando, es decir, los objetos populares comenzaban a entrar en las galerías para ser exhibidos, ya no solo eran cultura popular, ahora se convertían en arte jugando un papel primordial desde la crítica al gobierno ejercida por parte de la elite cultural de izquierda.



*Manoftheyear 1*, 1995. Pirámides de resina. Foto en: Razo, Vicente. *The Official Museo Salinas Guide*, Santa Mónica, California, Smart Art Press, 2002, p. 26. Cortesía del artista.

En esta misma línea, hubo un evento que, si bien en su momento no fue reconocido como artístico, con el paso de los años se convirtió en una de las acciones político-artísticas más importantes dentro del arte contemporáneo mexicano. Organizada por Razo, junto con su hermana Mariana e Itala Schmelz, *La feria del rebelde* fue un evento en el que sus participantes, la mayoría jóvenes de alrededor de veinte años, crearon un espacio de acompañamiento desde la capital del país y demostraron su apoyo al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) luego de su emergencia en Chiapas, *La feria del rebelde* también recordada por algunos de los asistentes como “la pre-posada del inconforme o la kermes del descontento”<sup>30</sup> tuvo como objetivo principal propiciar una serie de discusiones en torno a las acciones de dicho movimiento guerrillero. *La feria del rebelde* fue el evento inaugural del entonces espacio alternativo *La Panadería*, justo el primero de diciembre de 1994, mismo día de la toma de posesión como presidente de Ernesto Zedillo.

---

<sup>30</sup> Alex Dorfsman y Yoshúa Okón. *La Panadería 1994-2002* (Ciudad de México: Turner, 2005), 8.



Inauguración de La Panadería, 1994. Foto en: Rodrigues W., Julie, *Escultura Social. A New Generation of Art from Mexico*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago: Yale University Press, 2007, p. 177.

La idea detrás de *La feria del rebelde* fue trasladar diversas acciones artísticas fuera de las paredes de los espacios tradicionalmente dedicados al arte oficial, además de generar un lugar de encuentro que acogiera no sólo varios modos de expresión, sino que permitiera la convivencia entre jóvenes de distintos sectores sociales. Los organizadores del evento, junto con los invitados, se consideraban a ellos mismos “los rebeldes,” en el sentido de hacer las cosas por que si, eran adolescentes que actuaban en contra de los discursos oficiales, las normas instituidas y lo políticamente correcto, además de que demostraban su apoyo de manera abierta al EZLN. Sin embargo, no sólo generaba un espacio de apoyo al EZLN, sino que también lanzaba una postura de rechazo frente al sistema del arte, sus discursos y formas de exhibición mediante el recurso del humor por medio de acciones como hacer vudú para proteger al Subcomandante Marcos, seguir las instrucciones pintadas por el propio Razo sobre una

lona para construir una bomba molotov, o bien presenciar un acto de magia en la que un hombre (Melquiades Herrera) introducía una botella de Brandy Presidente por su ano haciendo una alusión escatológica con la figura presidenciable.<sup>31</sup> Dichas acciones permitían reconsiderar las prácticas artísticas al generar espacios fuera de los espacios de exhibición tradicionales y permitiendo que estos jóvenes se hicieran notar. Su discurso intentó desmontar mediante la burla, a través de carteles hechos a mano, folletos y panfletos informativos, playeras alusivas al EZLN, *fanzines* y grabaciones sonoras, aquellas narraciones históricas oficiales que, para los congregados, eran obsoletas e incluso absurdas.

*La feria del rebelde* fue un ejemplo del comportamiento de un grupo de artistas jóvenes de los noventa, quienes propusieron un circuito paralelo de distribución para distintas manifestaciones culturales evidenciando su desaprobación y su falta de respeto ante los sistemas autoritarios, pero también, lanzándose en contra del elitismo del circuito del arte contemporáneo de esos años.<sup>32</sup> Este circuito paralelo significó un

---

<sup>31</sup> Itala Schmelz, quien asistió al evento, relata en el catálogo de la exposición “Escultura social. A New Generation of Art from Mexico City” presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago que, “(...) Melquiades Herrera llevó a cabo su celebre performance en el que se metía una botella de Brandy Presidente por el ano, justo en el momento en que unos tíos de Okón pasaban por el lugar y observaron con horror que su sobrino estuviera involucrado en algo subversivo.” Itala Schmelz, “Trazos y convergencias: arte conceptual en México en la década de 1990” en Julie Rodrigues Widholm (coord.) *Escultura social. A New Generation of Art from Mexico* (Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago: Yale University Press, 2007), 39.

<sup>32</sup> Ejemplo de este elitismo es relatado por Daniel Montero en su libro *El Cubo de Rubik* en el que narra cómo varios de los eventos organizados por las galerías de arte contemporáneo en esos años eran eventos privados, organizados por los directores de los espacios para sus amigos o personas cercanas pertenecientes a un círculo social allegado al de los galeristas y/o artistas. Generalmente, para poder asistir a las inauguraciones de las exposiciones era necesario haber recibido una invitación enviada por correo previamente a su domicilio. Daniel Montero. *El Cubo de Rubik: Arte mexicano en los años 90*. (Ciudad de México: Editorial RM, 2014), 124.

cambio en las prácticas del arte a partir de operar fuera del sistema artístico oficial. De este modo, estos artistas comenzaron a hacer obras y eventos que, si bien no eran considerados como arte para el sistema oficial, para ellos, eran representativos. Estos eventos fueron articulados a partir de los temas que les interesaban, de su contexto inmediato, su relación con la cultura, con la información transmitida por los medios de comunicación, con los objetos kitsch y urbanos, y en especial con lo popular en un sentido de aquello que les era común y compartido, por ejemplo, la producción visual que se daba en las fiestas a las que asistían, en los conciertos y en las calles.



Volante/invitación para la Feria del rebelde. Foto en: Dorfsman, Alex, Yoshúa Okón, *La Panadería 1994-2002*, México, Turner, 2005, p. 50.



Asistentes a la Feria del rebelde. Foto: cortesía Itala Schmelz en Dorfsman, Alex, Yoshúa Okón, *La Panadería 1994-2002*, México, Turner, 2005, p. 52.



Detalle de la lona de bienvenida a La Feria del rebelde. Vicente Razo, 1994. Imagen cortesía de Andrea Ferreyra en Dorfsman, Alex, Yoshúa Okón, *La Panadería 1994-2002*, México, Turner, 2005, p. 8.

*La feria del rebelde* se salió de control la noche de su inauguración; algunos de los participantes decidieron llevar sus acciones contestatarias al límite casi destruyendo el lugar mientras que los dueños de *La Panadería* querían preservarlo como un espacio enfocado a lo alternativo desde el arte.<sup>33</sup> Según Itala Schmelz lo anterior generó fricciones entre Razo y su propietario.<sup>34</sup> Por este motivo, Razo decidió no formar parte de ningún colectivo ni trabajar como miembro de ningún espacio alternativo<sup>35</sup> de ahí en adelante.

En lugar de formar parte de algún espacio alternativo, Razo optó por hacer su propio espacio (alternativo a “los alternativos”) en donde él pudiera decidir quiénes participaban y quiénes iban a visitarlo, además del rumbo que tomaría su discurso evitando así caer en contradicciones que surgieran en caso de que sus acciones

---

<sup>33</sup> La Panadería, ubicada en un local de la familia de Yoshúa Okón sobre la calle de Ozuluama en la colonia Condesa, fue fundada por los recién llegados al país luego de realizar estancias en el extranjero, Miguel Calderón y Okón. La Panadería fue un lugar que funcionó como galería de arte, centro cultural, espacio para tocadas, entre otros y que se caracterizó por salirse de las formalidades de las galerías tradicionales. En este espacio, convivían personajes de edades distintas con intereses variados; personas que acudían desde diversos lugares de la ciudad y que se reunían ahí principalmente para divertirse y convivir en las fiestas, no necesariamente por el hecho de ir a ver arte.

<sup>34</sup> En palabras de Schmelz, “Okón sentía que había puesto en riesgo su proyecto de espacio, y Razo pensó que trabajar con Okón había significado traicionar sus posturas políticas.” Schmelz, “Trazos y convergencias: arte conceptual en México en la década de 1990,” 39.

<sup>35</sup> Los *espacios alternativos* nacieron con el interés de hacer comunidad y de ser lugares para compartir de reflexiones en torno al arte y dar lugar a prácticas fuera de los espacios institucionales. Dichos espacios, ocuparon inmuebles abandonados –muchos de ellos a causa de los fuertes daños ocurridos después del sismo de 1985<sup>35</sup>–, locales en desuso o incluso departamentos y casas de los propios artistas. En este sentido, estos espacios operaron como alternativa en relación con los espacios oficiales, de carácter endogámico, fueron creados por y para los mismos artistas, intentando generar nuevas condiciones sociales para el arte y nuevas subjetividades, actuando como espacios donde los artistas de diferentes generaciones pudieran dialogar. Estos espacios no se limitaban solamente a espacios destinados a la exhibición de obras sino que la producción de los discursos artísticos estuvo entrelazada con dichos lugares como sitios inmersos dentro de la realidad social y cultural de finales de los ochenta a inicios de los noventa. Así, los puntos de reunión como las discotecas, bares, lugares para fiestas, tocadas, etc., generaron nuevos circuitos para la producción de discursos no-oficiales, conviviendo en ellos, la música alternativa, la moda alternativa y la proliferación de medios alternativos de producción.

resultaran demasiado disidentes o bien perdieran su carácter subversivo al ser consideradas como acciones que formaban parte de un circuito artístico elitista. Así, el *Museo Salinas* surgió como un espacio alternativo no sólo a los espacios institucionales sino a los mismos espacios alternativos. El museo en el baño fue para Razo su propia alternativa frente a ambos espacios, tanto en términos discursivos como en términos físicos y espaciales.

Al poco tiempo, Razo buscó llevar la colección de su museo a un espacio institucional para ser exhibido. Se trataba de exhibir el *Museo Salinas* dentro de otro museo. Razo se acercó al Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México (MAM) perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), sin embargo, su solicitud fue negada. “Una vez propuse exponer el *Museo Salinas* en el baño del Museo de Arte Moderno, como actividad paralela a la presentación de la revista *Generación*, pero obviamente no me dejaron,” dijo Razo en entrevista.<sup>36</sup> Como consecuencia, decidió hacer su propio museo y autonombrarse director de este. Así, de 1994 a 1996, recopiló todos los objetos que encontró relacionados con la imagen de Salinas de Gortari y ese mismo año decidió exhibir su colección en un espacio que se mantuvo funcionando como lo que era y seguiría siendo: un baño.

Con respecto a esto el artista menciona lo siguiente en el catálogo del *Museo Salinas*:

A partir de estas reflexiones y considerando el entumecido estado de los museos mexicanos –inmersos en una agenda colonizada y elitista, con un cuerpo burocrático atrofiado y temerosos de todo fragmento de realidad que tengan que afrontar– decidí que sería un acto saludable y necesario otorgarles el espacio de

---

<sup>36</sup> Vicente Razo en entrevista con Yoloxóchitl Casas Chousal “¿Porqué esperar o buscar el museo si se puede elaborar uno propio?,” *La Crisis*, no. 70 (19 de abril de 1997), 20.



un museo a estos singulares testimonios de la historia contemporánea de México: activar estos objetos.<sup>37</sup>

Ahora bien, ¿a qué se refiere Razo cuando habla del entumecido estado de los museos, situados en un panorama lejano de la realidad y poco involucrados con la historia contemporánea de México? A partir del testimonio de Razo, podemos constatar que para él, la idea detrás del *Museo Salinas* era operar como un registro que ponía en cuestión la construcción de la narración de la historia nacional, es decir, el modelo de museos y exposiciones del INBA promovido por el PRI.<sup>38</sup> Dentro de dicho modelo nacionalista, una serie de ideas fueron materializadas a través de la museografía como sistema discursivo específicamente dentro del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) con sus museos emblemáticos, el primero dedicado a la antropología e historia, El Museo Nacional de Historia (MNH) inaugurado en 1944, y el segundo, el primer museo dedicado al arte

---

<sup>37</sup> Razo, *The Official Museo Salinas Guide*, 63.

<sup>38</sup> Habrá que considerar dos eventos fundamentales que operaron dentro del modelo nacionalista de reproducción de formas de arte y de exhibición que ocurrieron en el contexto inmediato en el que surge el *Museo Salinas*: el primero, el *neomexicanismo*, movimiento que se dio en los años ochenta al interior del país y fue auspiciado por el Estado en apoyo a la pintura con temas nacionalistas y discursos que regresaban a la idea de “lo mexicano” en donde incluso es fomentado un creciente mercado para ella. Para Edgardo Ganado Kim, el término *neomexicanismo* fue una denominación hecha por parte de un grupo de críticos para poder explicar el arte de la segunda mitad de los ochenta, el cual se caracterizó por retomar a través de la figuración, el ideario nacional, mítico, popular, religioso, y lo cotidiano, mediante nuevos modos y estrategias de apropiación de iconografías existentes. El prefijo “neo” fue utilizado según Ganado Kim, “a manera de continuación o un proyecto anterior,” aunque en palabras del autor, no haya existido un mexicanismo anterior. Ver: Edgardo Ganado Kim, “En búsqueda de nuevas identidades: el arte en México en la década de los ochenta,” en *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, (México: MAM: INBA: CONACULTA, 2012), 160. El segundo evento es la exposición *México: esplendores de 30 siglos*, presentada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso y que viajó al Museo Metropolitano de Nueva York en 1990, presentándose en el exterior del país como la muestra más grande y representativa del arte mexicano, pero que formó parte de un pacto comercial entre México y compañías extranjeras de Estados Unidos y Canadá durante el gobierno salinista. Francisco Reyes Palma, describe esta exposición como una operación política que “selló la alianza entre México y Estados Unidos, luego del conflicto suscitado a causa de la nacionalización de los bienes de las compañías petroleras extranjeras.” Reyes Palma, “Treinta siglos + X = México Eterno” en *Curare, Espacio crítico para las artes*. (enero-junio 1999), Número 14, México, 17.

mexicano, el Museo Nacional de Artes Plásticas abierto al público en 1947. Estas ideas fueron cristalizadas desde y por Fernando Gamboa quien fuera miembro fundador del INBA, subdirector de este instituto y director del Museo Nacional de Artes Plásticas desde su apertura hasta 1953. Lo anterior, generó un imaginario en la visualidad y en la forma de exponer en relación con los museos mexicanos.

Por ejemplo, tomemos el caso del MAM y el rechazo al *Museo Salinas* por parte de esta institución. Aquí es importante hacer una breve revisión del modelo discursivo y expositivo de reproducción de un ideal nacionalista de este museo, sobretodo por ser en aquel momento, el espacio legitimador del arte moderno y consagrado a la exhibición del arte de la segunda mitad del siglo XX.

El MAM fue inaugurado en 1964 y dirigido por Gamboa en 1975. En la introducción de *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno 1964-1988*, Daniel Garza Usabiaga propone la idea del museo como máquina visual, es decir una institución que exhibe obras que generan y promueven discursos. Garza Usabiaga habla de la construcción de visualidad por parte del MAM como un museo que generó una operación ligada a dar continuidad a una tradición nacionalista en donde, “el arte de la segunda mitad del siglo XX ha sido puesto en escena de acuerdo a exigencias específicas y temporales de la cultura, la política y la economía de México, con el fin de dar continuidad a su tradición nacionalista.”<sup>39</sup> Así pues, el MAM surgió con la finalidad de apoyar en la construcción del imaginario en torno al México moderno. Desde la dirección de Gamboa, el MAM se dedicó a promover un nuevo arte

---

<sup>39</sup> Daniel Garza Usabiaga *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno 1964-1988*, (Ciudad de México: Museo de Arte Moderno: CONACULTA: INBA: Seguros Atlas, 2011), 15.

mexicano, lejos del muralismo, pero enfocado en la consolidación de la pintura mexicana en tanto arte abstracto, específicamente apoyando el geometrismo mexicano.

Garza Usabiaga afirma que el acervo del MAM realizó escasas adquisiciones luego de 1988 debido a las nuevas políticas de Estado y los cambios suscitados luego del surgimiento del CONACULTA, lo que resultó en la poca presencia de obras de los años noventa en su colección. En este sentido, la obra de Razo quedaba por fuera de los parámetros de exhibición de este museo.

Dentro de este contexto del arte, el *Museo Salinas* responde directamente a estos eventos como ejemplo del modo en que los museos eran administrados y a la agenda que seguían dentro de un panorama más amplio de promoción de la cultura nacional, replica del modelo construido por Gamboa en los años setenta.

## **1.2. El *Museo Salinas*: una respuesta frente al museo moderno en México**

Interesa en esta tesis la labor de Gamboa en relación con el rompimiento que el *Museo Salinas* presenta frente a su concepción de lo que es arte y su posicionamiento del objeto popular dentro de un discurso nacional. Retomaré la labor de Gamboa como museógrafo no tanto en términos técnicos sino ideológicos, pues es a través de su museografía que fungió como co-constructor de un discurso y una narración anclados dentro de las políticas culturales de finales de los años cuarenta hasta finales de los ochenta.

La figura de Gamboa en México fue precursora de la figura del curador cuando aún no se usaba esta palabra ni se identificaba a este personaje dentro de los roles propios de un espacio de exhibición. Gamboa guió el rumbo del arte y la cultura en el

país siendo el operador de un sistema de visibilidad y despliegue para un discurso nacionalista a través de redirigir la percepción del público y de la crítica hacia los objetos populares.

La premisa de Gamboa era educar y acercar al público al arte y contribuir al desarrollo de la cultura artística en México,<sup>40</sup> ejemplo de ello fue la fundación de su galería “La sociedad de arte moderno” en 1944, mediante la cual pretendía lograr su cometido. La galería operó durante cuatro años en los cuales exhibió cinco exposiciones en el siguiente orden: “Picasso,” “Máscaras mexicanas,” “Manuel Álvarez Bravo,” “Obras maestras de la pintura europea” y “México visto por sus pintores.” Si bien pareciera que las cinco exhibiciones presentadas en la galería no tenían nexos alguno, la idea de Gamboa era comenzar a construir vínculos entre el arte prehispánico y las formas modernas. Así pues, en palabras del museógrafo, la exposición “Picasso” sentaría las bases del canon modernista a seguir en México y “Máscaras mexicanas” reconocería al arte precolombino como manifestación plástica, resaltando su influencia en la pintura moderna. La segunda exposición, fue la precursora en el montaje de objetos prehispánicos, mediante el cual Gamboa, elevó el arte indígena mexicano a la categoría de arte universal, descontextualizando los objetos y equiparándolos con obras de arte moderno mediante un montaje propio de museos tales como los del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA).

Luego de “Máscaras mexicanas,” el sello de Gamboa se volvería inconfundible: el montaje de objetos precolombinos como si se tratase de cuadros o esculturas sobre pedestales o nichos dentro de muros pintados con fondos monocromáticos e iluminados

---

<sup>40</sup> Mauricio Marcín, *Las ideas de Gamboa* (Ciudad de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2014), 64.

con luces puntuales y cenitales, enfatizando ciertos rasgos propios de los objetos, – en palabras de Gamboa “los valores dramáticos y plásticos de la escultura prehispánica”<sup>41</sup> – como obras de arte. Aunado al montaje, las salas de exhibición eran ambientadas como lobbys o salas de espera con bancas para descansar y macetas con plantas a lo largo de los pasillos. Gamboa construyó una experiencia de visita a los museos, en donde los objetos exhibidos serían apreciados de otra manera, es decir, no sólo por sus cualidades artísticas sino por sus cualidades matéricas y objetuales, exaltadas por una museografía estetizante:

La esencia nacional de la museografía como arte se deriva del hecho inmediato de que sirve al desarrollo de la cultura y del espíritu de una nación dada, de las que ese arte es una manifestación a la que hay que atribuir en primer término la expresión de naturaleza nacional, sin lo cual puede dudarse de su legitimidad. Hay una visible relación de causa y efecto en lo que vengo diciendo, en apoyo de esa esencia, un marco puede comprometer un contenido, y así la museografía debe ligarse a tal grado al espíritu de la cultura del país, que, sin negar el valor intrínseco de las expresiones artísticas o científicas de otros lugares, tiene que ser tan legítimamente nacional en su carácter y servicio, como lo es la expresión que esta ponderado y difundiendo.<sup>42</sup>

El concepto de museografía de Gamboa estuvo directamente conectado con su visión acerca del museo moderno, para quien, el museo debía integrar a la cultura popular y educar al pueblo. En sus palabras,

El museo moderno es en consecuencia una unidad viva de cultura y un instrumento para la popularización de aquella; por consiguiente, no debe solamente de acuerdo con su idea primitiva, reunir y exhibir obras excepcionales

---

<sup>41</sup> Marcín, *Las ideas de Gamboa*, 236.

<sup>42</sup> Marcín, *Las ideas de Gamboa*, 236.

(eliminamos de una buena vez la idea de curiosidades), sino todas las cosas que integran la vida del hombre y el mundo que nos rodea. Solamente de este modo pueden llegar a comprenderse las obras más notables producidas por la humanidad.<sup>43</sup>

Podemos ver cómo Gamboa valora los objetos, pero valora algunos de manera especial. Gamboa rechaza la exhibición de objetos curiosos y raros dentro de su idea de museo, dando importancia a la exhibición de objetos comunes que den cuenta de la vida y cultura de los “pueblos.”<sup>44</sup> Su museografía actuó como mecanismo para darle un sentido nacionalista a los objetos y modificar el estatuto de los objetos populares producto de la industria artesanal a objetos de arte. Ejemplo de ello fue la exposición que dirigió en el MAM en 1971 titulada “Diseño en México: retrospectiva y prospectiva.” Garza Usabiaga menciona en su libro que esta exposición actuó como respuesta a la política de sustitución e importaciones de los años setenta con la idea de promover el diseño mexicano dentro del país. Garza Usabiaga cita en su libro a Gamboa quien se refiere al mérito de los objetos artesanales industrializados por sus cualidades de diseño, sin embargo, agrega que, “no obstante, esta última cualidad no implica la singularidad o rareza propia de la obra de arte única, sino por el contrario, un mérito que puede o debe repetirse, multiplicarse y ponerse idealmente al alcance de todos, para hacer más agradable el ambiente que nos rodea.”<sup>45</sup>

Queda explícita en esta cita la diferencia que para Gamboa existe entre el objeto de arte y el objeto de diseño: Los objetos de arte popular no son necesariamente cotidianos porque tienen cualidades artísticas (de diseño) pero estas cualidades no son

---

<sup>43</sup> Marcín, *Las ideas de Gamboa*, 233.

<sup>44</sup> Marcín, *Las ideas de Gamboa*, 233.

<sup>45</sup> Garza Usabiaga, *La máquina visual*, 123.

suficientes para que sean objeto de arte porque pueden ser replicables, son objeto que “unen la utilidad práctica con la belleza.”<sup>46</sup> En la división de Gamboa, existen objetos de fabricación industrial tales como utensilios cotidianos así como objetos de diseño industrial que pertenecen al arte popular producto de la capacidad creativa y el ingenio del pueblo.<sup>47</sup> Estos objetos forman parte de la cultura pero no son arte y siguen estando por fuera de esta categoría.

Además de su labor dentro de la construcción de un modelo de museografía nacionalista auspiciado por el gobierno, Gamboa fue diplomático e importante promotor de la cultura mexicana en el extranjero. Encargado de montar exposiciones de arte mexicano y construir pabellones de México en ferias mundiales, a partir de los años cincuenta, Gamboa dictó dentro del país cuáles eran los objetos que se debían valorar y que debían ser exhibidos, y, por consiguiente, cuáles debían mostrarse fuera del país como objetos representantes de “lo mexicano.” De este modo, el objeto que representaba lo mexicano en sus diversas temporalidades fue mostrado por Gamboa a través de sus manifestaciones dentro de un aparato museográfico que contenía un discurso en donde las artes populares y el folclor serían el despliegue máximo del esplendor mexicano. Mostrar “lo mexicano” en el extranjero dentro de un formato en particular, permitiría que se generaran huellas que distinguieran a la cultura mexicana para que pudiera ser reconocida como tal y obtuviera un estatus dentro del Arte.

Dentro de este reconocimiento, Gamboa decidió borrar los límites entre dos tipos de objetos: artísticos y populares, esto para unificar la concepción del objeto mexicano. Por un lado, los objetos de arte eran pinturas, esculturas y grabados que

---

<sup>46</sup> Garza Usabiaga, *La máquina visual*, 122.

<sup>47</sup> Garza Usabiaga, *La máquina visual*, 125.

cumplían con la labor de transmitir la versión oficial del arte mexicano, es decir, que tuvieran una función social y educativa. Por el otro, los objetos populares eran aquellos que encarnaban la cultura de un pueblo y sus tradiciones, siendo muchas veces de origen artesanal.<sup>48</sup> Ahora bien, bajo el mecanismo de Gamboa, cuando los objetos populares se elevaban a la categoría de arte una vez que eran exhibidos en espacios dedicados a las bellas artes, eran montados como pinturas o esculturas, entonces pertenecían a una categoría de Arte universal y podían ser reconocidos como tal.

Sin embargo, dentro de la categorización llevada a cabo por Gamboa, hubo una serie de objetos que no entraron dentro de las vertientes mencionadas en el párrafo anterior; se trató de los objetos populares urbanos. Para finales de los años sesenta, dentro de un ámbito social de transformación, los objetos industriales y urbanos (no necesariamente indígenas) no tuvieron cabida dentro de la categoría de arte, es decir, eran parte de la cultura, pero no pertenecían al sistema de visibilidad propio del ámbito artístico. La elevación del objeto artesanal como parte de las artes de México, marcó un rompimiento entre el objeto popular artesanal y el objeto popular urbano, rompimiento

---

<sup>48</sup> En 1963 la revista *Artes de México* publicó un número especial dedicado al arte popular luego de la creación del Patronato de las Artes e Industrias Populares creado por el Instituto Nacional Indigenista (INI) e INAH. En este número, Alfonso Caso, arqueólogo e intelectual mexicano que encabezó importantes expediciones principalmente en la zona mixteca del país y quien fuera director del INAH de 1939 a 1944, escribe el texto “El Arte Popular Mexicano,” bajo la necesidad de darle, como lo dice el título de la introducción a la publicación “El sentido del arte popular,” un sentido a las artes populares. Caso hace hincapié en el origen indígena de los objetos de arte popular argumentando que los elementos de diseño indígena son formas de arte popular pero que no pueden entrar en la categoría de bellas artes porque no pueden equipararse con jerarquías basadas en cánones europeos. Para Caso los objetos populares son aquellos de uso cotidiano y ritual, resultado del ingenio e imaginación creativa de la gente, fundamentalmente son creados por el pueblo para el pueblo. Sin embargo, a mi parecer, es Fernando Gamboa quien rompe con esta idea a través de su museografía en donde eleva el arte popular sino directamente a la categoría de bellas artes, si a una categoría paralela. En ese sentido es importante ir reconociendo el cambio en la condición del objeto popular en términos de objeto de arte popular que se consolida no sólo por los distintos materiales con los que se hacen los objetos y con los modos en que se producen, sino principalmente por su inserción dentro de un marco institucional.



que se haría evidente en la siguiente década. Dentro de este marco, los objetos que no pertenecías a una tradición artesanal quedaron por fuera de la narración oficial nacional.

En este sentido, me interesa la tensión que trata el *Museo Salinas* entre lo popular y lo artístico, tensión que Razo hace evidente al hacer su museo de objetos populares, dentro del amplio rango que esta noción comprende para él: objetos artesanales, objetos de fabricación industrial, objetos urbanos y objetos kitsch. De este modo, al introducir esta serie de objetos, el *Museo Salinas* cambia la concepción del arte.

A raíz de “la década perdida”<sup>49</sup> de los años ochenta, la década consecutiva inició arrastrando una fuerte limitación del presupuesto luego de la crisis financiera de 1982 y la nacionalización de la banca por el presidente Luis Echeverría, en donde el monto dedicado a esta área fuera recortado por más del 50%. Con esta limitante, los proyectos culturales eran escasos, si no es que nulos. Los contenidos de las exposiciones de varios museos del INBA estuvieron íntimamente ligados con las variaciones presupuestales del gobierno y los periodos de austeridad y destinación de mayores o menores recursos a este instituto en los distintos años.

A partir de 1988, la falta de mantenimiento y presupuesto de los museos causó una especie de parálisis en el sistema en dónde, aunque los espacios estaban ahí, no se

---

<sup>49</sup> Se le conoce como la “década perdida” al periodo de austeridad económica que comenzó en 1981”, en la que los precios del petróleo se disparan y el país asume que no puede cumplir los pagos que debe. Se recurre al Fondo Monetario Internacional (FMI) para un préstamo que solvete esta deuda (de ahí el término de “deuda externa”). Al asumir Miguel de la Madrid el poder, encuentra necesario rescatar a muchos bancos privados mexicanos que cargaban con una fuerte deuda. Así, la Secretaría de Hacienda decide que esta deuda debe ser solventada por los contribuyentes mexicanos. Por ende, De la Madrid implementa un programa de austeridad y ajuste que resulta en una profunda crisis económica. Los ingresos disminuyen, el crecimiento económico se paraliza y el banco se retira del mercado de cambios y ocurre la nacionalización de la banca. En febrero de 1982 el peso se devalúa de 22 a 70 pesos el dólar, dando inicio a una de las crisis económicas más fuertes de la historia.

sabía qué hacer con ellos ni cómo optimizarlos. A mi parecer, lo anterior tuvo que ver con dos razones: la primera, el escaso presupuesto que se destinaba a los museos, y la segunda, la reproducción sistémica de un modelo de arte nacional auspiciado por las instituciones estatales.

Como respuesta a los hechos ocurridos en los ochenta, principalmente, el sismo de 1985 y la reorganización social y civil ante las medidas del gobierno y luego el fraude electoral de 1988 en el que Salinas de Gortari es declarado presidente frente al legítimo ganador Cuauhtémoc Cárdenas, a inicios de los noventa varios artistas comienzan a reinventar su práctica, generando nuevos modelos de participación y proponiendo distintas acciones, así como roles dentro de su ser artista. Por ejemplo, en el caso de Razo, éste adoptó una suerte de figura que llevó a cabo funciones múltiples: coleccionar, archivar, curar, exhibir y dirigir; todas estas acciones concernientes al museo en tanto dispositivo de exhibición que incluye y excluye la visibilidad de ciertos objetos. Razo operó como figura alternativa a la institución, es decir, que no sólo realizaba las labores de la institución museística fuera de los marcos del museo, sino que también planteaba discursos paralelos que incluso cuestionaban la propia institución a partir de la integración de objetos de la cultura popular que no habían sido anteriormente considerados como objetos de arte. Para Razo, el hecho de coleccionar los objetos de su colección de Salinas es fundamental, pues es a través de ella, que hace su museo, museo que a su vez es una obra de arte.

Razo llevó a cabo tareas propias de la modernidad y el surgimiento de los museos (coleccionar, archivar, conservar) junto con acciones que proponían romper con los cánones anteriores del arte a partir de la apropiación del objeto ordinario y la reinención de la cotidianidad dando lugar a narrativas alternas y nuevos modos de participación social frente al rol de los museos de la década de los noventa. Hasta

finales de los años ochenta, los museos en México reproducían discursos oficiales y validaban manifestaciones propias del resurgimiento de la pintura (neomexicanismo principalmente), o seguían haciendo exposiciones enfocadas en destacar y reafianzar la modernidad figurativa y abstracta.<sup>50</sup>

En el *Museo Salinas* la noción de museo moderno tal y como es concebida en términos nacionales es replanteada, pues aquí el museo tiene lugar en un espacio privado (el baño) cotidiano y de uso personal, que es abierto al público como un espacio de socialización en el que distintos visitantes pueden convivir. La experiencia de visita al museo, pensando en estos espacios de silencio y contemplación tales como el Museo del Palacio de Bellas Artes, es transformada a partir de la experiencia artística. Es decir, el contacto con el arte en el baño permite restarle solemnidad a la experiencia de visita y generar un espacio de encuentro en donde objetos populares que ahora son arte, actúan por fuera de la institución permitiendo nuevas experiencias y reflexiones. El *Museo Salinas* partía de lo privado a lo público, es decir, que llevaba la colección personal de Razo al terreno común, donde el baño se convertía en el nuevo espacio público. Para ello, la presencia en medios fue necesaria a fin de desdibujar los límites entre lo público y lo privado y permitir nuevas posibilidades de encuentros en el espacio íntimo del baño.

La relación entre el sistema del arte, el contexto de producción del objeto y la especificidad del objeto artístico de los noventa engloba la indiferencia estética como alternativa histórica y explora el mecanismo de la colección-exhibición como un síntoma de la crisis de la representación. En este sentido, aparece el *Museo Salinas*, en donde la colección de objetos industriales y urbanos que no tiene cabida en los museos

---

<sup>50</sup> Cuauhtémoc Medina. “Instalaciones y museos en México” en *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992.-2013)*, (Ciudad de México: Editorial RM, 2017), 17.

el INBA, actúa como un espacio de intervención política que va de lo privado del baño a lo público del museo. Actuando por fuera de la institución, Razo hace arte: su gesto artístico es coleccionar objetos y ponerlos dentro de un museo haciendo un apunte directo sobre la situación del INBA en México durante la década de los noventa, la relación de esta institución con las políticas de visibilidad dictadas por el gobierno salinista, el papel del artista en un entorno de crisis en el sistema del arte y la reconsideración del objeto artístico desde el cuestionamiento de las categorías de clasificación y exhibición de los objetos de Arte, de los objetos populares-artesanales y de los objetos populares-urbanos, desmontando así, la visión Gamboista dentro de dicho entorno institucional y social.

En este sentido, los objetos del *Museo Salinas* al no tener cabida en un museo del INBA, evidentemente tampoco entraban dentro de los cánones nacionalistas, al contrario, eran objetos críticos cuyo poder radicaba en ser anti-institucionales. Veamos los “estatutos” escritos por Razo en el manifiesto incluido en el catálogo y que acompañaron a esta obra para comprender la actitud del artista:

El *Museo Salinas* es arqueología consumista de enunciados políticos. Instalación ética de poesía popular negociada con el *avant garde* conceptual. Institución dedicada a la colección y atesoramiento de baratijas de hule vueltas sabotajes de estado. Acervo de hechizos callejeros al poder ejecutivo, empresa que investiga los puntos de contacto entre la memorabilia y la intriga pública. Emprende la articulación, clasificación y conservación de bagatelas de hule entendidas como tácticas alternativas de participación política.<sup>51</sup>

En estos lineamientos podemos encontrar una serie de palabras que nos guían a la trama detrás del *Museo Salinas*. En la primera línea, Razo habla de la pieza como

---

<sup>51</sup> Razo, *The Official Museo Salinas Guide*, 33.

arqueología, es decir le otorga un sentido histórico y de preservación de la memoria. Después, se refiere a ella como una “instalación ética” relacionada con el “avant garde conceptual,” lo que indica su condición de objeto artístico y se manifiesta en contra del ready-made y las prácticas conceptuales. Sin embargo, más adelante, Razo se refiere a su colección ya no como una instalación sino como a una “institución,” un “acervo” que clasifica, conserva, guarda y evidencia la articulación entre la participación política de los comerciantes y el público consumidor que adquiere estos objetos y que a partir de ello genera una estrategia de resistencia en contra de Salinas y de los modos de reproducción de los discursos políticos y artísticos durante su gobierno.

En los objetivos descritos en el catálogo Razo genera una especie de juego intelectual en el que, con un tono irreverente y jocoso enumera las actividades del museo, acciones que parodian la labor de los museos estatales, haciendo burla de lo absurdo de las políticas culturales y de los discursos gubernamentales, siendo éstas:

(...) la difusión y promoción de la colección, colaborar y apoyar a la creación de bagatelas políticas, promover en la niñez y la juventud la insolencia hacia el poderoso, elevar el nivel de escarnio y procacidad en la conversación política, coadyuvar en el embrujo constante a primeros mandatarios, fomentar exorcismos callejeros de pesadillas revolucionario-institucionales, generar libertinaje moral en el escenario público e impulsar y proteger el libre tránsito de bromas macabras.<sup>52</sup>

Razo recalca también la intención de su museo en tanto espacio de visibilidad: promover la colección, darle un lugar a la producción de objetos y al tránsito de ellos fuera del circuito del arte, así, otorgándoles la importancia que merecen en términos de memoria histórica y resistencia como objetos fundamentales para entender la otra cara

---

<sup>52</sup> Razo, *The Official Museo Salinas Guide*, 33.

de la realidad nacional de esos años y la condición propia de los objetos: objetos populares, pero no dentro del sentido nacionalista promovido por el INBA.

Las actividades en torno a los objetos, en especial al coleccionismo como estrategia artística, posibilitan la activación del objeto en tanto inciden en su condición de objeto histórico al vincularlo con otros objetos producidos en el mismo momento. Si Razo no hubiera comenzado esta colección, seguramente la mayoría de los objetos hubieran quedado en la basura. La colección activó los objetos, les dio resonancia y logró que trascendieran a distintas audiencias.<sup>53</sup> Considero que la colección permite resignificar los objetos en tanto forman un conjunto mientras que la exhibición de ellos dentro de un museo de artista es un acto que señala la crisis de las formas de representación y exhibición de este periodo.

Razo trabajó con lo que para él era lo cotidiano: la crisis, el tema político y su mediatización. Como varios de su generación, Razo creaba con lo que tenía a la mano y su cotidianidad tenía que ver con lo que vivía a través de los medios de comunicación masiva, desde noticieros y videos musicales, hasta anuncios comerciales. Sin embargo, las condiciones de su obra fueron particulares respecto a otros artistas de su generación porque él presentó sus objetos como objetos de museo dentro de su propio museo, además de usar a los medios para difundirlo.

Por ende, el *Museo Salinas* permitió la pluralidad de la representación en donde un objeto aislado no significaba lo mismo que estando dentro de una colección de objetos mediante la cual se potencializó su significado. El objeto por sí mismo hablaba

---

<sup>53</sup> En este sentido, como bien dice Boris Groys, “la fetichización del arte se da fuera del museo, lo que quiere decir que está fuera de la zona en la cual se ejerce tradicionalmente la autoridad. Las obras de arte ahora se convierten en icónicas no como resultado de su exposición en el museo sino por su circulación en el mercado del arte y los medios masivos.” En otras palabras, cada aparición del *Museo Salinas* en prensa fue construyendo una serie de agenciamientos que permitieron contribuir al discurso y darle sentido a la obra. Boris Groys, *Art Power*, (Cambridge: The MIT Press, 2008), 47.

de la figura de Salinas, pero mediante su multiplicación pudo generar una narración de un momento histórico que permitió entender el entrelazado entre una serie de procesos políticos, culturales, sociales y económicos del país. En otras palabras, el objeto no me representa en términos de ser mexicano, al contrario, cuestiona la identidad mexicana, pero me identifico con él porque forma parte de mi contexto directo y de mi historia reciente. Ya no se trata del objeto de arte que representa, refleja o ilustra, en el caso del *Museo Salinas*, no es un objeto, son varios objetos que constituyen al objeto de arte como un todo, como el museo dentro del baño de Razo.

En conclusión, el *Museo Salinas* constituye una nueva idea de museo en México frente al museo moderno y a la idea de modernidad, museo que genera una tensión entre lo público y lo privado, que es alternativo frente a los espacios alternativos, que cuestiona la identidad de los museos estatales, que recibe a todo tipo de públicos, asiduos al arte o no, cuya colección incorpora objetos populares dentro del terreno del arte cuestionando las jerarquías que dividen a los objetos de arte con los que no lo son e integrando a la cultura dentro de un nuevo espacio de visibilidad, y por último, que opera como un museo-obra de arte que después se exhibe como tal.







Vistas del baño de Vicente Razo, ca. 1997. Imagen: cortesía del artista.

## **CAPÍTULO 2. El coleccionismo y la exhibición como estrategias artísticas críticas: los museos de artista**

Entrada la década de los setenta, algunos artistas europeos se manifestaron en contra del discurso hegemónico del arte autónomo y los modos canónicos de concebir el arte, tomando objetos ordinarios como objetos artísticos para demostrar su indiferencia estética como acto de resistencia con miras a construir un nuevo discurso. Este discurso promulgaba que el artista dejaba de ser un genio creador para dar pie a la idea de que cualquiera podía ser artista; pero también de que el arte podía integrarse a la vida cotidiana. Este principio de indiferencia estética fue planteado por primera vez por Marcel Duchamp durante las primeras vanguardias de principios del siglo XX. Duchamp, más que negar el arte, examinaba su papel dentro de las convenciones institucionales a partir de su oscilar entre ser arte y formar parte de la vida.

En *El retorno de lo real* Hal Foster, historiador y crítico estadounidense, especialista en estudios de la cultura postmoderna, analiza las manifestaciones artísticas, especialmente dentro del circuito de galerías de Nueva York, desde la posguerra a los años noventa. El autor hace una reconsideración del objeto artístico a partir de diversos modelos teóricos, principalmente del giro semiótico y propone replantear la crítica a partir de su relación con la historia. Foster formula la coordinación de los ejes diacrónico (histórico) y sincrónico (social) en el arte, para comprender el modo en que los deslizamientos estéticos y las rupturas históricas se vinculan dentro de una relación espacio-tiempo. Así, mediante la neo-vanguardia, la vanguardia, que según el autor falló en términos revolucionarios, puede ser recodificada. Foster sostiene que, “para los artistas de la vanguardia más aguda tales como Duchamp, el objetivo no era ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo

examen de las convenciones de ambos.”<sup>54</sup> Para ejemplificar lo anterior, Foster toma como caso los objetos que Duchamp elegía para sus *readymades*, objetos que eran desfuncionalizados como operación para generar un extrañamiento que permitiera desvincularlos de su significado. “La mayoría de los *readymades* de Duchamp proponían que objetos con valor de uso sustituyeran a objetos con valor estético y/o de cambio/exposición: un botellero en lugar de una escultura o, recíprocamente, “un Rembrandt utilizado como tabla de planchar”.”<sup>55</sup> Esta desfuncionalización que se traducía en una aparente “carencia de razón” era lo que para Foster se convertiría en la razón misma de ser del objeto. Siguiendo con el ejemplo de Duchamp el autor añade,

Un argumento aún puede sostenerse sobre Duchamp, como cuando en 1917 firmó con seudónimo un urinario puesto al revés. Más que definir las propiedades fundamentales de un medio dado desde dentro como hacen los monocromos de Rodchenko, el *readymade* de Duchamp articula las condiciones enunciativas de la obra de arte desde fuera, con un objeto extraño. Pero el efecto sigue siendo la revelación de los límites convencionales del arte en un tiempo y un lugar particulares.<sup>56</sup>

Continuando con el argumento de Foster, el *readymade* permite revelar los límites del arte al mismo tiempo que los establece y consolida en tanto práctica arraigada a la tradición artística. Asimismo, la condición de esta práctica da pie a un cambio en la producción artística, cambio que tiene que ver con la relación que se establece entre el artista como productor y el objeto como producto artístico. Esta relación se hace presente en los cuestionamientos teóricos y artísticos de futuras

---

<sup>54</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2001), 18.

<sup>55</sup> Foster, *El retorno de lo real*, 113.

<sup>56</sup> Foster, *El retorno de lo real*, 19.

décadas. De hecho, durante la década de los setenta, el arte adoptó un carácter antropológico y sociológico reflejado en el modo en que algunos artistas introdujeron temáticas sociales a su trabajo, relacionadas principalmente con la identidad y el imaginario colectivo. La antropología y la sociología también se relacionaron con el arte desde una mirada distinta, en la que los objetos de arte fueron reconocidos a partir de los procesos históricos y materiales detrás de ellos. Aproximarse a la obra de arte desde estas disciplinas permitió entender los cambios relacionados con la obra de arte y su significado dentro de un contexto actual, en donde las obras antes de ser obras son objetos que revelan el nivel de cultura material al que pertenecen en donde detrás de la imagen se encuentra la cultura de los artefactos con su propia historia independiente como producto de la actividad cultural de la sociedad.

Los estudios culturales, el surgimiento del término “cultura visual” y su vínculo con la antropología permearon el arte como una práctica social; mientras que el arte, a partir de la apropiación de objetos provenientes de la cotidianeidad y la cultura popular, ejerció una crítica hacia la idea del arte como actividad ajena a la vida. Como resultado, los límites entre el arte y las prácticas antropológicas y etnográficas comenzaron a desdibujarse, dando lugar a los paradigmas contemporáneos relativos a la representación cultural y a los cambios que se derivan de ello en la relación entre el artista, el museo y la sociedad.

El impacto del pensamiento postestructuralista en el análisis histórico del arte también abrió nuevos horizontes teóricos que pusieron especial atención en especificaciones culturales, ideológicas, de etnicidad, clase social y género. Desde esta perspectiva, la obra de arte fue considerada como co-constructora de los procesos sociales y culturales y no como un mero reflejo de ellos. El valor de la obra de arte en cuanto a su producción y recepción se entendió en tanto jugaba un rol cultural activo, en

donde el valor cultural existía en la medida en que las imágenes se entrelazaban con los planteamientos intelectuales y políticos del mundo al que pertenecen sus intérpretes.

Es entonces que surgen distintos modos de reflexionar en torno a la función social del arte, la responsabilidad social del artista, y el papel que juegan los museos y demás espacios de exhibición en la validación y oficialización del objeto artístico. En este sentido me interesa ahondar específicamente en el surgimiento de los museos de artista como estrategia artística crítica.

A mediados de los años sesenta, el sistema artístico comenzó a reflejar cambios fundamentales en la manera de concebir la obra de arte y los cánones alrededor de ésta. Los artistas yuxtapusieron sus propias reflexiones teóricas con la práctica artística cuestionando principalmente los sistemas de representación y distribución del arte. A partir de entonces, las barreras entre el espectador y la obra de arte comenzaron a desdibujarse. El espectador pasó de ser de un ente pasivo a un agente activo cuya experiencia con respecto al objeto artístico resultó fundamental. A raíz de esto, surgieron nuevas propuestas en torno a la activación de objetos no pertenecientes al contexto del “mundo del arte” para modificar la relación y la experiencia estética del espectador con la obra, así como resignificar los conceptos de autoría y originalidad.

Dentro de este contexto, apareció en varios países de Europa como una tendencia posminimalista, la crítica institucional convirtiéndose en un género artístico que explora el condicionamiento de la actividad artística por la institución cultural, principalmente por los museos, de modo que examina la representación del objeto, deconstruyendo los vínculos entre el mercado del arte y la visión colonizadora del otro sobre el objeto exhibido. Los artistas que trabajaban dentro del modelo de crítica institucional introdujeron la utilización de objetos y materiales de uso cotidiano como

estrategia discursiva con la finalidad de cuestionar las fronteras entre el arte y la vida cotidiana, implantando nociones de creatividad, imaginación, juego y participación en sus proyectos. Ejemplo de ello fue la creación de los museos de artista en donde los artistas otorgaban autonomía a los objetos que sacaban de su contexto original insertándolos dentro de un espacio que era el museo en el que perdían su valor como mercancía intercambiable, siendo ahora objetos museables.

Hablar de crítica institucional como práctica artística sobrepasa los límites de análisis de un determinado periodo en el arte, no es un movimiento y mucho menos se ubica como una práctica estilística, más bien es un entramado de relaciones sociales, políticas y económicas que operan dentro de una serie de circunstancias que si bien no son estáticas, sí tienen ciertos ejes transversales que permiten que esta práctica se enuncie como tal.

Si bien la crítica hacia las instituciones artísticas surge con las vanguardias modernas, que pretenden deslindarse de las convenciones establecidas por el sistema del arte, es hasta finales de los años sesenta que se establece como una categoría – indudablemente académica elaborada desde las altas esferas de poder artístico en Estados Unidos–, que se traduce a una serie de prácticas interdisciplinares, encaminadas a cuestionar la hegemonía reproducida por las instituciones del arte. A pesar de que existen varias interpretaciones del término, fue utilizado por primera vez por el crítico y artista Mel Ramsden (Nottingham, 1944) en su texto *On Practice*<sup>57</sup>, escrito en 1976.

---

<sup>57</sup> El planteamiento principal de Ramsden era que la crítica podía perder sentido en tanto que, “obsesionarse permanentemente con una crítica institucional sin abordar problemas específicos dentro de las instituciones es generalizar y sloganizar. Podría también tener una consecuencia desafortunada en afirmar aquello que se propone criticar...parte del impulso por dismantelar las instituciones es escapar de las topicalizaciones y problemas sancionados de la misma...dismantelar la institución involucra dismantelarme a mí mismo, pues yo soy parte del problema...las instituciones no son contingentes.”

Para Ramsden, la crítica institucional se insertaba directamente y era inseparable de la ciudad de Nueva York por su poderío económico e importancia en la validación del discurso artístico en ese tiempo. De ahí la importancia de las revistas *Artforum* y *October* como entidades institucionalizadoras cuyas estrategias de validación fueron imprescindibles para la consolidación de los discursos histórico-artísticos relacionados con la crítica institucional.

Distingo tres etapas o momentos de la crítica institucional, considerando que cada nueva etapa no significó la negación de la anterior, sino la incorporación de nuevos postulados y cuestionamientos. La primera etapa es su surgimiento a finales de los años sesenta, momento en el que la crítica se dirige al sitio institucional (museo o galería) como espacio de confinamiento, la institución es reconocida como un “sitio organizado y establecido para la exhibición del arte”.<sup>58</sup> El segundo momento comprende de mediados de los años setenta a inicios de los ochenta. En esta etapa la crítica consiste en evidenciar y revelar las relaciones de poder como parte integral de la esfera cultural, cuestionando modos canónicos de representación. Uno de los cuestionamientos principales de estos años giraba en torno a la relación entre la transmisión de un discurso y su recepción por parte del espectador como reproductor de la ideología institucional. Por último, en la tercera etapa que empieza en los años noventa, la crítica no se limita únicamente a las instituciones artísticas, sino que aborda las instituciones en general. El cambio fundamental de los años sesenta a los noventa radica en que el sentido de la crítica va de oponerse a la institución, a intentar modificar la práctica de

---

Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, (Malden: Massachusetts: Blackwell Publishing, 1992), 933.

<sup>58</sup> Andrea Fraser en “From the critique of institutions to an institution of critique” (2005) en Alexander Alberro, et. al., *Institutional Critique. An Anthology of Artists’ Writings*, (Cambridge: MIT University Press: 2009), 410.

esta, siendo el objetivo defender la institución del arte de la instrumentalización generada por intereses de orden político y económico. A final de los años ochenta los cuestionamientos en torno a la crítica institucional como categoría académica institucionalizada comienzan a hacerse evidentes en los artistas, quienes reflexionan en torno a su papel como miembros inseparables de la institución.

En este momento considero pertinente destacar la diferencia entre “crítica a las instituciones” y “crítica institucional”, en donde la primera es una crítica a las instituciones artísticas, a la noción de arte, y a los cánones académicos y que surge con las vanguardias, mientras que la segunda, se relaciona con los conceptualismos de los años setenta y se caracteriza por ser un arte crítico, es decir, autorreflexivo, que se origina desde el interior de la institución como práctica dirigida a cuestionar las discrepancias entre el planteamiento teórico y los modos de operación de la institución.

## **2.1. El museo como práctica artística**

Los primeros museos de artista nacieron a mediados del siglo XX en Europa y Estados Unidos. En un inicio se trataba de colecciones de objetos que los propios artistas habían reunido. Más adelante, la diferencia entre una colección y un museo se sostuvo en que fueron los mismos artistas los que ejecutaron esta práctica para construir una nueva realidad a partir de la reunión de objetos recontextualizados y de su exhibición a partir de un dispositivo de exposición. Los museos de artista involucraban tres aspectos: una colección, un espacio de exhibición, y un público.

El concepto de museo de artista como categoría artística se construyó luego de que algunos artistas se refirieran a sus colecciones como sus museos personales que



eran básicamente sistemas de pensamiento y reordenamientos del mundo reflejados dentro de diversos soportes de exhibición como maletas, vitrinas, mesas de trabajo, entre otros, y que podían o no contener objetos de carácter personal pero que ofrecían una visión personal sobre un aspecto de la realidad.

La construcción de museos de artista como práctica dentro del arte conceptual se distinguió por la reunión de objetos que por un lado estaban hechos de otras cosas, es decir, hechos de otros materiales (madera, plástico, tela, cartón, pintura, etc.) y, por otro lado, formaban una cosa, es decir, constituían un museo. Los objetos contenidos en los museos de artista singularizaban una realidad y al entrar en una colección, tenían la capacidad de generar una pluralidad de significados que problematizaban dicha realidad al ser abstraída del entorno. Estos procedimientos no poseen un mero carácter representacional, virtual o simbólico, más bien intentan buscar y obtener una nueva situación en la que el público sea invitado a experimentar procesos de reconfiguración dentro de sus propias condiciones subjetivas. A partir de lo anterior, considero importante preguntarnos: ¿qué es lo que hacen los objetos en este caso? y ¿cómo participan de esta realidad?

Pienso que los museos de artistas participan de la realidad en tanto reúnen objetos que dicen algo y que almacenan ideas, pero, que es justamente la reunión de estos objetos lo que los constituye como una práctica de arte. Por ende, los museos de artista en tanto obras de arte como las que se mencionan a continuación, nacen desde mi modo de ver, de la relación entre la producción estética y las formas de exhibición dentro de las siguientes condiciones:

- 1) Los artistas indagan nuevos vínculos y significados entre los objetos a través de la representación del objeto exhibido.

- 2) Son intervenciones que se enfocan en proyectos donde el artista además de creador es su propio curador al gestar mecanismos que se inscriben entre las demarcaciones de lo que es arte y no.
- 3) Cuestionan la relación entre las manifestaciones artísticas y los aparatos institucionales de legitimación.
- 4) Son operaciones político-económicas que proponen narraciones y circuitos de visibilidad alternos al sistema del arte oficial

Asimismo, hay museos de artista que no constituyen una práctica artística pero que hablan desde el ego de los artistas y que busca generar un espacio de visibilidad para mostrar sus intereses personales, sus colecciones y sus propias obras. En estos museos, también son los artistas los que exhiben una realidad determina, realidad subjetiva e individual.

Mediante la construcción de museos, algunos artistas han instrumentalizado y cuestionado actitudes y procesos curatoriales mediante la cancelación de la figura del curador al convertirse ellos mismos en los curadores de sus colecciones. Es entonces que se genera un cambio significativo en la concepción y la relación entre la obra de arte y el espacio de exhibición. Para el curador español Tomás Ruiz-Rivas, los museos de artista no son dispositivos museográficos que permiten mostrar al público tal o cual colección de determinado artista, son estrategias discursivas que, “generan nuevas dinámicas de participación.”<sup>59</sup> Estas dinámicas permiten que, a partir de la

---

<sup>59</sup> Tomás Ruiz-Rivas. “Museo de artistas,” *Visual Arts Latino Freezine* (junio 2014), 15 consultado 4 de julio de 2014: [http://www.valf.com.mx/archiv/14jun/museos\\_artistas.html](http://www.valf.com.mx/archiv/14jun/museos_artistas.html).

desmitificación de la idea del museo, se generen realidades y narraciones históricas fuera de un discurso hegemónico. Tal es el caso de *The Beuys Block* (El bloque Beuys) creado en 1970 por el artista alemán Joseph Beuys (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986).

*The Beuys Block* fue instalado por el propio artista en 1970 en el Hessische Landesmuseum en Darmstadt, Alemania y continuó siendo modificado por él mismo hasta alrededor de 1986. *The Beuys Block* estaba formado por varias vitrinas de vidrio ubicadas dentro de siete salas distintas del Hessische Landesmuseum, siendo al mismo tiempo una instalación que funcionaba como obra de arte, pero también como un museo dedicado a la exhibición de objetos del artista.



*The Beuys Block*, Hessischen Landesmuseums Darmstadt, 1970. Fuente: <http://hessenschau.de/index.html>  
[http://www.hronline.de/website/specials/hlmd/index.jsp?rubrik=88091&key=standard\\_document\\_52380793&gallery=1&mMediaKey=mediathek\\_52381615&b=11](http://www.hronline.de/website/specials/hlmd/index.jsp?rubrik=88091&key=standard_document_52380793&gallery=1&mMediaKey=mediathek_52381615&b=11)



*The Beuys Block*, Hessischen Landesmuseums Darmstadt, 1970. Fuente: <http://hessenschau.de/index.html>  
[http://www.hronline.de/website/specials/hlmd/index.jsp?rubrik=88091&key=standard\\_document\\_52380793&gallery=1&mMediaKey=mediathek\\_52381615&b=11](http://www.hronline.de/website/specials/hlmd/index.jsp?rubrik=88091&key=standard_document_52380793&gallery=1&mMediaKey=mediathek_52381615&b=11)

Basado en los antiguos gabinetes de curiosidades de los siglos XVI y XVII, este bloque de salas contenía esculturas creadas por Beuys, junto con sus materiales predilectos en su estado natural además de otros objetos que el artista escogió reunir con la idea de ofrecer al público una experiencia a partir de la relación personal que él tenía con el mundo. Beuys cuestionó las nociones de autoría y originalidad al poner objetos creados por él mismo junto con objetos que no pertenecían al mundo del arte pero que ingresaban a éste una vez que formaban parte del conjunto de objetos contenidos dentro de su bloque. De este modo, Beuys propuso una redefinición de la figura del artista en tanto sujeto creador.



*The Beuys Block*, Hessischen Landesmuseums Darmstadt, 1970. Fuente: [http://www.richardrijnvos.com/works/11-25/no18/block\\_beuys\\_raum\\_3.htm](http://www.richardrijnvos.com/works/11-25/no18/block_beuys_raum_3.htm)



*The Beuys Block*, Hessischen Landesmuseums Darmstadt, 1970. Fuente: [http://www.richardrijnvos.com/works/11-25/no18/block\\_beuys\\_raum\\_3.htm](http://www.richardrijnvos.com/works/11-25/no18/block_beuys_raum_3.htm)

La imagen del artista como sujeto creador cobra fuerza a partir de las neovanguardias y las propuestas artísticas de los años setenta, en donde algunos artistas, luego de Beuys, buscan cancelar desde su discurso formal los límites del museo que resultan esenciales para la reproducción social de los valores estéticos y la restitución del objeto de arte como objeto sagrado. Desde entonces varios artistas se han enfocado en construir a través de su obra nuevas relaciones entre los conceptos de artista, autoría, originalidad y materiales; tomando en cuenta el papel de las instituciones museísticas como intermediarias con el público y cuestionando la forma en que el sistema valora el arte de manera simbólica y económica.

La redefinición del sujeto creador y el cuestionamiento del concepto de originalidad nos remite también al pionero en los museos de artista, el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968) del artista belga Marcel Broodthaers (1924-1976). Este museo estuvo formado por una colección que se fue alimentando con el tiempo, constituida por diversos objetos, entre ellos: libros, dibujos, documentos, estampas, tarjetas postales, pinturas, medallas, grabados, esculturas, vaciados en yeso y réplicas, que se montaron sobre cajas de embalaje y que fueron ubicados dentro de tres secciones. Las secciones eran: la sección de figuras, la sección del siglo XIX y la sección literaria. Todos los objetos de estas secciones estaban relacionados con la imagen del águila imperial como signo de poder. Los objetos del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* podían tener forma de águila o bien estar decorados o intervenidos con esta figura por el propio Broodthaers.



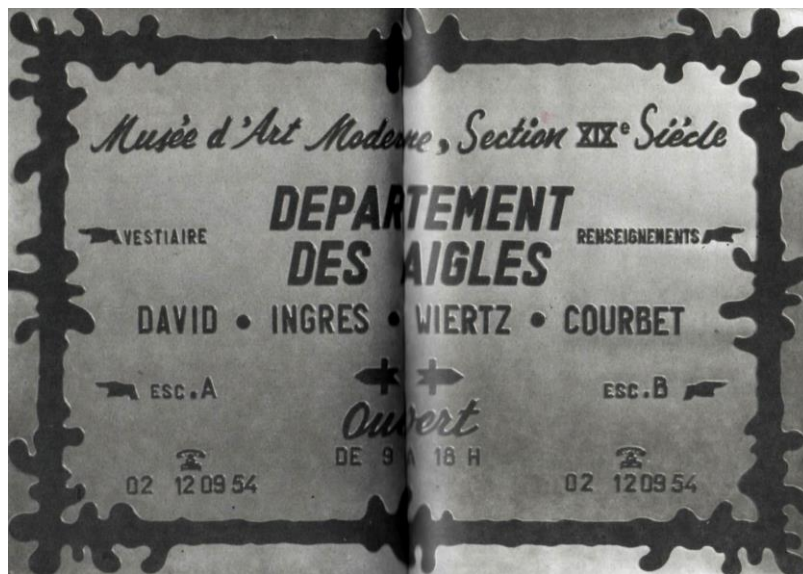
Vista del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968) de Marcel Broodthaers. Foto en: [http://davis-museum-artblog.blogspot.mx/2012/07/musee-dart-moderne-departement-des\\_3066.html](http://davis-museum-artblog.blogspot.mx/2012/07/musee-dart-moderne-departement-des_3066.html)

Dentro de su museo, Broodthaers utilizó diferentes objetos que dividió en tres figuras: figuras 0 que operaban como símbolos e ideas, es decir, que no importaba si el águila era un vaciado en yeso, un recorte de revista o un dibujo, dado que al final seguía siendo un águila e incluso una silueta desdibujada continuaba dando la idea de ser un águila; figuras 1 que eran el significado del símbolo dado a partir de convenciones sociales, es decir, ¿qué significaba el águila?, ¿qué connotaciones se le daban más allá de su forma física?; y por último, figuras 2 que eran literalmente las figuras que se asociaban con el águila como emblema del poder representado dentro de la institución museo. Para Broodthaers su museo operaba de dos modos:

(...) por una parte desempeña el papel de una parodia social de las producciones artísticas; por otra, el de una parodia artística de los hechos sociales. Los museos públicos como por lo demás todas las instituciones culturales, no hacen otra cosa. Creo que un museo ficticio como el mío permite apoderarse de la realidad

(entendiendo por realidad la realidad de una idea) y de lo que se esconde de ella.<sup>60</sup>

La colección del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* operó de manera itinerante y al ser exhibida en distintos espacios, recalcó las limitaciones del museo en tanto espacio físico, pero también amplió sus posibilidades de emisión y recepción. En palabras de su creador, “este museo se hizo realidad para mi círculo de relaciones –amigos, personalidades que se ocupaban del arte, en fin, para gente llegada del extranjero –que había oído hablar de él y quería visitarlo.”<sup>61</sup> Podemos entonces pensar que en un inicio el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* fue un gesto artístico dedicado al mundo del arte y al círculo social del artista, al igual que algunos casos que veremos más adelante.



Placa del *Département des Aigles*, 1968. Foto en Schulz, Sara. *Marcel Broodthaers*, Ciudad de México: Alias, 2016, pp. 94-95.

---

<sup>60</sup> Sara Schulz (ed.), *Marcel Broodthaers*, (Ciudad de México: Alias: 2016), 103.

<sup>61</sup> Schulz, *Marcel Broodthaers*, 107.

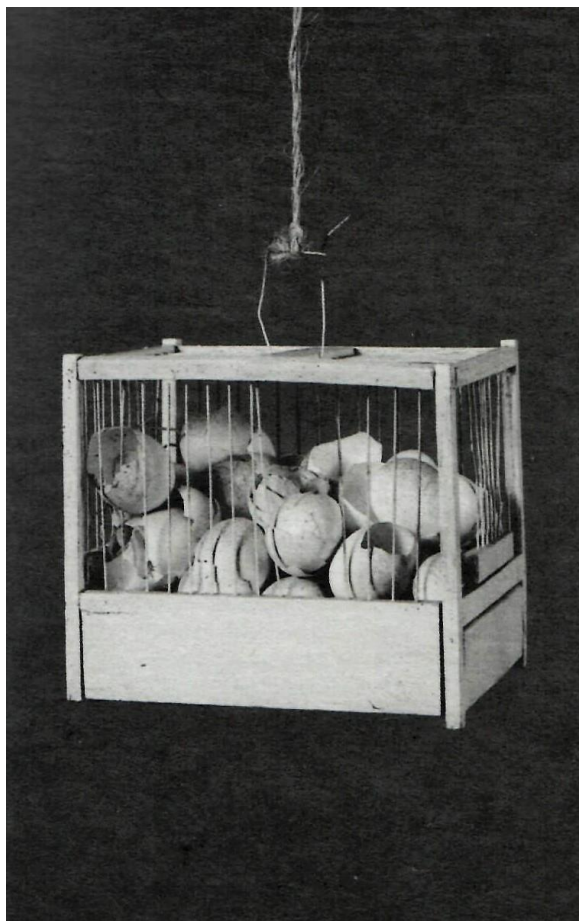


Broodthaers se refirió al *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* como su museo ficticio a partir del cual, en tanto dispositivo, pudo construir nuevas relaciones entre los objetos, entre el público y los objetos, pero también entre la institución museo y el arte, a modo de evidenciar cómo es que los objetos pasan de ser una colección en un museo a un objeto artístico.

Luego de cuatro años de itinerar, el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, cerró en 1972 con su exhibición en Documenta 5 en Kassel. Con este museo, el artista habló de aquello que hace que un objeto cualquiera se inserte dentro de la categoría de arte. Si bien pareciera a primera vista que Broodthaers proponía a través de su museo una idea de anti-arte al afirmar en una cédula debajo de cada objeto, “This is not a work of art,”<sup>62</sup> en realidad creó una estrategia para legitimar su colección como obra artística, del mismo modo que años después en el contexto mexicano, Vicente Razo con el *Museo Salinas* afirmaría, “Dejar de hacer readymades. Empezar a hacer museos,” para constatar que su obra no era ni una instalación ni un readymade, y que no era otra cosa más que un museo.

---

<sup>62</sup> Según Broodthaers, ““This is not a work of art” (“Esto no es una obra de arte”), es una fórmula obtenida mediante la contracción de un concepto de Duchamp y un concepto antitético de Magritte. Me permitió decorar el mingitorio de Duchamp con el emblema de un águila fumando una pipa. Creo que subrayé el principio de autoridad que ha hecho del símbolo del águila el coronel del arte.” Schulz, *Marcel Broodthaers*, 84.



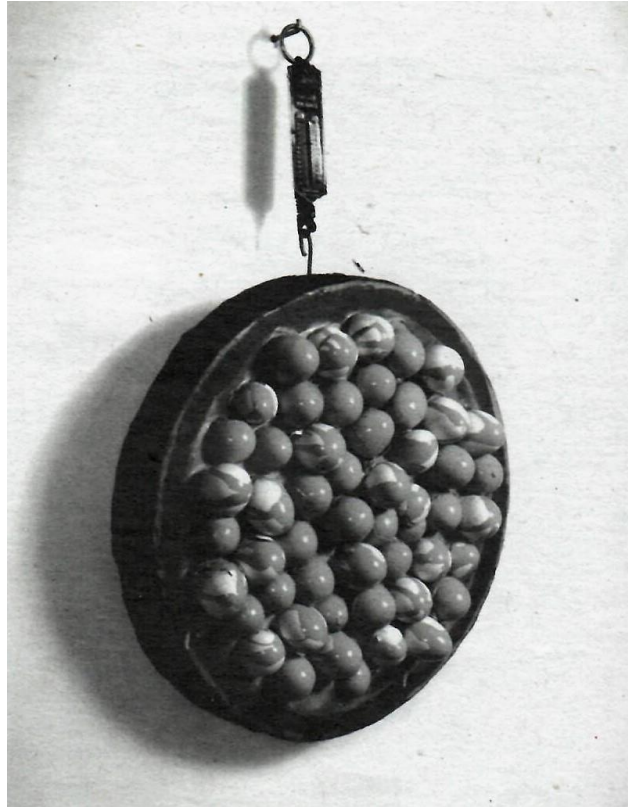
Jaula con huevos, 1965. Foto en Schulz, Sara. *Marcel Broodthaers*, Ciudad de México: Alias, 2016, p.45.

Broodthaers trabajó a lo largo de su carrera a partir de imágenes fijas o en movimiento, textos y objetos que coleccionó de manera asidua, pudiendo tratarse de maletines, figuras de águilas, mejillones y cascarones de huevo.<sup>63</sup> El despliegue de estos objetos era lo que variaba. Bien podía utilizarlos para hacer un museo con vitrinas y cedularios, una instalación, un *tablea* con las conchas o los cascarones saliendo de éste,

---

<sup>63</sup> En el catálogo de la exposición *Marcel Broodthaers: Correspondences*, presentada en la galería Hauser & Wirth en Zürich y en David Zwirner en Nueva York, se explora la relación del artista con los objetos por los que sentía fascinación, junto con su transición entre la práctica surrealista como poeta y artista plástico, hasta su teorización sobre el arte conceptual a partir de un compendio de textos basados en un cuestionario que se aplicó a más de cincuenta artistas contemporáneos respecto a su relación con Broodthaers (lo hayan conocido o no) y con su obra. Tanto la exposición como el catálogo están basados en esta serie de entrevistas y correspondencias entre los curadores y los artistas entrevistados. Ver: Dorotea Zwirner (ed.) *Marcel Broodthaers: Correspondences*, Galerie Hauser & Wirth, Zurich. Galerie David Zwirner en Nueva York, (Zürich: New York: Oktagon Stuttgart, 1995).

o una pieza a partir del ensamblaje o unión de uno más objetos: los cascarones guardados en una maleta, dentro de una vasija, sobre una silla, contenidos en un armario, etc.



*Le poids d'une oeuvre d'art*, 1965. Foto en Schulz, Sara. *Marcel Broodthaers*, Ciudad de México: Alias, 2016, p.40.

Además del uso que Broodthaers daba a los objetos, lo que también variaba era su rol dentro del mundo del arte, pudiendo ser en ocasiones artista, coleccionista, director de museo, curador, editor, etnógrafo, etc. Esta posición respecto a su práctica artística variaba de acuerdo con el modelo que quisiera utilizar para trabajar con los objetos, es decir, clasificarlos, exhibirlos, destruirlos, recrearlos, desecharlos, etc.

Desde Duchamp la línea divisoria entre las funciones del artista y del museo se ha diluido, el artista crea y selecciona objetos dentro de una realidad dada para darles un sentido artístico al convertirlos en su obra de arte. Para el filósofo alemán Boris Groys,

“seleccionar una obra de arte es lo mismo que crear una obra de arte.”<sup>64</sup> Groys afirma que el acto de seleccionar es equivalente al acto creativo. No obstante, el papel del curador con respecto a la obra mantiene una relación de autoridad en el sentido en que la legitima dentro de una exhibición, del mismo modo, el artista como director del museo también opera como una figura de autoridad que avala la colección y el museo. La noción de autoría se pone en crisis en este tipo de prácticas debido a que los límites entre lo que hace el artista como creador y lo que hace como curador al reconfigurar la pieza y exponerla en términos materiales y simbólicos se borran. Crear una obra y coleccionar objetos son ambos actos de creación. En este sentido, el estatus creador del artista-coleccionista radica en la conformación de su colección.<sup>65</sup> Igualmente, los objetos que se seleccionan y el modo en que son desplegados son actos curatoriales. Así pues, considero que coleccionar equivale a un proceso creativo, siendo la colección, el resultado equivalente a la obra de este proceso.

En este sentido, podríamos pensar en el término de *exhibition auteur* propuesto por Nathalie Heinich y Michael Pollack en el texto *From Museum Curator to Exhibition Auteur. Inventing a Singular Position*, para comparar al curador del museo con el autor de la obra. Para estos autores, el personaje del curador tiene una posición singularizada y posee la autoridad para certificar una obra dentro de los parámetros de la historia del arte, argumentando que, “la realización de una tarea no hace al autor, sino la singularidad de su producción.”<sup>66</sup> Así pues, para Heinich y Pollack, el autor no está

---

<sup>64</sup> Groys, *Art Power*, 93.

<sup>65</sup> Nerea de Diego Murillo, *Acumular objetos. La colección como práctica artística*, Trabajo final de Máster, Máster en investigación y creación en arte (Bilbao: Facultad de Bellas Artes-Euskal Herriko Unibertsitatea-Universidad del País Vasco, septiembre 2013), 45.

<sup>66</sup> Nathalie Heinich y Michael Pollak, “From Museum Curator to Exhibition *Auteur*. Inventing a singular position,” en *Thinking About Exhibitions*, Ed. (s). Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (London: Routledge, 1996), 235.

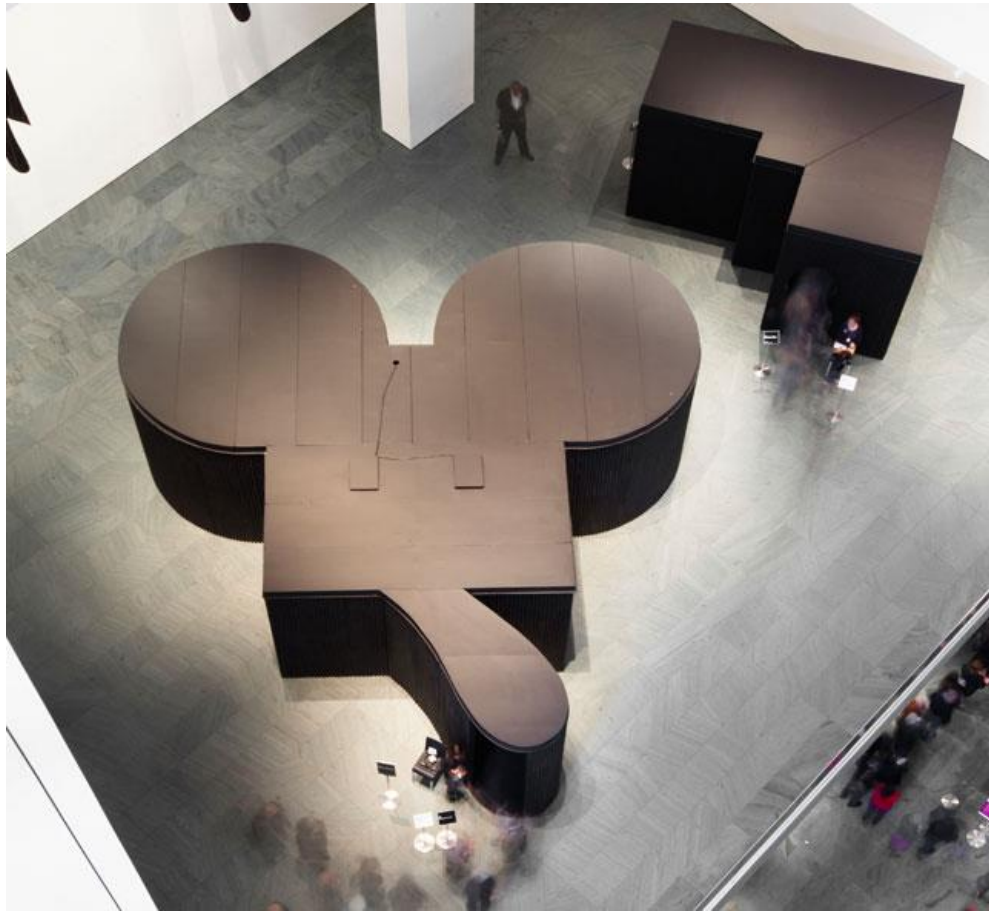
definido por propiedades legales, institucionales, ni funcionales, sino por la propiedad simbólica que ejerce sobre los objetos en tanto obras de arte. Dicha propiedad le permite reproducir los objetos y recolocarlos en distintos contextos espacio-temporales. De este modo, el curador privilegia la visibilidad de ciertos objetos convertidos en obras de arte dentro de diversos sistemas de intercambio.<sup>67</sup> Por lo tanto, la noción del creador individual de estatus, equivalente al *exhibition auteur*, opera tanto en el artista-coleccionista, así como en el artista-curador gracias a que ambos seleccionan y crean la colección/obra.

Considero que la noción del creador individual de estatus opera también en Duchamp, así como en Broodthaers dado que ambos actúan dentro de su papel de artistas, pero también de curadores. De este modo, en tanto autores, ambos artistas autorizan que determinado objeto se convierta en lo que ellos desean que sea a partir de sus prácticas personales de selección, colección, y nominación.

Las formulaciones en torno al artista como autor y a la reconceptualización de objetos cotidianos a partir de su inserción en dispositivos de exhibición creados por los propios artistas, se convirtieron en líneas de investigación importantes para varios artistas europeos cercanos a Broodthaers. Tal es el caso del *Mouse Museum* (Museo Ratón) creado por Claes Oldenburg (Estocolmo, 1929) en 1979 y exhibido por primera vez en Documenta 5. El *Mouse Museum*, cuya estructura lleva la silueta geométrica de un ratón, aloja varias vitrinas a lo largo de sus paredes interiores.

---

<sup>67</sup> Heinich y Pollak, "From Museum Curator to Exhibition Auteur. Inventing a singular position," 239.



Vista de la estructura del *Mouse Museum*, 1979. Museum of Modern Art, Nueva York. Foto en: [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2013/05/24/dramaturgy-and-gut-inside-claes-oldenburgs-mouse-museum/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/05/24/dramaturgy-and-gut-inside-claes-oldenburgs-mouse-museum/)

Dentro de las vitrinas, se exhiben más de trescientos objetos de diversa índole – específicamente objetos que formaban parte de la cultura *pop*–, todos ellos coleccionados por el artista. La colección de Oldenburg incluye miniaturas, plantas y frutas artificiales, comida de plástico, calcomanías, juguetes sexuales, entre muchos otros. Oldenburg describía su museo como su propio mausoleo; como un “mundo de copias” mediante el cual pretendía desmantelar la idea del artista como genio.



Vitrina con comida de plástico dentro del *Mouse Museum*, 1979. Museum of Modern Art, Nueva York.  
Foto en: [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2013/05/24/dramaturgy-and-gut-inside-claes-oldenburgs-mouse-museum/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/05/24/dramaturgy-and-gut-inside-claes-oldenburgs-mouse-museum/)

El objetivo del *Mouse Museum* era abolir las jerarquías y categorías establecidas por la institución artística para revalorar la experiencia humana, dejando a un lado las actitudes occidentales acerca de la memoria y la historia, yuxtaponiendo objetos que de antemano poseían un significado, pero permitiendo que el espectador a través de visualizarlos en conjunto pudiera hacer sus propias asociaciones. Obras como la de Oldenburg, radican en el concepto de museo que cada artista decide adoptar para acoger los objetos que recopila y que presenta como un conjunto. Los objetos no son obras de arte, pero una vez que están dentro del museo de artista, es el museo de artista en tanto objeto el que se convierte en obra de arte. Se trata de la construcción de un espacio subjetivo cuyo fin es cuestionar el espacio de exhibición desde dentro de él, examinando el paradigma de cómo opera el arte como símbolo de cultura material.



Vitrina con diversos objetos dentro del *Mouse Museum*, 1979. Museum of Modern Art, Nueva York. Foto en: [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2013/05/24/dramaturgy-and-gut-inside-claes-oldenburgs-mouse-museum/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/05/24/dramaturgy-and-gut-inside-claes-oldenburgs-mouse-museum/)

Los museos de artista son objetos completamente paradójicos ya que por un lado se presentan como una alternativa frente al museo (en la mayoría de los casos como instituciones con una estructura tal y como la de un museo: colección, curador, etc.) que cuestiona la producción de significado por parte de las instituciones, mientras que, por el otro, funcionan como obras de arte que se exhiben y que necesitan del espacio del museo para ser considerados objetos de arte. Por lo tanto, estos museos aparecen dentro de exhibiciones como la colección de objetos de un artista llamado “museo” por el artista mismo. En la mayoría de las ocasiones, estos museos de artista surgen como contra modelo del museo oficial mediante la exhibición de objetos culturales que no tienen cabida en un museo real porque no son vistos como objetos de arte.

La eliminación de jerarquías en el estatuto de los objetos y el cuestionamiento del binomio arte elevado/ arte popular dentro del sistema de visualización del arte fue abordado en varios casos. Ejemplo de ello fue el *Musée Sentimental* (Museo sentimental) de Daniel Spoerri (Galati, Rumania, 1930) miembro del “Nuevo realismo”



fundado en 1960. Al igual que lo hicieron Beuys y Broodthaers, Spoerri fue nutriendo su propio museo en diversas fases creando por lo menos tres variaciones de este. Exhibido por primera vez en 1977 en el Centro Georges Pompidou en París, el *Musée Sentimental* reunió diferentes objetos colocados dentro de vitrinas relacionadas con la historia francesa además de otros objetos pertenecientes a algunos amigos artistas. La idea central de este museo era reflexionar sobre temas como la muerte, la memoria histórica y el fetichismo.

El *Musée Sentimental* actuó como práctica artística contemporánea al contexto en el que surgió. En este caso, para Spoerri, la obra de arte no era lo que importaba, sino los diferentes efectos que la práctica artística podía producir en el espectador, cuestionando los efectos que las obras de arte tienen en la percepción y en la concepción de éstas como objetos de culto.

Además de poner en cuestión el valor simbólico de los objetos de arte, la importancia de reconocer otras historias que estuvieran fuera de las versiones canónicas de la Historia del Arte fue una directriz de los museos de artista. El acto de coleccionar objetos y recontextualizarlos mediante situaciones o lugares ajenos se convirtió en una práctica compartida por distintas generaciones en diversas latitudes. Si bien en Europa esta práctica fue común durante los años setenta, para la década de los noventa cobró auge en el continente americano, específicamente en Estados Unidos. Los museos de artista en el contexto estadounidense se relacionaron principalmente con dos temas: la cultura *pop* y el acontecer político como fenómeno mercadotécnico. En este sentido, uno de los casos que a mi parecer resulta más interesante es *The Travelling Nixon Museum* (1991) del artista Jeffrey Vallance (Redondo, California, 1955). El museo dedicado a Nixon fue exhibido junto con el *Museo Salinas* en Los Angeles

Contemporary Exhibition (LACE) en 1997 dentro de la exposición *Take me to your leader* (Llévame con tu líder) curada por el artista y curador mexicano radicado en Los Ángeles, Rubén Ortiz Torres (Ciudad de México, 1964). Es importante resaltar la participación de Ortiz Torres como curador de la muestra y como agente que trabajaba en Estados Unidos y México prestando especial atención dentro de su producción artística a temas fronterizos, lo cual le permitió generar un intercambio entre las producciones de ambos países, siendo clave para que el *Museo Salinas* pudiera exhibirse en Estados Unidos incluso antes de ser exhibido dentro de una institución en México.



*Travelling Nixon Museum*, 1991. Fuente: CCA WATTIS INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART <http://archive.wattis.org/exhibitions/amateurs>

*The Travelling Nixon Museum* reúne una colección de memorabilia relacionada con la figura del presidente Richard Nixon. Dicha colección fue recopilada por el padrastro de Vallance durante el gobierno de Nixon (1968-1974) y recuperada por el artista años después. Vallance guardó la colección dentro de una maleta que se asemeja a los maletines de curiosidades del siglo XVII o las maletas de los magos que contienen artefactos extraordinarios. La maleta viajó por diversos lugares de Estados Unidos operando como una suerte de museo itinerante.<sup>68</sup> Sin sede fija, *The Travelling Nixon Museum* fue nuevamente la evidencia de una producción que se dio en un momento histórico determinado y que Vallance pudo recuperar y darle un nuevo sentido. Los objetos de Nixon, mostrados en un contexto temporal distinto, adquirirían una carga simbólica diferente; incluso para algunos espectadores ajenos a la presidencia de este personaje, resultaban objetos sin sentido político ni valor material por encontrarse en desuso.

En términos de coleccionismo, en México la construcción de museos de artista a partir de colecciones ha tenido distintos tintes. Algunos museos de artista fueron de carácter subversivo tales como el *Museo Salinas*, otros buscaban generar vínculos con comunidades como el *Museo Peatonal* y otros construir mausoleos dedicados a objetos personales como fue el *Museo del Prado* creado por el artista y curador Gustavo Prado en la Ciudad de México en 1997.

---

<sup>68</sup> Ralph Ruggof. *The Travelling Richard Nixon Museum*, (California: Smart Art Press, 2000), 11.



Vista de la sala del departamento de Gustavo Prado. *Museo del Prado*, 1995. Foto en: Gallo Rubén, *New Tendencies in Mexican Art*. Palgrave: Macmillan Press, p. 147.



Fotografía de Aurora Boreal. *Museo del Prado*, 1995. Foto en: Gallo Rubén, *New Tendencias in Mexican Art*. Palgrave: Macmillan Press, p. 146.

El *Museo del Prado* fue creado a raíz de que el alter ego de Prado, llamado “Aurora Boreal,”<sup>69</sup> fue declarado muerto por Prado mismo. Instalado en el departamento del artista, este espacio estuvo dedicado a la exhibición de los objetos de Aurora que estaban relacionados con la muerte, el fetichismo y la sexualidad. Por medio de este museo, Prado intentó dismantelar las construcciones culturales en torno al valor de los objetos creando un museo ficticio de carácter meramente subjetivo producto de un personaje que no existía, junto con objetos desvalorizados que se legitimaban a partir de su inserción en un museo. Al igual que el *Mouse Museum* de Oldenburg, el *Museo*

---

<sup>69</sup> Gallo Rubén, *New Tendencias in Mexican Art*. Palgrave: Macmillan Press, p. 146.

*del Prado* también otorga valor a objetos que de otro modo no hubieran sido exhibidos, es decir, objetos personales que se refieren a la psicología de Prado y a su alter-ego.

Sin embargo, considero que la diferencia entre ambos museos de artista radica en que el *Museo del Prado* fue montado en el espacio privado del departamento con objetos de la vida privada del artista y las personas que lo visitaron fueron allegados y amigos de éste, mientras que el *Mouse Museum* exhibía objetos de cultura popular de alcance público y masivo y fue exhibido públicamente dentro de un espacio que ya formaba parte del sistema del arte como lo es Documenta. Considero entonces que las nociones entre lo público y lo privado fueron transgredidas en ambos casos pero que cada museo lo hizo desde su espacio de acción.

Ahora bien, dentro de los museos de artista como práctica artística han existido también algunas operaciones en miras de diluir la relación entre arte y sociedad mediada por los museos como dispositivo de exhibición con el propósito de generar prácticas de cooperación comunitarias, específicamente a través de la incorporación de estos dispositivos en el espacio público. Como resultado, surgieron los museos móviles o portátiles.<sup>70</sup> Utilizando diversos mecanismos tales como: mesas con ruedas, carretas, automóviles, casas rodantes, maletines, e incluso estructuras inflables, estos museos, herederos de los museos de artista de la década de los setenta ya no necesitaban del espacio físico del museo para ser exhibidos.

---

<sup>70</sup> Con respecto a los museos móviles resulta interesante la documentación y los textos del catálogo de la exposición *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho* presentada en el Centro Cultural de España en la Ciudad de México del 9 de abril al 30 de junio de 2013. El título de esta exposición alude a que una exhibición de objetos no necesariamente es un museo en el sentido tradicional de lo que esta palabra implica y que los límites de la categoría “museo” son mucho más flexibles y rebasan los márgenes físicos y conceptuales de un espacio físico que sirve para a acumulación y exhibición de objetos.

Los museos móviles empezaron a proliferar a finales de los años noventa convirtiéndose en una práctica común en varios países del mundo para mediados de la primera década de los dos miles. Muchos de ellos, no necesariamente artísticos y más bien con una suerte de carácter científico o didáctico, nacieron como proyectos de investigación comunitaria. Varios dispositivos móviles no corresponden a la idea de museo en un sentido tradicional debido a que carecen de una colección y más bien van generando proyectos que se construyen a lo largo de sus trayectos y cuyos resultados la mayoría de las veces son de carácter efímero. Por ejemplo, en 2004 se presentó en el MUCA Roma el *Museo peatonal* ideado por María Alós (Ciudad de México 1980-2011) y Nicolás Dumit Estévez (Santiago de los Treinta Caballeros, República Dominicana, 1967).



*Museo Peatonal*. María Alós y Nicolás Dumit, 2004. *Madrid abierto*, 2005. Fuente: <http://www.madridabierto.com/intervenciones-artisticas/2005/maria-alos-nicolas-dumit.html>

El Museo *peatonal* fue una suerte de gabinete que reunía objetos que ambos artistas habían coleccionado desde 2001. Dichos objetos habían sido donados por

transeúntes a los que se les pedía su colaboración con el proyecto, personas que Alós y Dumit fueron encontrando en las calles de las distintas ciudades que recorrieron, entre ellas la Ciudad de México y La Habana. El *Museo peatonal* ponía en tela de juicio cuestiones relativas al coleccionismo y al estatus del objeto artístico, así como a los conceptos de memoria e identidad individual y colectiva.



Niños contribuyendo con objetos para elaborar el Museo peatonal. La Habana, Cuba, 2001. Foto en: Rodrigues W. Julie, *Escultura Social. A New Generation of Art from Mexico*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago: Yale University Press, 2007, p. 48.

Otro caso de dispositivo móvil que opera en un registro distinto porque no tiene una colección ni busca conformarla además de que incluye objetos libros y obras de arte realizadas por otros artistas y proyectos curatoriales alternativos, reflexiona en torno a la exhibición de los objetos y su recontextualización en espacios públicos es el proyecto *El Changarrito* realizado también en 2004 por Máximo González (Entro Ríos, Argentina,



1971), artista argentino radicado en México. La palabra *changarrito* comúnmente utilizada por los mexicanos, significa pequeño local o comercio que vende de todo un poco y que funciona como el lugar de abastecimiento para los habitantes de la zona en la que se ubica. En sus inicios, *El Changarrito* constaba de un carrito que asemejaba a aquellos de los tianguis y que son utilizados por el comercio ambulante. El vehículo se instaló afuera de varios museos, entre ellos el Museo Tamayo y el Museo de Arte Moderno, ambos en la Ciudad de México, con la finalidad de operar según el propio artista como “una propuesta alterna a la visión oficialista de la cultura contemporánea; *Changarrito* refleja en su estructura y contenido una realidad socioeconómica y cultural del México de hoy.”<sup>71</sup> Con el tiempo *El Changarrito* comenzó a viajar y dejó de enfocarse únicamente en la exhibición de contenidos locales para el contexto nacional viajando a ferias de arte internacional, bienal y museos en el extranjero.



*El Changarrito* en la Embajada Argentina en México, Ciudad de México, 2016. Fuente en: <http://www.embajadaargentina.mx/archivos/1477340848/>

---

<sup>71</sup> Ver: <https://mediarteducation.wordpress.com/2016/10/22/changarrito/>. Pagina consultada el 4 de marzo de 2017.



*El Changarrito* en la Bienal Metropolis, Copenhague, Dinamarca, 2009. Foto en: <http://proyectochangarrito.blogspot.mx/>

Dentro de este tipo de estrategias para cuestionar los museos de arte como dispositivos en donde se decide exhibir y legitimar ciertas manifestaciones artísticas, creo que uno de los casos más sobresalientes en tiempos recientes ha sido el *LiMaC* creado por la artista peruana Sandra Gamarrá (Lima, Perú 1972). *LiMaC* son las siglas para el Museo de Arte Contemporáneo de Lima, museo virtual que comenzó a operar en 2002 como resultado del imaginario de la artista. El *LiMaC* se originó de la necesidad, encontrada por Gamarrá, de establecer un espacio dedicado al arte contemporáneo en dicha ciudad peruana.

El *LiMaC* consiste en una plataforma en Internet en la que, si uno accede, de entrada, pensaría que se trata de la página web de un museo constituido en el mundo real. En la página del *LiMaC* aparece un listado de obras de la supuesta colección permanente junto con imágenes de las exposiciones que ofrece, además de una justificación del espacio arquitectónico, publicaciones, acceso al archivo, y un link a la

tienda. Las obras que se muestran son reproducciones de obras reales siendo Gamarra la curadora que propone lo que debería o podría estar exhibido en el *LiMaC*.

A diferencia de las demás categorías que aparecen en el despliegado de la página web, la tienda del *LiMaC* es el único sustento que podríamos considerar real-material de este museo, lo demás sólo existe on-line. Los objetos que el visitante puede llevarse como recuerdo o constancia de que visitó dicho espacio inexistente sí existen y son lo que la artista exhibe después a modo de instalación bajo el nombre de *Tienda LiMaC*.<sup>72</sup>



Artículos de la *Tienda LiMaC*. Sandra Gamarra, Instalaciones, técnica mixta, 2004-2010. Imágenes en: <http://li-mac.org/es>

De este modo la única evidencia del *LiMaC* fuera del ámbito virtual se da a partir de la mercadotecnia y la cosificación de la experiencia estética. Aunque dicha experiencia no se lleve a cabo, el objeto que conmemora el encuentro entre el espectador y la obra de arte es lo que construye el sentido de la experiencia misma. El

---

<sup>72</sup> Para más información sobre esta obra ver el catálogo de la exposición “Colección crimen fundacional” presentada de agosto a noviembre de 2012 en el MUCA Roma. Analía Solomonoff, “Limac, El Museo,” en *Colección El Crimen Fundacional*, Coord. (s) Deborah Dorotinsky, Analía Solomonoff, Mireida Velázquez (Ciudad de México: Posgrado en Historia del Arte UNAM: Instituto de Liderazgo de Museos, A.C., 2013), 77.

*LiMaC* se refiere a una problemática de carácter social, revelando estrategias de resistencia en contra de la mercantilización de la obra de arte. Con el *LiMaC* Gamarra realiza por un lado una crítica a los museos como máquinas que generan un conocimiento que se traduce en mercancía, y por otro, se cuestiona si realmente es necesario un espacio físico para que los museos existan además de reflexionar sobre cuáles son las condiciones que permiten que un museo aparezca en una ciudad y porqué se exhibe lo que se exhibe independientemente de la necesidad que se tenga en términos culturales y/o sociales.

Como conclusión, considero que las prácticas mencionadas anteriormente, a través de herramientas museográficas y museológicas rearticulan las codificaciones institucionales del arte y los objetos de arte. A partir de la recodificación de la figura del artista como artista-coleccionista, artista-curador y artista-director de museo, la práctica genera un discurso en torno al contexto y la identidad. La relación entre el sistema del arte, el contexto de producción del objeto y la especificidad del objeto artístico engloba la indiferencia estética como alternativa histórica y explora el mecanismo de la colección-exhibición como un síntoma de la crisis de la representación. De este modo, la colección actúa como un espacio de intervención política que va de lo privado a lo público y que permite generar nuevas asociaciones y lecturas.

### **CAPÍTULO 3. Melquiades Herrera y la cultura material en México**

Una colección es un conjunto de objetos que como parte de un todo tienen una razón (no siempre consciente) de estar reunidos. A diferencia del acumulador que tiene la necesidad de juntar cosas sin necesidad de darles un orden, el coleccionista recopila objetos bajo criterios de valor. Lo anterior, desde que decide qué entra y qué no en su colección. De este modo, la colección dota al objeto de un nuevo significado dentro de un sistema de valores. Se trata, en palabras de Jean Baudrillard, del “objeto abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto.”<sup>73</sup> Así pues, detrás de cada grupo de objetos reunidos, se encuentran la posesión y la subjetividad del personaje que los juntó. En el caso de Melquiades Herrera me interesa reflexionar en torno a la particularidad de los objetos que reunió a lo largo de catorce años (de 1979 a 2003) como evidencia de la relación que mantuvo con el contexto mexicano. Mediante sus acciones, Herrera incorporó sus objetos al plano del arte en diferentes momentos y eventos, desde su participación con el *No-Grupo* y sus montajes de momentos plásticos, pasando por su aparición en segmentos televisivos a inicios de los noventa, las clases que daba en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y en la Escuela de Diseño del INBA (EDINBA), hasta las charlas y conferencias que ofreció en diferentes espacios, algunos destinados al arte como el Museo de Arte Moderno (MAM) o la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP).

A partir de los actos de apropiación y de recontextualización de objetos populares realizados por Herrera luego de su salida de *No-Grupo* y de la colección de objetos mencionada anteriormente, considero que se pueden sentar las bases para

---

<sup>73</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 2007), 97.

vislumbrar una posible relación entre su labor y las prácticas artísticas de los años noventa.

Como miembro del *No-Grupo*,<sup>74</sup> colectivo artístico interdisciplinario que existió de 1977 a 1983 para cuyos integrantes el trabajo colectivo con fines sociales fue una de las características principales,<sup>75</sup> Herrera comenzó elaborando una suerte de crítica a los circuitos oficiales de distribución del arte. Más tarde, se enfocó en explorar las condiciones artísticas y simbólicas de los objetos mediante la práctica del coleccionismo.<sup>76</sup> El *No-Grupo* pretendía –como claramente lo dice su nombre– diferenciarse de los otros grupos de artistas de aquel momento, operando a partir del

---

<sup>74</sup> El *No-Grupo* estuvo conformado en un inicio por: Hersúa, Katya Mandoki, Sandra Llano, Roberto Realh de León, Andrea Di Castro, Susana Sierra, Melquiades Herrera, Rubén Valencia, Maris Bustamante y Alfredo Núñez, siendo los últimos cuatro integrantes los que se mantuvieron dentro del grupo de inicio a fin.

<sup>75</sup> “Los Grupos” tomaron una actitud crítica y contestataria frente al aparato institucional, la exhibición del arte y su inserción en el mercado, intentando mantenerse al margen de estos procesos haciendo referencia a la publicidad y las imágenes generadas por los medios de comunicación masiva. Cobraría también gran importancia la acción contracultural y artística, específicamente aquella ejercida por los jóvenes, marcada en un inicio por los estudiantes, quienes generaron nuevas maneras de organización en las artes. Además de la creación de grupos de artistas, también predominó el uso de técnicas de reproducción de imágenes masivas. Los colectivos artísticos de los setenta estuvieron formados por grupos de artistas que compartían ciertas posturas ideológicas y cuya labor fue reconocida décadas después bajo el nombre de “Los Grupos.” Los artistas que se organizaron en colectivos buscaron no sólo nuevas formas de creación sino también condiciones para ampliar las posibilidades de exhibición, además de generar nuevas situaciones para el consumo del arte con el fin de acercar sus obras a públicos no especializados y tener una mayor respuesta social fuera de los márgenes institucionales. “Entre 1977 y 1982, más de una decena de agrupaciones de artistas y teóricos –Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Mira, Suma, Germinal, el Taller de Arte e Ideología, El Colectivo, Tetraedro, Março, Peyote y la Compañía, No-Grupo, el Taller de Investigación Plástica y Fotógrafos Independientes, entre otros– intentaron renovar el sistema del arte prevaleciente en su momento. Los Grupos recogían de otras agrupaciones previas en la historia del arte mexicano, como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y el Taller de Gráfica Popular la preocupación por un arte político, al tiempo que se diferenciaban de colectivos recientes, como el Salón Independiente, que funcionaban como instancias de gestión para la obra individual. Pese a sus profundas diferencias formales, los Grupos se propusieron realizar un trabajo colectivo, por encima de la idea tradicional del artista aislado, al tiempo que buscaron nuevos públicos y espacios de circulación de la obra de arte. Renovaron el lenguaje artístico al incorporar innovaciones en las técnicas de impresión (conocidas en México como *neográfica*) y realizaron diversos acercamientos al arte conceptual”. Ver: Álvaro Vásquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración” en Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia* (Ciudad de México: UNAM: Turner, 2007), 195.

<sup>76</sup> Ver catálogo *De “Los Grupos” los individuos*, (Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil, INBA-CONACULTA, 1985), 37.

humor como vía para generar una reacción en el medio del arte, específicamente en los museos, cuya solemnidad podía ser confrontada a partir de acciones realizadas en frente de distintos públicos y cuya respuesta era inmediata. En palabras de Herrera, en este colectivo, “cada uno de los integrantes creaba un discurso desde su práctica personal y los medios que le interesaba, generando estrategias artísticas (de política y resistencia) a través del humor.”<sup>77</sup> Los integrantes del *No-Grupo* buscaban utilizar modos no convencionales de producción y recepción artística para integrar el arte a la vida cotidiana.

El crítico de arte Juan Acha (Perú, 1916- México, 1995) en el texto *Teoría y práctica no-objetualista en América Latina* presentado en 1981 como ponencia dentro de un encuentro en el Museo de Arte de Medellín, Colombia, construyó un marco teórico desde una mirada local para darle sentido a las recién nacidas acciones colectivas que se dieron en distintos países en América Latina, entre ellos México, bajo el concepto de *no objetualismos*. Otorgarle un nombre a estas manifestaciones conseguiría para Acha, “redefinir el arte de acuerdo con nuestros intereses colectivos o populares,”<sup>78</sup> es decir, definir el arte desde una postura latinoamericana con el fin de conseguir “la independencia artística.”<sup>79</sup> Por consiguiente, para el crítico, los *no objetualismos* estarían en contra de la representación objetual y la fetichización del objeto al “renunciar a la presentación de realidades por sus formas.”<sup>80</sup> Acha describió

---

<sup>77</sup> Ver Sol Henaro y Maris Bustamante, “No-Grupo una estrategia colaborativa en el México de los setenta” en *No-Grupo un zangoloteo al corsé artístico* (Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, INBA-CONACULTA, 2011), 7.

<sup>78</sup> Juan Acha, “Teoría y práctica no-objetualista en América Latina” en *Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas* (Venezuela: Galería de Arte Nacional, 1981), 230.

<sup>79</sup> Acha, “Teoría y práctica no-objetualista en América Latina”, 232.

<sup>80</sup> Acha, “Teoría y práctica no-objetualista en América Latina”, 232. Para Maris Bustamante, lo no objetual surge “como propuesta que logra hacer otras traducciones morfológicas para materializar otras

los *no objetualismos* como una mezcla entre prácticas artísticas procesuales y un fenómeno sociocultural en el que la producción entre el arte, el diseño y la artesanía coexistía, integrándose a la vida cotidiana.

En palabras de Acha, “el arte deja de ser un fin en sí mismo y se instaure como un medio, sea de las preocupaciones políticas como de las contraculturales. Es cuando brotan los no-objetualismos cuyo blanco de ataque es la fetichización del objeto, y cuyo camino fue paradójicamente abierto por un objeto: por el *readymade* duchampiano.”<sup>81</sup> El *readymade* que Acha menciona construyó las bases formales del trabajo de la mayoría de los colectivos artísticos en México durante los años setenta, quienes priorizaron la utilización de objetos encontrados, de uso cotidiano y de materiales efímeros. Mediante acciones y montajes, los colectivos artísticos actuaron bajo la consigna de “tomar las calles” con el objetivo de trabajar sobre la cotidianidad de la vida urbana y las condiciones del proletariado. Este primer encuentro con el objeto cotidiano daría lugar a una estrategia artística basada en el despliegue de objetos no-artísticos como operación crítica frente a las formas de arte exhibidas en los museos, cuestionando fenómenos sociales relacionados con la producción, exhibición y recepción del objeto de arte. Ejemplo de ello fueron las operaciones llevadas a cabo por el *No-Grupo*, que concibió sus acciones como una opción frente a los métodos obsoletos de producción, distribución y consumo de los sistemas de museos y galerías. Para Maris Bustamante, integrante del colectivo, su estrategia era “ingresar al sistema,

---

maneras de ver las realidades susceptibles de convertirse en artísticas. Lo no objetual identificó una dimensión distinta que alteró el circuito tradicional del arte constituido por el sujeto, el objeto, la producción, la distribución y el consumo.” Ver: Sol Henaro, (Coord.) “No-Grupo: una estrategia colaborativa del México de los setenta. Diálogo colaborativo entre Maris Bustamante y Sol Henaro” en *No Grupo: Un zangoloteo al corsé artístico* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Instituto Nacional de Bellas Artes: Museo de Arte Moderno, 2011), 5.

<sup>81</sup> Acha, “Teoría y práctica no-objetualista en América Latina”, 224.



pero no con lo que el sistema me da sino con lo que yo le propongo al sistema...nosotros no estábamos de acuerdo con los canales de distribución del arte, pero eso no quiere decir que estuviéramos en contra del sistema.”<sup>82</sup> En otras palabras, querían ingresar al sistema artístico desde la alternatividad y la diferencia. Esta diferencia, en mi opinión, consistía en darle visibilidad desde otro ángulo –el del arte– a la cultura popular urbana y así replantear la condición del objeto popular.

Respecto de la alternatividad, específicamente en su labor dentro del *No-Grupo*, Herrera mencionaba que, “uno no se planteaba ser marginal, sino que la poca difusión que tenía el trabajo le daba ese carácter. Pareciera que uno es alternativo o marginal, pero nosotros nunca manejamos eso.”<sup>83</sup> Herrera construyó un discurso contestatario frente al contexto sociopolítico del momento a pesar de que la temática de sus obras no fuera abiertamente política, argumentando que, “todo arte es político porque favorece el estado de las cosas o no lo favorece” y que, “la capacidad de denuncia y desenmascaramiento no necesariamente tiene que ver con el tema de la obra.”<sup>84</sup> De este modo, por medio de sus “montajes de momentos plásticos,” término que utilizaron para denominar sus acciones, los integrantes del *No-Grupo* cuestionaron las operaciones de comercialización del objeto artístico una vez que no había objetos de arte como tal, sino momentos y acciones singulares dentro de escenarios de la cotidianidad. Ejemplo de ello fue la participación de Herrera en el “Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación” dentro del “Programa Domingos Experimentales” en la Galería del Auditorio Nacional en 1979. En este evento, los integrantes del *No-Grupo*

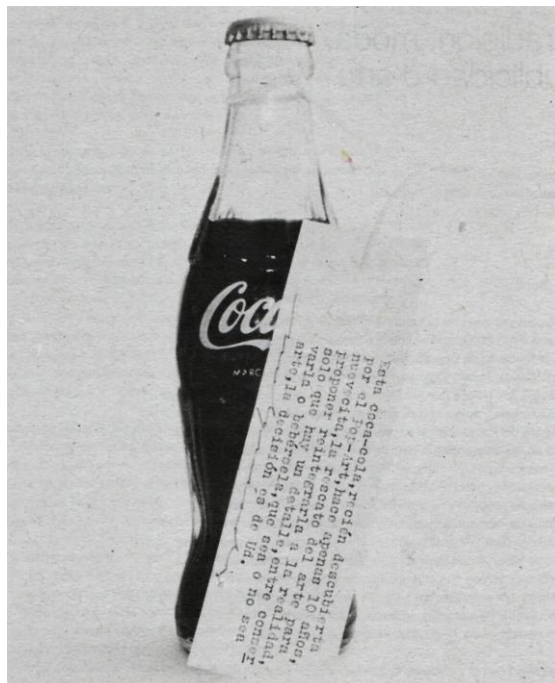
---

<sup>82</sup> “No-Grupo una estrategia colaborativa en el México de los setenta,” 8.

<sup>83</sup> “Entrevista a Melquiades Herrera,” *De “Los Grupos” los individuos*, Disco 3.

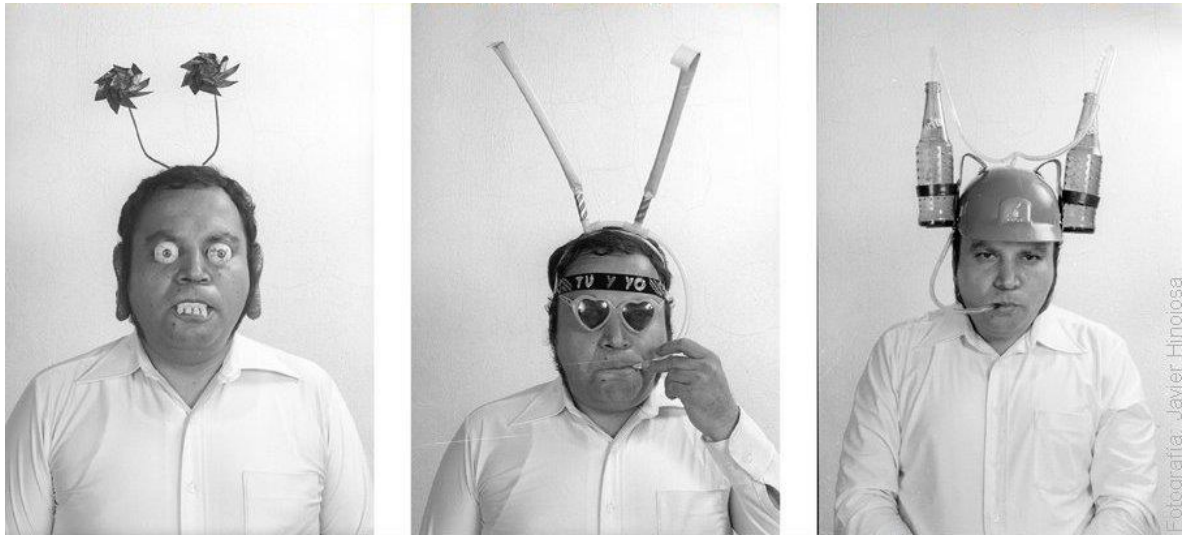
<sup>84</sup> Melquiades Herrera en “Venga a tomar un café con...Melquiades Herrera”, charlas en el Museo de Arte Moderno, registro de audio y video (Ciudad de México: MAM, INBA-CONACULTA, 1999).

repartieron unas cajitas de cartón tipo loncheras a cada miembro del público. Cada lonchera incluía distintos objetos que se ofrecían como el almuerzo o *lunch* para ese día. Herrera puso en cada cajita una botella de *Coca-Cola* con una etiqueta en la que se leía la siguiente frase: “esta *Coca-Cola* recién descubierta por el *pop art* hace apenas 10 años, nuevecita, la rescaté del arte para proponer reintegrarla a la realidad, sólo que hay un detalle, entre conservarla o bebérsela, que sea o no sea arte, la decisión es de usted.” Mediante esta operación, Herrera quería sacar del mundo del arte a un objeto industrial y popular cuya carga era ser un ícono de la cultura popular, para así evidenciar que el arte es y está hecho de cultura. En este acto, la operación de Herrera parece ambigua, pues cuestiona el estatuto del objeto dentro y fuera de los márgenes del arte, pero deja que el espectador sea quien reflexione y decida qué es este objeto, qué es la *Coca-Cola*; Herrera no dice abierta y francamente “Esto es arte” o “Esto es cultura” o “Esto es sólo una *Coca-Cola*”.



Fotografía de la *Coca-Cola* contenida en la lonchera repartida por No-Grupo, 1979.

Foto en: Marisol Rodríguez, *Revista Replicante*, “No-Grupo. Contra la fayuca conceptual” <http://revistareplicante.com/contra-la-fayuca-conceptual/>



Melquiades Herrera utilizando diferentes objetos como diademas/ antenas. Serie *Las fases de Melquiades*.1986.  
Fotografía: Javier Hinojosa.

Al deshacerse el *No-Grupo*, Herrera comenzó a trabajar por su cuenta. Su labor como artista comenzaba en el momento en que salía de su casa. En su transitar por la ciudad, Herrera realizaba un mapeo de la Ciudad de México, no desde una posición ajena pues su condición de clase era lo que le permitía ver lo que veía, es decir, los objetos que recogía eran parte misma del contexto del cual él formaba parte. Herrera creció en esta ciudad, era parte de ella, la vivía y la recorría a diario. No es que fuera al tianguis a buscar expresamente los objetos que conformarían su colección, él pasaba por ahí todos los días. Así pues, su práctica artística funcionó como una operación cultural pues usaba objetos de la cultura popular y urbana a la que pertenecía para sus obras, pero también funcionó como una forma de vida a través de la adopción de sus distintas personalidades, las cuales nunca estuvieron escindidas: Melquiades profesor, Melquiades coleccionista, Melquiades vendedor de objetos en autobuses, Melquiades videoartista; todas ellas conectadas por los objetos. He aquí la importancia de los objetos de su colección: no son objetos de un sólo tipo, no ilustran o reflejan una

realidad, estos objetos *son* esa realidad nacional en términos de lo que ocurría en México, así como de lo que ocurría de manera personal con relación a la vida del artista.

Herrera no fabricaba sus objetos, por lo que las cualidades artísticas de ellos venían de su materialidad y del uso que podía darles. Los objetos de su colección se convertían en arte a partir de su relación personal con ellos; se trataba de la activación del objeto mediante la acción, o bien a través de su cuerpo, o por medio del uso de la palabra, es decir, de lo que dice de ellos. Herrera decía, “no necesitamos ir hasta el museo, si la realidad nos la ofrecen los mercados.”<sup>85</sup> Su intención era romper con las barreras entre el arte elevado y la cultura popular, haciendo entender que había otro tipo de objetos y acciones que podían ser consideradas como arte y que no necesariamente pertenecían al circuito de validación tradicional del arte. Pensemos que los museos de arte en México en los años setenta, dirigían sus acciones hacia la promoción del arte no figurativo, no sólo a través de exposiciones sino también de bienales y concursos. En el caso del MAM, se trataba de la consolidación de un movimiento de pintura y de escultura abstractas y del arte óptico y cinético de los años setenta. Dentro de este panorama, la propuesta de Herrera no tenía cabida en ningún museo mexicano, sin embargo, él no necesitaba de ellos.

### **3.1. Los objetos y Melquiades**

Hasta hace algunos años, existían pocas fuentes bibliográficas dedicadas al trabajo de Herrera. Después de muchos años de investigación y búsqueda de material, la curadora e investigadora Sol Henaro, recopiló una importante parte de la documentación

---

<sup>85</sup> “Entrevista a Melquiades Herrera,” *De “Los Grupos” los individuos*, Disco 3.

relacionada con su obra. En 2004, Henaro presentó en el espacio “Celda Contemporánea” de la Universidad del Claustro de Sor Juana, “Un peatón profesional: Melquiades Herrera,” muestra que formó parte de un proyecto de recuperación de la memoria artística. Diez años después, en 2014, Henaro publicó bajo el sello editorial *Alias* creado por el artista Damián Ortega, el título *Melquiades Herrera*, que es hoy en día la investigación documental más completa dedicada a la labor del artista.<sup>86</sup> Finalmente, luego de una ardua labor de gestión, Henaro consiguió que en 2015 el Fondo Melquiades Herrera pudiera formar parte del acervo del Centro de Documentación Arkheia del MUAC. Esta serie de hechos fueron clave para el desarrollo y exhibición del más reciente proyecto curatorial en torno a la revisión del diverso material que compone el Fondo Melquiades Herrera.

En marzo de 2018, el MUAC inauguró “Melquiades Herrera. Reportaje plástico de un teorema cultural” curada por Los Yacuzis, Grupo de Estudios Subcríticos.<sup>87</sup> La propuesta de esta exposición fue mostrar cómo la colección de objetos de Herrera actúa como evidencia de una lucha de clases entre regímenes visuales y económicos. Es como si a través del montaje de los objetos, en la exhibición se brindaran pistas al espectador respecto a la relación que Herrera tenía con los objetos y con el contexto social, político y económico mexicano.

La curaduría divide la colección en subcolecciones y si bien la mayoría de los objetos podrían estar en cualquiera de los otros núcleos, fueron puestos bajo un orden que justamente se sostiene en el teorema cultural al que se refieren Los Yacuzis como

---

<sup>86</sup> Sol Henaro. *Melquiades Herrera* (Ciudad de México: Alias/Antítesis, 2014).

<sup>87</sup> Los Yacuzis está integrado por: Roselín Rodríguez, Natalia de la Rosa, Nika Chilewish, Julio García Murillo y Gustavo Cruz.

un “compuesto de proposiciones artísticas desarrolladas lógicamente a partir de inscripciones estéticas”<sup>88</sup> que rompen con los límites entre disciplinas y mundos que van más allá del arte. De este modo el espectador se encuentra frente a distintas mesas y vitrinas que contienen aquellos objetos relacionados bajo una misma proposición. La muestra está compuesta de seis núcleos: Prodigios ópticos, Surrealismo de circunstancia, Operación Coca-Cola, Círculo de concedores de Marcel Duchamp, El cuchillo de Fantomas y Laboratorio de Experimentación Plástica.

Tomemos como ejemplo el núcleo dedicado al tema de la óptica, en el que se despliegan todo tipo de objetos relacionados con el acto de mirar: caleidoscopios, anteojos de distintas formas, tamaños y colores, lentes de broma con ojos de resorte, de holograma, ojos de plástico, bolsitas de plástico con diamantina, *tazos*, lentes de cartón para ver en 3D, calcomanías, y de pronto en la misma mesa, objetos que no aluden directamente a la vista pero juegan con la desproporción; una aspirina gigante hecha de hule espuma blanco, bolígrafos enormes que se pueden sostener con la palma de la mano entera, una goma bicolor del tamaño de un ladrillo y dos cajas de cigarrillos Marlboro cuyo tamaño es diez veces más grande que el de las cajetillas normales. Junto a estos objetos agigantados, hay una pequeña mesa que exhibe lo contrario: gafas, naipes, pistolas y granadas, peines, viseras y tijeras, cascos de refresco y cervezas, todos de plástico, todos en miniatura. Al lado de estos objetos hay unas notas mecanografiadas por Herrera en pequeñas hojas de papel con la frase: “Las miniaturas me hacen llorar.” La idea de óptica detrás de este núcleo no es mostrar los objetos que tienen que ver con la mirada, sino sumergirnos en el universo de Herrera, tratando de entender cómo es que él veía el mundo y cómo percibía su entorno a partir de los

---

<sup>88</sup> Sol Henaro, Los Yacuzis. *Melquiades Herrera. Reportaje plástico de un teorema cultural* (Ciudad de México: MUAC: UNAM: 2018), 7.

objetos de consumo y los límites con los objetos de arte (si es que los había) desde su óptica particular, resaltando la tensión entre la cultura y el arte.

El Fondo Melquiades Herrera está formado por alrededor de 100 cajas que para esta muestra fueron clasificadas en tres tipos de materiales: los documentos del artista, su biblioteca personal y su colección de objetos. Si bien los tres tipos de materiales están directamente relacionados entre sí ya que todos ellos formaron parte de la práctica artística de Herrera, me interesa principalmente el estudio de su colección de objetos y su práctica del coleccionismo como estrategia artística que evidencia la producción, distribución y consumo de objetos como sustancia de la cultura material dentro del contexto mexicano de aquellos años.

Damián Ortega (Ciudad de México, 1967), artista mexicano cuya práctica comenzó en los años noventa dentro de la estrategia colectiva de Temístocles 44, utiliza en sus obras objetos tales como metales, materias orgánicas, carrocería de autos, herramientas, comida, entre otros. Al igual que Melquiades, Ortega da a los objetos un uso distinto al propio y los saca de contexto a partir de generar acciones con ellos y activarlos de otra manera, por ejemplo, a través de la construcción de instalaciones. En el prólogo del libro *Melquiades Herrera*, Ortega habla de la importante influencia que tuvo la actitud de Herrera en varios artistas de su generación, incluyéndolo a él mismo, para quienes lo que más llamó la atención fue la relación particular que éste tenía con los objetos. En palabras de Ortega, “los objetos de Melquiades valen como acción y no como objetos preservados, es decir, su valor está en el agente activo.”<sup>89</sup> Considero que el agente activo al que se refiere Ortega es la posibilidad que los objetos tienen para ser resignificados, posibilidad que Melquiades observa y a partir de la cual les da diversos

---

<sup>89</sup> Henaro, “Melquiades Herrera,” 63.

usos que no necesariamente tienen que ver con aquellos para los cuales fueron creados. El agente activo depende de todas aquellas nuevas posibilidades que residen en el objeto pero que son puestas en escena por el artista a partir de su relación con éstos mediante la activación corporal y la conversación. Por esta razón, si Melquiades ya no interactúa con los objetos, éstos son objetos de archivo pues lo artístico en ellos radicaba en la acción del propio artista.

En su texto *El cuchillo de Fantomas*, incluido en el libro editado por Ortega, Herrera describe su colección personal de la siguiente manera:

Desde un principio, esta colección no fue concebida como algo privado y personal, sino como un hecho destinado al público. Se trataba de reunir un rasgo de creatividad urbana y popular que México comparte con otros pueblos, pero que aquí podría tener rasgos específicos que pueden reflejar un aspecto de la cultura mexicana, que por su aparición reciente no habían sido considerados. Más que *etnoartesanías*, se fue consolidando la reunión de productos manufacturados e industriales con más de dos funciones, sea por su uso práctico o por su empleo simbólico.<sup>90</sup>

A Herrera, le interesaba la cultura manifestada en los objetos, es decir la cultura material en tanto producto de la visualidad urbana, popular y de los medios de comunicación masiva, pero no sólo de los objetos hechos en el país, sino de aquellos que entraban y circulaban en el mercado mexicano luego de la llegada del TLC. En México, desde mediados de los años ochenta, esta visualidad estuvo compuesta por una especie de mezcla entre la cultura pop, lo kitsch, la identidad mexicana nacionalista y la importación de productos de origen chino y fayuca. Al respecto de la colección de Herrera, encontramos la siguiente proposición escrita por Los Yacuzis dentro del

---

<sup>90</sup> Henaro, *Melquiades Herrera*, 302.



catálogo de la exposición: “la transfiguración de su colección en acervo público, así como los antecedentes de revisión de su trabajo, hacen posible observar en su producción el rol central de la cultura material urbano-popular de los años ochenta y noventa como una realidad viva.”<sup>91</sup>

Lo anterior me hizo pensar en un hecho ocurrido mientras recorría la exposición de Melquiades en el MUAC. Junto a mí, un grupo de estudiantes de secundaria llegó a la sala a ver los objetos exhibidos. Entre risas y bromas, logré escuchar que un joven señalaba una de las mesas con objetos mientras decía con emoción, “Yo tengo estos, pero en mi casa no son arte,” y su compañero le respondía, “Tráelos al museo *giüey*, a ver si te vuelves rico y famoso.” Al escuchar este comentario me di cuenta de que yo también tuve muchos de los objetos que estaban en la exposición. Nacida en 1980, mi infancia estuvo rodeada de este tipo de mercancías, lo que me hizo pensar además en un factor de época, es decir, que Herrera recopiló objetos que fueron relevantes para muchos de los que vivimos en los noventa y generó un archivo de memoria en torno a estas chácharas y objetos inútiles que, de no ser guardados por él, hubieran pasado al olvido.

La mayoría de los objetos coleccionados por Herrera fueron utilizados en sus acciones en vivo o videograbadas, en las charlas abiertas al público en museos, como herramientas pedagógicas en sus clases, en sus montajes e instalaciones o incluso haciendo referencia a ellos en sus textos. Dentro de los más de doscientos objetos exhibidos en el MUAC hay varios que Herrera utilizó para sus performances, en donde la acción era el acto artístico y no necesariamente el objeto. Algunos de estos objetos son de magia y engaño como mascadas, varitas de mago, antifaces y libros de trucos así

---

<sup>91</sup> Los Yacuzis. *Melquiades Herrera. Reportaje plástico de un teorema cultural*, 13.

como otros de los que se compraban en las tiendas de bromas, frecuentes a finales de los ochenta, entre ellos: una prótesis de dedos de plástico, unos cigarrillos explosivos, una bolsita de azúcar efervescente, un caramelo saltarín, unas manos aplaudidoras, un sándwich con un pollo de hule espuma, un cubo de hielo de plástico transparente con una mosca adentro, una jeringa falsa, una yema de huevo estrellado de plástico, entre otros.

Hubo otros objetos que, si bien no los usó, sí formaron parte de su método para entender la producción visual de su época, por ejemplo, objetos relacionados a la política, específicamente a la presencia del PRI en el país. Así, reunidos aparecen botones del PRI, monografías de temas de historia de México, un muñequito de plástico con forma de Salinas de Gortari (idéntico a uno que Razo tiene en su museo), algunas revistas en cuyas portadas aparece este mismo personaje y los dos emblemas de la cultura nacional promovida por la cultura televisiva, específicamente por el aliado del PRI, Televisa: una mini playera del equipo de fútbol “Las Águilas del América” y una figurilla del “Chavo del Ocho.”

Ahora bien, la colección de Herrera se distingue de otras por estar constituida en su mayoría por objetos duales en los que tanto dos características físicas, así como dos funciones simultáneas se reúnen en un mismo objeto. La ambivalencia de estos objetos permite no sólo una multiplicidad de lecturas, sino que también hace que puedan oscilar entre distintos registros como ser decorativos o ser funcionales. Asimismo, la relación de Herrera con estos objetos fue doble: los coleccionó, pero también los usó en sus acciones artísticas. Estos objetos se activaban por medio del engaño, del doble sentido y del humor para generar una reacción/ reflexión en el espectador. Dentro de esta categoría de objetos podemos encontrar: miniaturas de electrodomésticos, automóviles, trenes y alimentos; plumas de todas formas, perros, cocodrilos, delfines, conejos;

plumas-destapador, plumas-llavero, plumas-manitas rascadoras, plumas-piernas de mujer y plumas jeringas; gomas de borrar en forma de teléfonos y cámaras fotográficas; sandalias-pez y chancas-*Corvette*; focos saleros, gelatinas con ojitos, hamburguesas-teléfonos, cuchara-avión, estuche-teclado, estuche caja de *Chiclets*; morral-tennis, mochila-perrito; bisutería de fantasía como aretes-sushi y maquillaje como el *lipstick-Torre Eiffel*.

Varios de los objetos duales de Herrera fueron puestos bajo un orden taxonómico a partir de un guión curatorial y se hicieron visibles al público como colección por primera vez en 1999 con la exposición *Divertimento, vacilón y suerte. Objetos encontrados de la colección Melquiades Herrera. 1979-1990* exhibida dentro de la Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (GSHCP). *Divertimento, vacilón y suerte* se presentó en el marco del XV Festival del Centro Histórico titulado *La alegría de vivir*. La curaduría estuvo a cargo de Alfonso Morales. La muestra presentó 323 piezas catalogadas y clasificadas en conjuntos de acuerdo con los siguientes ejes: fin utilitario, semejanza temática, materiales y técnicas de producción, además de los simbolismos generados.

En esta muestra, Morales exhibió el resultado del rastreo que Herrera hacía por mercados callejeros en donde el artista se encontró con lo que llamó documentos, es decir, objetos que se vendían en las calles como testimonio de la economía informal del país. El rastreo de Herrera era involuntario en el sentido de que no es que él saliera expresamente a buscar los objetos que se vendían en la calle, más bien, él transitaba largas horas por la ciudad viajando en transporte público casi todos los días desde su casa en Ciudad Azteca a Xochimilco o caminando por el centro de la ciudad para ir a la Academia de San Carlos y estos objetos formaban parte de sus recorridos diarios. La

labor de Herrera comenzaba en el momento en que salía de su casa y tropezaba con estos objetos que describía como de una “aparente inutilidad fascinante.”<sup>92</sup>

En una entrevista realizada a al artista para la exposición *De “Los Grupos” los individuos* que se llevó a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil en 1985 y estuvo a cargo de la investigadora Dominique Liquois, Herrera hace constantemente énfasis en su condición urbana y su relación con el entorno ciudadano. Igualmente, recalca su posición dentro del contexto de la ciudad como un mexicano de clase media baja, hijo de un ama de casa y de un chofer. Herrera creció en la Colonia Valle Gómez, ubicada al norte del Centro Histórico, convirtiéndose, en sus propias palabras, en un “típico personaje defecho...una flor de asfalto.”<sup>93</sup> Tras estudiar la Licenciatura en Artes Plásticas en La Escuela Nacional de San Carlos, pero “desilusionado por la deficiencia y la obsoleta formación académica,”<sup>94</sup> decidió construir sus formulaciones en torno al arte desde una posición personal, fundada en el teatro de revista de *Revista Mexicana*, el personaje del actor cómico Roberto Soto “El Panzón Soto,” además de la lectura de periódicos y algunos suplementos culturales. De este modo, su interés se alejó de temas relacionados con la tradición del arte, para así construir un lenguaje propio utilizando otros medios con los que pudiera hablar del entorno inmediato en el que vivía.

En este sentido, la colección exhibida por Morales demostraba que, si bien los objetos de Melquiades se inscribían dentro de una temporalidad, no estaban restringidos a una temática en particular. Además de contener objetos de uso cotidiano con una

---

<sup>92</sup> Melquiades Herrera en “Venga a tomar un café con...Melquiades Herrera”, charlas en el Museo de Arte Moderno, registro de audio y video (Ciudad de México: MAM, INBA-CONACULTA, 1999).

“Entrevista a Melquiades Herrera,” Disco 3.

<sup>93</sup> Ver “Entrevista a Melquiades Herrera” con motivo de la exposición *De “Los Grupos” los individuos*, Disco 3, (Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil, INBA-CONACULTA, 1985).

<sup>94</sup> “Entrevista a Melquiades Herrera,” *De “Los Grupos” los individuos*, Disco 3.

función utilitaria clara (peines, calzones, gafas, etc.), los cuales el propio artista transformaba en algo más a partir de sus acciones performáticas con éstos (peine-bigote, calzón-mascara de luchador, etc.) lo que distingue a esta colección son los “objetos azarosos y contradictorios,”<sup>95</sup> como Herrera los llamaba. El factor sorpresa de este modo de selección-recolección ocurría una vez que Herrera elegía el objeto y se apoderaba de él para después activarlo mediante su inserción en la colección. En ocasiones, los significados de estos objetos vistos de manera aislada quizás eran obvios: el peine se utilizaba para peinar, la escobilla para lavar trastes, pero, al ser recontextualizados mediante la colección, adquirirían una nueva función.



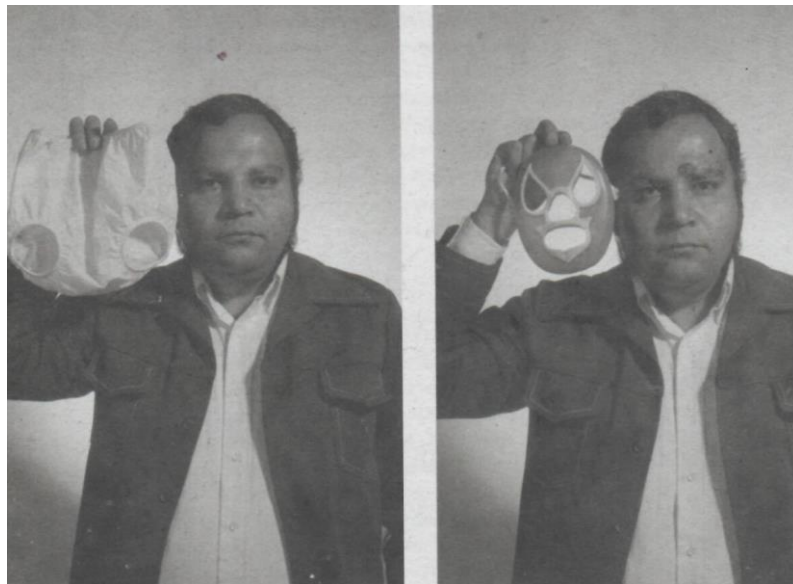
*El señor de los peines.* Fotografía de Javier Hinojosa, 1984. Fundación Televisa, 2013.

Con humor e intransigencia, Herrera se burlaba del objeto mismo, del uso que se le daba de acuerdo a la función para la que había sido creado y de lo sencillo que era convertirlo en otra cosa, una cosa que se asemejara en términos de forma y materialidad

---

<sup>95</sup> “Entrevista a Melquiades Herrera,” De “Los Grupos” los individuos, Disco 3.

pero que fuera completamente ridículo que pudiera ser sustituido; esta sustitución se podría dar sólo dentro del discurso en el que Melquiades insertaba los objetos y mediante el modo en el que él se apropiaba de ellos. Si bien el calzón podía ser usado como máscara de luchador pues tenía una forma similar y orificios para meter las piernas o asomar los ojos, usar un calzón para cubrir la cara resultaba completamente irreverente. Cabe mencionar que muchos de los nuevos usos que Melquiades les daba a los objetos estaban relacionados con temáticas populares o costumbres locales, por ejemplo, el calzón asociado con las máscaras de lucha libre.





*Las fases de Melquiades IV.* Fotografía de Javier Hinojosa, 1986. Foto en: Henaro, Sol. *Melquiades Herrera*. México: Alias/Antítesis, 2014, pp.134-135.

La relación de Melquiades con sus objetos se daba de manera muy personal. Al respecto el artista mencionaba,

En lo personal mi tendencia es objetual, o sea, mi acción corporal simplemente es una conductora o presentadora de objetos, incluso hasta por razones económicas, es más fácil llevar dos bolsas de chácharas que llevar una escenografía costosa. Es la forma que me resulta más accesible por una serie de razones. Reflexionando: yo sin los objetos no soy nada.<sup>96</sup>

Ejemplo de ello fue su singular acción *Venta de peines* realizada para la televisión abierta en 1993 en colaboración con Jorge Prior. En este *sketch* televisivo que simulaba una venta callejera, en la el personaje central era Herrera que como merolico aparecía anunciando: “le vengo a ofrecer,” el artista sacaba de un Portafolio Samsonite (como los que utilizaban los oficinistas para guardar sus documentos y llevarlos al trabajo) su

---

<sup>96</sup> “Entrevista a Melquiades Herrera,” De “*Los Grupos*” *los individuos*, Disco 3.

colección de peines de plástico de distintas formas, tamaños y colores, y de los que construía nuevos significados debido a la semejanza de sus formas con otros objetos y a los usos nuevos y distintos que les daba.<sup>97</sup> Dependiendo de la acción que quisiera realizar, Herrera elegía ciertos objetos de su colección y los metía en sus portafolios Samsonite, los cuales formaban parte de varios de los escenarios y situaciones que generaba.



Colección de peines. Foto en: Henaro, Sol. *Melquiades Herrera*. México: Alias/Antítesis, 2014, p. 216

---

<sup>97</sup> Henaro, *Melquiades Herrera*, 17,208, 209. *Venta de peines* fue un segmento para a Televisión Metropolitana dirigido por Jorge Prior en 1993.





Portafolio con peines utilizados por Melquiades Herrera en *Venta de peines*. Foto en: Henaro, Sol. *Melquiades Herrera*. México: Alias/Antítesis, 2014, p. 213.

En *Venta de peines* se puede observar la importancia de la relación que Herrera establece con los objetos a partir de las acciones corporales que realiza: los peines son activados a partir del performance y de la conversación. Así, cada vez que Herrera saca un peine del portafolio y lo presenta ante el público, éste cobra un nuevo sentido: el peine estresado con dientes en zigzag, el peine cachalote, etc. En este sentido, Herrera jugaba con la ambivalencia de los significados de los objetos en donde los objetos no tenían otro sentido más que ser usados a partir de la función que el ser humano les daba, hasta que a través de su recontextualización y refuncionalización, proponía usos poéticos y lingüísticos distintos, usos diferentes a los que siempre se les había dado, siendo ahora no sólo el contexto lo que les daba sentido sino también la relación con la presencia e interlocución con el usuario.



Imágenes de la acción *Venta de peines*, 1993. Foto en: Henaro, Sol. *Melquiades Herrera*. México: Alias/Antítesis, 2014, p. 209-211.

Es interesante recalcar que además de utilizar objetos industriales, como los peines de plástico en *Venta de peines*, podemos notar que Herrera hizo uso del video y la televisión para registrar y hacer circular sus acciones en medios de comunicación masiva que permitieran insertar sus propuestas artísticas dentro de la vida cotidiana de las audiencias televisivas. Para Henaro, este tipo de estrategias radicaban en “la posibilidad de que una producción pudiera ser distribuida de manera amplia (sin restricciones de clases) y el compartir una idea o postura usando recursos populares.”<sup>98</sup> De este modo, sus acciones no sólo alcanzaban a personas fuera del ámbito del prototipo del consumidor del arte, sino que generaban una sensación de extrañamiento en la que el público dudaba si aquello que estaba viendo era una broma, era parte del

---

<sup>98</sup> Henaro, “La deriva urbana y el ojo avizor de Melquiades Herrera,” 133.

monólogo de un actor cómico, era verdad o se trataba –en el menor de los casos–, de una acción artística.



Portafolio con objetos para acciones realizadas por Melquiades Herrera. Foto en: Henaro, Sol. *Melquiades Herrera*. México: Alias/Antítesis, 2014, p. 324.

Con el tiempo, Melquiades decidió que si su obra no podía ser exhibida en ningún museo ni era comerciable desde las galerías, entonces quizás podía ser visible a partir de otros modos de difusión. De este modo, a través de la desacralización del arte, Herrera ofrecía una nueva propuesta política y social en la cual el espectador también podía participar y así convertirse en parte activa de los acontecimientos que lo rodeaban. Es importante hablar del advenimiento del video como una propuesta artística, así como una herramienta en el arte desde los años sesenta, ya que, en tanto modo de difusión,

actuó en favor de la democratización del arte participando de la idea de integrar el arte a la vida cotidiana.<sup>99</sup>

Si bien no hay un documento que lo sustente, podríamos especular que quizás, en ese sentido, Melquiades llegó a un resultado similar al de Fluxus, al generar situaciones videograbadas que no tenían guión ni seguían una narrativa lineal. Los videos de Herrera consistían en situaciones cotidianas de carácter absurdo cuyo objetivo no era relatar una historia sino provocar la autorreflexión y una actitud crítica en el espectador a partir de la ironía de la situación misma. Al actuar como una especie de maestro de ceremonias, presentador de programas de televisión, e incluso en sus propias palabras “charlatán,” Melquiades nombraba el objeto que presentaba, decía cómo lo iba a usar, y en este decir, únicamente daba pistas al público de cómo cambiaría su sentido utilitario. Con ello, cuestionó la forma en la que el arte se produce, distribuye y es recibido por el público; con el fin de revelar de qué manera ocurren las prácticas políticas artísticas y cómo el arte funciona como un dispositivo social. Así, utilizó los medios de comunicación masiva como herramientas a su favor.

Herrera se inscribió pues como un sujeto que jugaba entre estar dentro y fuera del sistema a través de ingresar a distintos ámbitos. Por ejemplo, participando en el suplemento comunista *Diario Oposición* al igual que apareciendo en el programa *La*

---

<sup>99</sup> El mayor ejemplo de ello fueron las acciones generadas por el grupo Fluxus a partir de 1962. A pesar de que Fluxus surgió como una disolución de las segundas vanguardias específicamente del arte de acción, con el tiempo se constituyó como un movimiento propio. En un principio se trataba de un encuentro entre personas que querían manifestarse en contra del paradigma del arte y de la figura consagrada del artista. Este grupo buscaba más que romper con lo establecido por las vanguardias, colocarse fuera de los circuitos del arte de manera tangencial siendo un arte vivo y efímero y no un arte para ser mostrado en museos para la posteridad. Así, las obras de Fluxus no eran objetos sino acciones en el tiempo que funcionaban como procesos vitales en contra de la objetualización. La acción, su transcurrir y los errores que en este proceso pudieran surgir resultaban más importantes que el resultado final. Las manifestaciones de Fluxus como arte lúdico influenciado por el dadaísmo fueron los primeros indicadores de la construcción de una nueva relación entre el objeto y el espectador mediante el juego, la acción y la participación.

*Caravana*, transmitido por televisión abierta a través del canal 13 de Imevisión a finales de los años ochenta, con su segmento de capsulas humorísticas titulado “La galería del profesor Melquiades Herrera” en las que el artista presentaba diferentes objetos como si fueran experimentos de ciencia, objetos extraordinarios o inventos que cambiarían el rumbo de la humanidad.

Como hemos mencionado, Herrera no producía sus objetos, por lo que las cualidades artísticas de ellos no venían de su materialidad. Los objetos de Herrera se convierten en objetos de arte a partir de su relación personal con ellos; se trata de la activación del objeto mediante la acción, o bien a través de su cuerpo, o por medio del uso de la palabra, es decir, de lo que dice de ellos. Para Herrera, su acción corporal actuaba como “conductora o presentadora de los objetos... “metáfora del mundo de la cháchara,” en la que el objeto por sus propias características ambivalentes puede volverse acción, video o foto.”<sup>100</sup> Esta ambivalencia permitía al objeto darle otros usos al de su función de origen y así, resignificarlo. Tal es el caso de la botella de coñac, que, al ser abierta, en su interior no contenía alcohol, sino que era una cigarrera. Este engaño y juego entre la apariencia del objeto, su uso real y el uso dado luego de la activación generada por el artista fue característico de la relación de Melquiades con los objetos de su colección.

---

<sup>100</sup> “Entrevista a Melquiades Herrera,” *De “Los Grupos” los individuos*, Disco 3.



Objeto activado por Melquiades Herrera. Foto en: Henaro, Sol. *Melquiades Herrera*. México: Alias/Antítesis, 2014, p. 283.

En palabras de Herrera, “las cosas no son lo que parecen.”<sup>101</sup> Es decir, aunque pareciera que los objetos tienen un solo significado que está determinado por el uso que se les da en tanto realizan una función en particular, este significado se modificaba, por ejemplo, al reunirse con otros objetos, se producían nuevas asociaciones. Por lo tanto, los significados no son obvios, es el contexto lo que les da sentido, pero, una vez que varios objetos son reunidos dentro de una colección, es “la colección la que produce conocimiento.”<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> “Entrevista a Melquiades Herrera,” *De “Los Grupos” los individuos*, Disco 3.

<sup>102</sup> “Entrevista a Melquiades Herrera,” *De “Los Grupos” los individuos*, Disco 3.

A través de la búsqueda de objetos prefabricados, Herrera, realizó una selección de objetos para articular un discurso en torno a la producción visual de su época e incidir en el contexto social y político mexicano. Dentro del variado universo de objetos que podían encontrarse en su colección se encontraban: vegetales, frutas y demás platillos y comida de plástico, insectos de hule, cigarreras, encendedores, lentes y antifaces, peines, pelotas, corbatas, juguetes, muñequitos de tela, esponja y plástico, bolsas y carteras, recuerditos de quince años, aniversarios, bautizos, y bodas, llaveros, miniaturas de todo tipo, destapadores, y peluches; además de las tazas-chichi, los jabones de animalitos, la Venus-alcancía, el Chacmol-cenicero, el perrito-monedero, el tenis-pescado, las ranas, sirenas y demás figurillas hechas con conchitas y caracoles de mar, la gallina-canasta de huevos, entre varios más. La mayoría de estos objetos eran objetos industriales, sin embargo, se pueden encontrar algunos elaborados de materias naturales a través del trabajo manual como por ejemplo los cestos y las figurillas de barro policromado. No obstante, incluso estos objetos tienen algún elemento artificial, el cesto tiene pegada una rosa de tela y la figurilla de barro está decorada con cervecitas Corona de plástico.

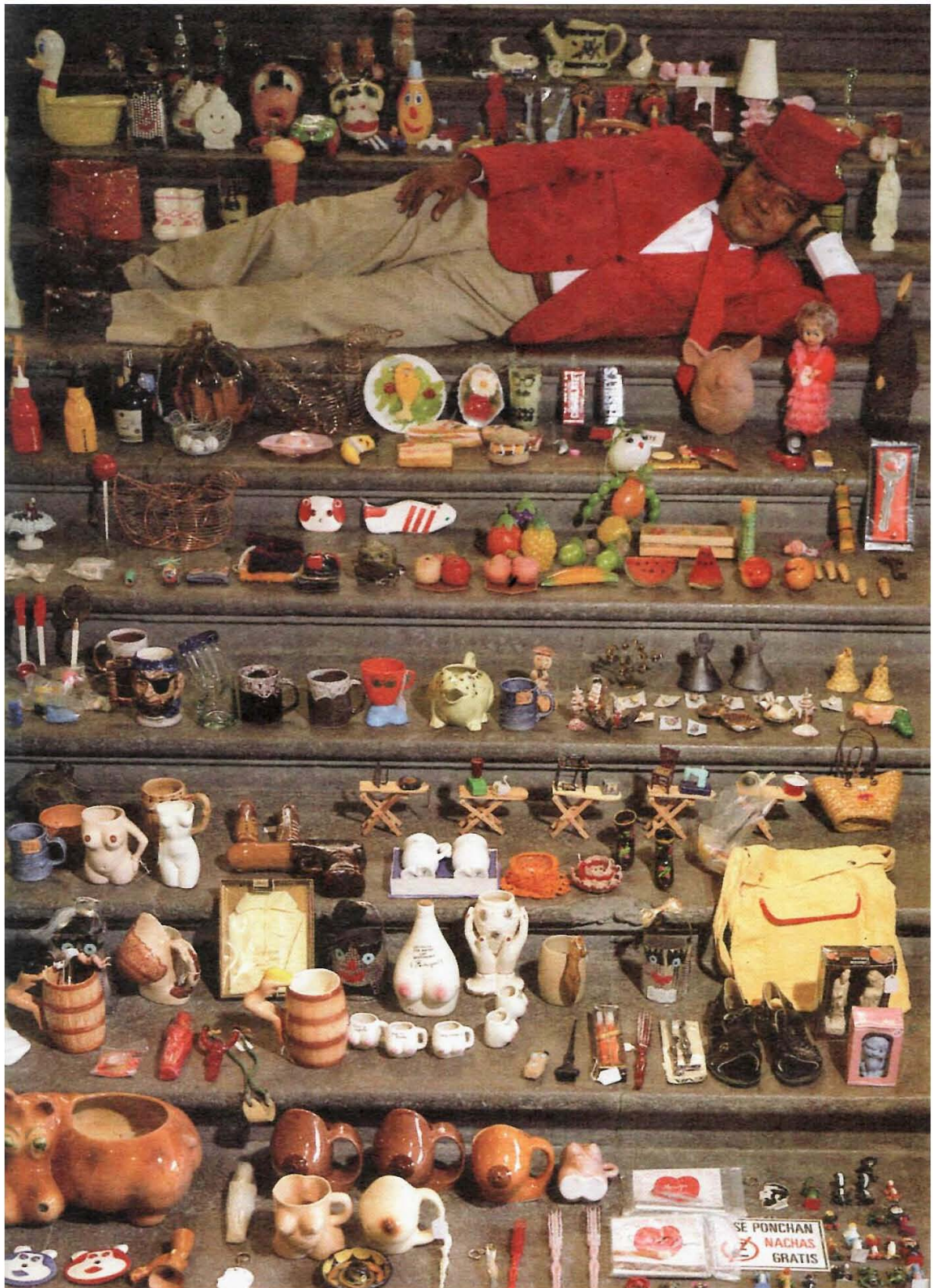


Imagen de Divertimento, vacilón y suerte. Objetos encontrados. Colección Melquiades Herrera, 1979-1990. Imagen del catálogo de la exposición. SHCP, Ciudad de México, 1999. Foto en: Henaro, Sol. *Melquiades Herrera*. México: Alias/Antítesis, 2014, p. 333.



Lo que Herrera reunió en su colección es, desde mi punto de vista, un muestrario de objetos que evidencian los cambios en su producción, en donde la característica principal recae en una hibridez entre su condición artesanal/industrial, encerrando entonces las tensiones entre los modos de producción en serie, la multiplicación de objetos, el objeto original arraigado a las tradiciones y la cultura popular. Esta práctica nos remite al *pop art* surgido a finales de los años cincuenta en el Reino Unido y propagado al poco tiempo en Estados Unidos. Si bien el *pop art* se enfocaba en elaborar un discurso crítico en torno a la sociedad de consumo masivo, también hizo referencia a la circulación de objetos e imágenes que conformaron la cultura visual de ese contexto, insertando dentro de un movimiento artístico y comercial, imágenes que no pertenecían al arte sino al ámbito de las mercancías populares y de consumo masivo y que eran comercializadas desde otra perspectiva. La producción de imágenes publicitarias, la creación de ídolos musicales o cinematográficos, los cómics y la invasión de productos que prometían satisfacer un deseo aspiracional a través de acercar el objeto al terreno del público, fue fundamental.

Los objetos de la colección de Herrera son básicamente objetos populares urbanos entendiendo esto como objetos de manufactura urbana semiindustrializada en el sentido, *pop*, es decir, objetos que forman parte de una cultura de consumo que reflejan la estética de la vida cotidiana en un periodo de transformaciones sociales y económicas en donde hay un auge de las importaciones de artículos provenientes de China y la presencia de bienes de consumo, marcas y anuncios publicitarios, consumidos principalmente por la clase baja y media dentro de un entorno urbanizado.

A lo largo de este recorrido por algunas de las distintas prácticas llevadas a cabo por Herrera, creo que es importante recalcar que la figura artística de este personaje se manifiesta a través de aquellos objetos que compra y que van como bien él lo decía:

“camino del puesto a la vitrina.”<sup>103</sup> En conclusión, la obra de Herrera nos permite reflexionar con respecto al problema objetual desde finales de los años setenta hasta inicios de los dos milés en relación al contexto político, económico y social de México, a partir de la producción de visualidad que genera en torno a la cultura visual, manifestándose en contra de los soportes tradicionales del arte. Herrera documenta la producción cultural de estos años mientras que genera su propia lógica de creación sin necesidad de contar con el respaldo de un espacio de exhibición. Si bien sus objetos tienen una temporalidad de producción, no están sujetos a ninguna fecha conmemorativa en particular, y aunque comparten algunas peculiaridades locales, es cuando están reunidos en la colección en tanto estrategia artística, que sirven para constatar el imaginario colectivo y la producción de objetos de cultura popular de casi dos décadas en la Ciudad de México. Así pues, como menciona Nerea de Diego en su tesis titulada *Acumular objetos. La colección como práctica artística*,

La obra es la colección y la colección es la obra. Se produce, por tanto, una simetría. Meta-colección y como en toda colección, proceso inconcluso. Se trata de obras concebidas, en su mayoría, como inventarios, un poco a la manera del etnógrafo, donde el artista exhibe y almacena para documentar una realidad presente. No hay pretensiones de desembocar en un resultado final, exceptuando la salvedad de algunos casos en los que, tras un proceso de años, el artista decide dar por terminada la colección y cerrar su obra.<sup>104</sup>

La colección de Herrera no se cerró hasta el día de su muerte, él no pensó en darla por terminada pues los objetos seguían produciéndose y él podía constantemente seguir recogiendo a lo largo de sus travesías una serie de artefactos olvidados, quizás

---

<sup>103</sup> Henaro, *Melquiades Herrera*, 18.

<sup>104</sup> De Diego Murillo, *Acumular objetos. La colección como práctica artística*, 67.

inútiles como una flor de migajón producto de la manufactura de artesanos mexicanos vendida en el Mercado de Sonora o bien una flor de plástico industrializada *made in Taiwan* de venta en un supermercado. Para Herrera la factura barata de los objetos era lo que les daba un carácter de novedad y diferencia lo que le permitía construir un discurso a través del cual los objetos podían insertarse dentro de una categoría de arte-no arte. Esta categoría se construía a partir de las nuevas asociaciones que se generaban cuando se juntaban objetos que no tenían ningún vínculo aparente; sus objetos ambiguos se permitían fluctuar entre las categorías del objeto popular industrial y del objeto artístico.

La colección de Herrera funcionaba, en sus propias palabras, bajo la lógica de la estética precaria. Esta lógica consistía en que el artista elegía dentro de una serie de objetos aquel que más le llamaba la atención por dos motivos: el primero, porque al contar con pocos recursos para producir sus obras no podía comprar o producir todo lo que deseaba y por lo tanto buscaba objetos prefabricados, pues no había presupuesto para producir obras de otro tipo; el segundo, por el carácter de los objetos que si bien un día podían estar en los puestos del mercado, al día siguiente dejaban de venderse por lo que había que aprovechar la rapidez del comercio de ocasión. Herrera afirmó que, “las chácharas se compran en el momento o desaparecen.”<sup>105</sup> Herrera buscó a través de baratijas y materiales *chafas* usar el contexto y construir su propio “mundo de las curiosidades” para a través del consumo local, crear su propia práctica dentro de la historia del arte mexicano.

---

<sup>105</sup> Esta frase aparece en la cédula “Noticias del México surrealista” de la exposición *Divertimento, vacilón y suerte. Objetos encontrados de la colección Melquiades Herrera. 1979-1990*, curada por Alfonso Morales. Esta información fue obtenida al revisar el archivo personal de Sol Henaro dedicado al rescate de documentos y textos en torno a Melquiades Herrera en 2015.

### 3.2. Melquiades y Vicente

Aunque nunca colaboraron, las conversaciones entre la obra –y los personajes– de Melquiades Herrera y Vicente Razo pueden adentrarnos en un mundo repleto de coincidencias, pero también de puntualizaciones personales sobre ciertos aspectos del arte y la cultura en México en las últimas dos décadas del siglo XX.<sup>106</sup> Pienso que entablar un diálogo entre ambos creadores nos lleva a comprender no sólo su eje de acción sino las particularidades de los contextos en los que surgieron y operaron. Las prácticas artísticas de Herrera y Razo son fundamentales para entender los nexos entre la forma de producción y la importancia del contexto social y urbano en México durante los años noventa. La articulación entre las prácticas artísticas y las condiciones sociales e históricas en las que ambos operaron, son fundamentales para entender su obra. Si bien Herrera comenzó a trabajar en 1977 con *el No-Grupo*, la práctica que concierne a esta investigación se ancla en finales de los años ochenta, pero sobre todo en su trabajo durante la década de los noventas.

Me interesa la producción que ambos artistas generan desde la periferia del arte, respondiendo históricamente a un entorno marcado por crisis institucionales y fallas del Estado que afectaron principalmente a las clases medias urbanas. En el arte, dichos quiebres salieron a la luz a través del fuerte rompimiento entre el sistema artístico y los

---

<sup>106</sup> Para Sol Henaro, “con sus habituales compras callejeras, Melquiades conformó a lo largo de su vida una cuantiosa colección de objetos populares que anteceden a muchas prácticas contemporáneas, por citar un ejemplo, el *Museo Salinas* de Vicente Razo (1995)”. Ver Sol Henaro, “La deriva urbana y el ojo avizor de Melquiades Herrera,” *Curare. Espacio Crítico para las Artes*, “Utopía, arte y (des) orden simbólico,” (segundo semestre 2008-2- semestre 2009, no. 30/31), 133. Asimismo para Henaro, las aproximaciones de Herrera son pues, “algunas de las características que provocaron una impronta en diversos artistas de generaciones posteriores, algunas veces de manera asumida y otras tantas de forma inconsciente o subrepticia”. Ver Sol Henaro, “Melquiades Herrera,” en Ricardo Porrero *Código DF: arte y cultura contemporáneos desde la ciudad de México*, (Ciudad de México: Gobierno del Distrito Federal, 2010), 57.

modos de creación y circulación del arte, modos replanteados y propuestos desde estrategias propias por estos dos artistas.

José Luis Barrios sostiene que, “los proyectos y obras consideradas como marginales y que tienen su origen en las prácticas conceptuales y performáticas de las décadas de 1970 y 1980, se convierten luego en la base de una estrategia política de posicionamiento que se legitima en la crítica y el mercado de las prácticas “neo conceptuales” de la década de 1990.”<sup>107</sup> Ejemplo de ello es el modo en que Razo retoma varios elementos de la práctica de Herrera quien siendo un pionero en México de las prácticas conceptuales, hizo su obra a través del coleccionismo de objetos de factura local/urbana, la reactivación de objetos de circulación popular mediante estrategias artísticas (performatividad, coleccionismo y montaje), y la personificación de un personaje que recorre las calles de la ciudad en busca de chácharas y objetos olvidados para apropiarse de ellos y resignificarlos.

Tanto la colección de objetos de Herrera como la de Razo responden directamente a las políticas culturales establecidas desde el Estado bajo el mandato del PRI y a los modos de exhibir en los museos del INBA. Ni el *Museo Salinas* ni la colección de Herrera podían haber sido exhibidos en ningún museo en ese momento en México, por ende, ambos artistas concibieron sus prácticas fuera del aparato institucional usando objetos como testimonio de una época. Sin embargo, aunque ambos parten de una reflexión compartida, en donde sus objetos dejan de ser cosas y se

---

<sup>107</sup> José Luis Barrios. Primera Sesión del Coloquio, Mesa 2 en *¿Conceptualismos en México?*, *Curare. Espacio crítico para las artes*, *¿Conceptualismos en México?*, *Curare. Espacio crítico para las artes*, (no. 32/33, 2010), 102. Este número de *Curare* consiste en la recopilación de las conferencias presentadas dentro del Simposio en el Museo-Taller Erasto Cortés Juárez y Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos en la Ciudad de Puebla, 25 y 26 de marzo, 2005.

vuelven algo más, sus estrategias son distintas: los objetos de Razo actúan a través del museo y los de Herrera a través de una serie de operaciones culturales.

A Herrera lo que le interesa es hacer su práctica fuera de los museos a partir de demostrar que éstos no son necesarios ni para exhibir objetos ni para generar arte. Recordemos que, para él, el mercado es el museo, por ende, los objetos artísticos existen sin necesidad de ser avalados por el museo. Herrera construye una nueva relación con el arte a partir de construir una relación personal con los objetos a través de su corporalidad, no necesita un museo en tanto espacio de exhibición, los objetos ya están, su cuerpo también y las acciones puede llevarlas a cabo en cualquier sitio. En contraste, a Razo sí le interesó en un inicio exhibir su colección en el MAM, es decir, consideró al espacio institucional del museo para hacer su práctica. Luego de la negativa por parte del MAM, Razo hizo su museo en dónde él es el director y decide qué entra y qué no.<sup>108</sup> Así, los objetos de la colección de Razo aparecen dentro del *Museo Salinas* como objetos bajo una curaduría y museografía. En este sentido, es fundamental entender la noción que cada uno tiene del arte con relación a la transformación del objeto, al uso del objeto y la a recepción artística de éste. Para Razo el arte se da a partir de dinámicas sociales: hacer un museo, abrir el espacio privado del baño de su casa al público, al que todos pueden entrar sin invitación ni códigos elitistas. Para Herrera, el arte está en el mercado, el arte es de todos y no sólo puede ser aprehendido por un grupo privilegiado ni de clase.

---

<sup>108</sup> Razo dice con respecto a los museos que son “muy lambiscones ante la autoridad, con intereses anticuados y hasta muy torpes y lentos respecto de lo que pasa en las calles y la ciudad” por esta razón decide “...plantear la posibilidad de que los museos no se dan, se toman y si el artista.” Yoloxóchitl Casas Chousal “¿Porqué esperar o buscar el museo si se puede elaborar uno propio?,” *La Crisis*, no. 70 (19 de abril de 1997), 21.

Ahora bien, considero que un eje primordial en la obra de ambos artistas es el uso del humor y la ironía.<sup>109</sup> Tanto Herrera como Razo llevaron a cabo estrategias de resistencia política a través del humor ejercido por los objetos ya fuera de manera individual o bien mediante las asociaciones que hacían entre ellos como objetos que formaban parte de sus colecciones. Este humor no era un chascarrillo banal, era un humor fino y agudo que se relacionaba directamente con el contexto de producción de los objetos y que en muchas ocasiones no fue tan sencillo de descifrar.<sup>110</sup>

El *Museo Salinas* exhibe al sistema político personificado en Salinas de Gortari como un elemento primordial dentro de un proceso histórico. Dicho personaje fue representado mediante el humor y la burla por comerciantes del país como mecanismos para evidenciar una problemática histórica, y al igual que la caricatura política, criticar al poder. Por ejemplo, ciertos personajes producto del imaginario popular como puede ser la figura de la Rata-Salinas, aparecieron como respuesta frente a la crisis financiera y a que Salinas salió del país huyendo como un ladrón, como una “rata,” llevándose entre las patas el dinero del pueblo. De ahí, surgió este personaje producto del doble sentido: Salinas que parece una rata por sus rasgos físicos, pero que también es una rata por robar al país. El humor, fue el hilo conductor que permitió que este juego entre lo real y lo simulado pudiera ocurrir. En este sentido, Razo generaba un vínculo entre el humor y la imaginación popular para relacionar lo cómico con las actitudes humanas

---

<sup>109</sup> Para Sol Henaro, en este sentido, el humor es fundamental como elemento en algunas prácticas artísticas en México ya que, “distingue la cultura mexicana como vehículo para torear la(s) realidad(es) sociales, políticas y económicas que zarandean sistemáticamente al país.” Henaro, “Melquiades Herrera,” 63.

<sup>110</sup> Para Herrera, las acciones humorísticas que realizaba –particularmente durante su actividad con el No-Grupo– no eran una “puntada”, éstas partían de la anécdota y el mito, pero también iban construyendo una memoria histórica que documentaba los cambios en las formas tradicionales de producción del arte. Ver “Entrevista a Melquiades Herrera,” *De “Los Grupos” los individuos*, Disco 3.

(en un sentido físico y moral),<sup>111</sup> mientras que se aprovechaba de la risa como acción colectiva para darle una significación social al gesto artístico, acción que permite darle a la persona/cuerpo de Salinas una suerte de cosificación que reivindica al pueblo como la autoridad, denigrando la imagen del expresidente a una especie de objeto inservible. Llevar a Salinas al baño y ponerlo junto al excusado era compararlo con un desperdicio e incluso con el acto de defecar, siendo Salinas un equivalente al desecho, a la *mierda*. La ironía de Salinas en el baño funcionó como una connotación escatológica y proclamar el baño en tanto espacio de desecho, como un recinto para la contemplación. Asimismo, podemos pensar que las figuras caricaturizadas de Salinas son cómicas porque representan características del “mexicano” con las que nos podemos identificar: el mexicano *tranza*, *gandalla*, *chorero*, mentiroso, etc. Nos reímos de lo que somos, pero también de lo que odiamos.

Asimismo, considero que la noción de genio creador es puesta en crisis, ya que ninguno pretendió hacer obras notables ni postularse como grandes artistas; ambos critican y se burlan del culto al aura del arte. Lo que Herrera y Razo querían era hablar de la condición del objeto haciéndolo protagonista de sus obras. Respecto al *Museo Salinas*, creo que la imagen idealizada del personaje de Salinas ya existía y ésta fue la imagen oficial lanzada por el gobierno. Sin embargo, los comerciantes reformularon al personaje y construyeron una imagen que pudo intervenir de manera crítica a través de la ironía y el humor. Ejemplo de ello fue la manera en que muchos comerciantes intervinieron las máscaras de Salinas –no hechas por ellos–, además de usarlas y al

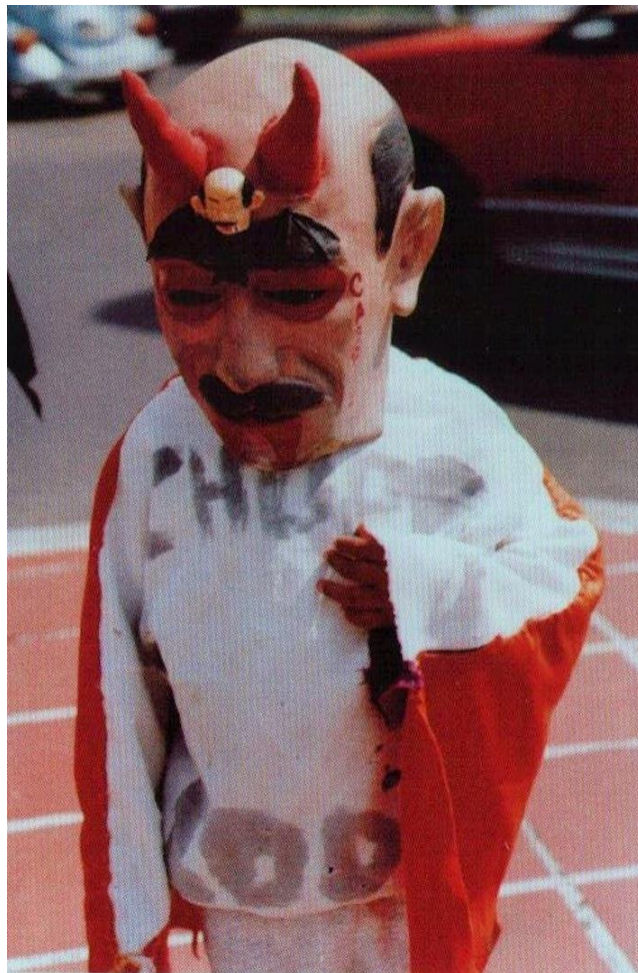
---

<sup>111</sup> En este caso podríamos mencionar que las singularidades físicas del expresidente se prestaron para que ser llevadas a lo ridículo.



mismo tiempo venderlas, añadiéndoles rasgos físicos y disfrazándolas con elementos de otros personajes para así explotar al personaje mediante el uso del sarcasmo.

Los transeúntes que iban por la calle pudieron consumir estos objetos en tanto objetos, no obstante, en el momento en que se convirtieron en un museo, en este caso en el *Museo Salinas*, la operación que ocurrió tuvo que ver, desde mi punto de vista, con que Razo decidió usar la historia para cuestionar la historia misma. Es decir, ejercer una crítica a los modos de producción del neoliberalismo a partir de 1994 a través de utilizar los productos evidencia de éste.



Niño en condición de calle disfrazado como Salinas-Chupacabras, Ciudad de México, 1997, Foto: en Razo, Vicente. *The Official Museo Salinas Guide*, Santa Mónica, California, Smart Art Press, 2002, p. 8. Cortesía del artista.

En el caso de Herrera, el uso del humor dentro de la particularidad de su práctica permitió dos cosas: la construcción del personaje “artista” de Herrera y la definición de un objeto estético. Lo anterior llevó a Herrera a adoptar un rol a través del cual se dedicó a proponer un cambio de valores en torno a los objetos, en donde las cualidades estéticas dejaron de ser las que definían sus objetos, siendo el valor simbólico lo primordial en tanto los objetos pasaron de ser a través de sus performances de objetos *chafas* a objetos de arte. Debido a que en el momento en que Herrera recopiló los objetos de su colección no existía cabida para las chácharas ni lo chafa ni en museos ni en galerías, éste se burló constantemente de la cerrazón de estos espacios pero también se burló un poco de su propia condición de artista cuestionando ante los propios espectadores, qué era aquello que lo hacía ser artista y si aquello que hacía era arte o no. Herrera operó bajo la constante de tomar al arte como forma de vida y de vivir a través del arte.

Además del humor, ambos artistas utilizaron otras estrategias para construir un discurso del arte fuera de la institución, por ejemplo: la proposición de circuitos alternos de circulación y difusión de las obras, así como el acercamiento a públicos no necesariamente asiduos al arte mediante el uso de medios masivos de comunicación.<sup>112</sup> Ejemplo de ello es el hecho de que el *Museo Salinas* en el momento de su creación es construido en tanto arte por la prensa y no por la institución cultural, siendo exhibido como obra de arte en un museo tres años después de su creación. En este sentido, la prensa funciona como un espacio alternativo en la medida en que es un espacio para la

---

<sup>112</sup> En el caso de Razo el cuestionamiento de las prácticas de distribución y consumo tradicionales del arte así como la crítica al sistema artístico están presentes no sólo con la conformación de su colección de objetos de Salinas sino también mediante prácticas comunitarias y sociales, por ejemplo la creación de su grupo musical *Sonido Apocalitzin* que se dedicó a buscar música relegada para tocarla en sonideros.

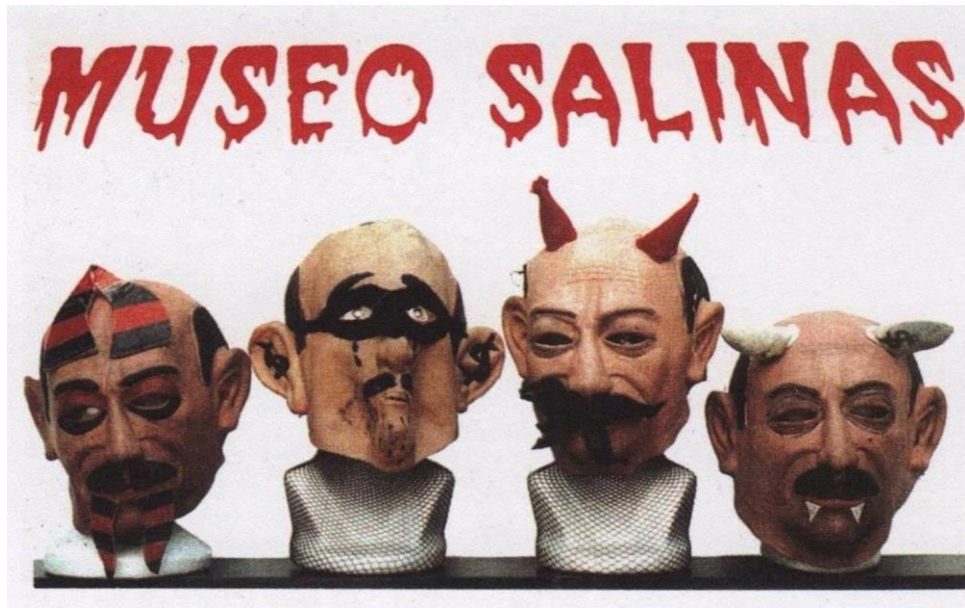
práctica que permite su difusión fuera de los márgenes institucionales. En el caso de Herrera, utilizó la televisión participando en programas de televisión y noticieros.

Ahora bien, la operación de Razo radica en la creación de un museo para estos objetos que de no ser preservados por él terminarían en el olvido. Es importante pues, mencionar la relación que tanto Herrera como Razo sostenían con la colección en un sentido de coleccionismo histórico. Si bien sus colecciones fueron de carácter personal, estuvieron pensadas como estrategias artísticas con miras a ser vistas por el público.<sup>113</sup> Herrera coleccionó y guardó sus objetos de acuerdo a una taxonomía personal hasta que fueron exhibidos en la exposición *Divertimento, vacilón y suerte*, mientras que para Razo, a pesar de que en un inicio su colección estuvo originalmente montada en el espacio privado del baño de su casa, su museo dio inicio a una labor de conservación y de archivo de piezas, que en palabras suyas, "tenían incluso un valor artístico y merecían estar en un museo para librarlas de la desmemoria."<sup>114</sup> Si bien los objetos resultaban provocadores por sí mismos, al encontrarse reunidos dentro de un conjunto, enfatizaban no sólo los defectos y los errores del mandato salinista y del régimen priísta, sino que despertaban el rechazo del público ante el sentimiento de impotencia frente a los discursos gubernamentales y la figura institucional. Razo activaba estos objetos por medio de una lectura política, es decir, más allá de reconocerlos por su factura o valor estético, se centraba en su particularidad dentro de su propia condición histórica. En otras palabras, estos objetos no podían haber surgido en otro lugar ni en otro momento; detrás de cada uno de ellos habitaba la evidencia y la historia de la actividad cultural del país de mediados de los años noventa.

---

<sup>113</sup> Es importante mencionar que la primera exposición pública de la colección de Melquiades se dio en 1999, mismo año de la primera exhibición de la colección del *Museo Salinas* en un museo en México.

<sup>114</sup> Razo, *The Official Museo Salinas Guide*, 63.



Distintas máscaras de la cara de Salinas fusionada con otros personajes. Máscaras de intervención popular. Foto en: Schmelz, Itala. “¿Cuál es la pieza? El Museo Salinas,” *Curare. Espacio crítico para las artes*, (invierno 1997), pp.64-65.

A mi parecer los objetos que ambos artistas coleccionaron si bien parten de registros distintos, tienen algo en común: son objetos de origen industrial que surgen en un momento donde comienzan las importaciones al país, siendo objetos de circulación marginal que luego fueron apropiados por los artistas e insertados en otro contexto. La colección de objetos que conforman el *Museo Salinas* se nutrió básicamente de 1996 a 1998, años en los que la mayor parte de los objetos fueron producidos; mientras que la colección de Melquiades data de 1979 a 1990. Tanto Herrera como Razo logran ver estos objetos producto de la cultura popular para insertarlos dentro de la categoría de arte. Sostengo que la relación de Melquiades y Vicente con el coleccionismo parte primeramente de su capacidad e interés personal por recopilar un extracto de la producción visual que circula en el comercio informal en tianguis y mercados de la Ciudad de México para establecer una reflexión en torno a las tensiones entre la alta y baja cultura. En mi opinión esta recopilación tiene que ver con la aparición de un objeto

específico que es el objeto popular e industrial que empieza a circular como resultado de la transformación de los modos de producción y la llegada de productos importados al país durante la década de los ochenta y los noventa. Esos objetos pertenecen a una época de profundos cambios políticos y económicos por ello encierran tensiones y contradicciones que tanto Vicente como Melquiades al reunirlos y preservarlos, ponen en evidencia. El punto de convergencia entre ambas prácticas radica a mi parecer en que mediante la práctica del coleccionismo Herrera y Razo ponen en tela de juicio el estatuto del objeto popular y urbano al introducirlo dentro de una colección particular que una vez que es inserta dentro del discurso del arte cobra un sentido crítico al cuestionar los límites entre el arte elevado y el arte popular.

Herrera construyó una narrativa no oficial de la historia del arte a través de sus objetos que, si bien son populares, no lo son en el sentido oficialista, es decir, no son objetos que formen parte del patrimonio ni tampoco provienen de la tradición de objeto popular de museo en el sentido que anteriormente vimos concebía Fernando Gamboa. Para Herrera los objetos populares ya no son artesanías ligadas con una tradición de trabajo manual u oficio ni de origen indígena o mestizo. Los objetos que en el contexto de Herrera empiezan a circular en los mercados son objetos de plástico, artesanías hechas con materiales sintéticos que pierden su carácter de transformación de materia natural por materia industrial y dejan a un lado la manufactura al ser producidos en serie en fábricas. La estrategia de Herrera aplica a través de la relación que establece con los objetos a partir de la activación por medio de acciones y del uso de un discurso de doble sentido en el cual juega con la ambivalencia entre el objeto de arte y el objeto popular como parte de la cultura de masas.

En la exposición “Melquiades Herrera. Reportaje plástico de un teorema cultural,” fue justamente la heterogeneidad de la colección la que imposibilitó poder

catalogar y ordenar los objetos de Herrera dentro de categorías preestablecidas y fijas.

Respecto a ello, Los Yacuzis escriben en un extracto del texto curatorial lo siguiente:

No se puede precisar qué son ni a dónde pertenecen. Ya no circulan como mercancías, tampoco han sido suspendidas en el tiempo como obras de arte y evaden la categoría de archivo. Sin embargo, su potencia reside en esa latente condición de tránsito entre su procedencia y su conformación actual en el acervo documental de un museo de arte contemporáneo.<sup>115</sup>

Es interesante esta afirmación, pues algo similar ocurrió con los objetos del *Museo Salinas* una vez que fueron adquiridos por el MUAC,<sup>116</sup> pues la variedad de

---

<sup>115</sup> Los Yacuzis, *Melquiades Herrera. Reportaje plástico de un teorema cultural*, 8.

<sup>116</sup> En este sentido, considero que a partir de que la colección de Razo entró al MUAC, se reacomodó en términos taxonómicos que tienen que ver con las cualidades formales y materiales de los objetos. Esta taxonomía pretendió ordenar la colección, sin embargo, nunca se buscó darle “un sentido,” a ésta. La colección se inventarió para darle solamente un orden con fines de clasificación y ubicación. Por lo tanto, los objetos se reacomodaron dentro de un parámetro clasificatorio ya que Razo los recopiló por su valor simbólico (más no material) que no era relevante en términos de restauración y conservación. Dichas cualidades, en especial el valor simbólico, le serán re-atribuidas a los objetos a través de la curaduría y las relecturas que constantemente reconfiguran y le dan sentido a la colección. Los criterios para ordenar los objetos son bastante complejos, pero lo son más aquellos para restaurarlos. Tomemos por ejemplo el caso de las máscaras de látex que forman parte de la colección. La propuesta de intervención para las máscaras surgió como parte de un plan de conservación propuesto como parte de las actividades del Seminario-Taller de Restauración de Obra Moderna de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología (ENCRYM). La colección tiene un total de 25 máscaras y 6 muñecos hechos de látex policromado. Sin embargo, en el caso de las máscaras, al ser intervenidas por las personas que en su momento las vendían en la calle y que las modificaron para darle diferentes caracterizaciones al rostro de Salinas (Salinas-diablo, Salinas-negrito, Salinas-chupacabras, Salinas-Walt Disney, Salinas-zombi, etc.), además del látex, contienen una serie de nuevos materiales que van desde el peluche, la tela, el cartón hasta fibras naturales como la palma. Debido a la diversidad de materiales, el plan de conservación comprendió un exhaustivo diagnóstico para generar las fichas técnicas correspondientes a la factura de cada máscara para posteriormente poder efectuar un diagnóstico. Las conclusiones de este diagnóstico fueron que era necesario construir un soporte auxiliar de montaje (una base de yeso) para cada máscara como medida de conservación preventiva para evitar el quiebre del látex, el desprendimiento de la pintura y demás añadidos. En 2013 dio inicio la temporada de trabajo con los objetos del *Museo Salinas* y que consistió en diversas fases dedicadas al tratamiento de los diversos componentes de la colección. El proceso de incorporación de los objetos al museo inició con la conversión de la *cháchara* al objeto artístico. Al respecto Razo comenta, “Me llaman para decirme que van a llamar a un restaurador especialista en plásticos para que vea las figuras que se están desintegrando. Yo pienso que fueron hechas en un taller en Ecatepec con residuos de plástico, veneno para ratas, entre otras muchas cosas...” A partir de lo anterior, podemos distinguir más allá de la complejidad para unificar criterios en torno a los métodos de restauración a causa de la heterogeneidad de los materiales de los objetos (tan sólo por nombrar algunos: barro, plomo, cartón, plásticos y resina epóxica), que el proceso de restauración de los artefactos lleva de manera implícita una crítica a la condición artística del objeto. Vicente Razo en entrevista personal realizada el 21 de mayo de 2013.

objetos y los distintos registros en los que podían operar, dieron pie a múltiples posibilidades de categorización. Sin embargo, es importante resaltar que los objetos del *Museo Salinas* ingresaron al MUAC como una obra de arte que forma parte de su colección permanente, mientras que los objetos de la colección de Herrera fueron adquiridos como material de archivo para el acervo del Centro de Documentación. En este sentido, la condición de los objetos es distinta, pues los del *Museo Salinas* son vistos como parte de una totalidad que es la pieza, mientras que los de Herrera tienen diversos usos y funciones de acuerdo con su relación con el artista.

En lo que a esta tesis concierne, lo interesante es analizar cómo es que los objetos se convierten en mercancía artística. El valor de uso de estas mercancías tiene que ver con cómo se entienden en tanto obra de arte y cómo surgen. Podemos distinguir lo anterior de manera clara tomando como caso el *Museo Salinas*. Razo consumía los objetos en tanto objetos, pero al convertirse en un museo se consumen en tanto obra. Esta disociación del objeto de su función una vez que se convierte en objeto de arte es la que ejerce una crítica frente al capitalismo por parte de Razo. Pienso entonces que la operación específica del *Museo Salinas* en tanto es una mercancía singular reside en que los objetos antes de entrar a este museo son baratijas; su valor está determinado por el comercio de ocasión, aprovechando un fenómeno para ser vendidos y comprados. Posteriormente, una vez que los objetos entran al *Museo Salinas* y que éste es exhibido como obra de arte dentro de otro museo, son consumidos de manera distinta. Esta vez operan como mercancía dentro del mercado del arte y su valor de cambio se determina a partir de su valor simbólico en tanto funcionan como objetos de otro tipo. Por ende, la importancia de los objetos del *Museo Salinas* es que antes de ser arte, son objetos de circulación comercial que producen un público consumidor y que justamente la

condición de ser objetos baratos, populares y de ocasión, es lo que les permite circular y lo que los hace atractivos para el sujeto consumidor, entre ellos, Razo, quien encuentra en esta condición de cháchara, el potencial de acción de los objetos, y que en ocasiones, dicho potencial individual se puede multiplicar mediante el acto de coleccionarlos.

Partiendo de la noción de la colección como práctica artística pienso que es fundamental considerar la colección de Razo en el horizonte de prácticas similares en términos de coleccionismo de objetos y creación de museos para presentarlos con el fin de reconocer cómo se inscribe su obra en los modos de hacer arte y su participación en la escena artística de los años noventa en México. El trabajo de Razo es diferente a otros artistas de su generación porque tiene que ver con una serie de coyunturas históricas particulares en México, pero también se relaciona en tanto práctica artística con otros casos de museos de artista similares a lo largo de la historia del arte. Razo no producía representaciones, más bien jugaba con categorías como el espectáculo y los medios masivos para evidenciar el consumo de la obra. El propio Razo pasaba de ser el consumidor de los objetos al productor de la obra. Así, el *Museo Salinas* cuestiona la noción de qué es arte al develar las prácticas de selección de los curadores, el montaje de la colección en el baño es un acto curatorial por parte de Razo, y su museo permite que objetos esparcidos por la ciudad, se conviertan en obra de arte.

A diferencia de Herrera, Razo construyó su propia historia del arte a partir de la relación directa con el contexto político mexicano y el consumo de objetos que partían de un fenómeno surgido en un momento determinado, evidenciando así la parcialidad del discurso institucional mediante la compra de objetos que aludían a la visión popular de un personaje político no mostrada desde narrativas estatales. Razo llevó a cabo la relación arte-vida por medio de la exhibición y el despliegue de su colección y aunque también tuvo una actitud performática –no con su cuerpo sino con la adopción del rol de



director del museo y el hecho de actuar como tal– hizo de la prensa parte fundamental de la construcción simbólica de su museo. Así pues, el *Museo Salinas* fue construido por lo que se decía y escribía de él en la prensa y no necesariamente por el sistema de museos estatales.

La importancia de la práctica de Razo es que él pudo ver lo que nadie más vio en su momento e hizo un acto artístico partiendo de algo que no era arte. Los objetos de su colección eran objetos que él recuperó y refuncionalizó a partir de insertarlos dentro de su propia colección o museo. En palabras de Razo, “esta acción vino directamente de Melquiades Herrera.”<sup>117</sup> Así pues, el *Museo Salinas* nos permite comprender las estrategias artísticas del coleccionismo en décadas previas además de hacer una relectura de la obra de Herrera. Razo y el *Museo Salinas* permiten repensar la obra de Melquiades. Asimismo, las relecturas y el entendimiento de las prácticas no objetuales y de la apropiación de objetos cotidianos que se dieron durante los setenta de la mano con la actividad de “Los Grupos” y sus integrantes, se construyeron y afianzaron a la luz de procesos posteriores encabezados por los jóvenes artistas de los noventa. Considero que el coleccionismo como estrategia artística-crítica llevó a ambos artistas a consolidar sus proyectos artísticos que, aunque en su momento no fueron avalados por “la historia oficial del arte,” sí llegaron a convertirse a la distancia en dos de las propuestas más significativas de las últimas décadas en México.

---

<sup>117</sup> Vicente Razo en entrevista personal realizada el 21 de mayo de 2013.

## **CAPÍTULO 4. El kitsch industrial y el devenir del objeto artístico en la década de los noventa**

Dentro de la multiplicidad de prácticas que se dieron en los años noventa, la utilización de objetos que aparecen dentro del contexto de la época para evidenciar la coyuntura entre las transformaciones políticas y sociales de un momento particular y el anacronismo de la representación artística, fueron actividades compartidas por un grupo de artistas. La particularidad de los objetos utilizados, tales como objetos en desuso y baratijas que circulaban por las calles, así como objetos industriales inservibles, se incorporó a un circuito de circulación a partir de su marginalidad y de su condición de estar fuera del sistema de visibilidad del arte.

Mediante el uso de estos objetos que circulaban en el entorno urbano de la Ciudad de México, varios artistas de la generación de los noventa pudieron evidenciar las tensiones sociales e históricas entre las condiciones de producción y los modos de consumo de una época, capturadas en el objeto mismo. Asimismo, su desplazamiento de los museos a nuevos espacios de visibilidad que permitieron una valoración artística fue fundamental. Este cambio se dio en la medida en que los objetos de circulación comercial que no eran objetos de uso diario en un sentido utilitario pero tampoco objetos decorativos y de los que había una gran variedad, ocuparon el estatuto de cháchara, estatuto que, desde mi punto de vista, les permitió operar de manera ambivalente en las obras de arte de este periodo convirtiéndose en objetos que marcaron una estética y un modo de producción artística, vinculando así, lo inútil y en desuso con la moda, la publicidad, la mercadotecnia y lo popular en tanto productos industriales o de distribución masiva. Estos objetos que circulaban en los mercados ambulantes y tianguis se convirtieron en co-constructores de la cultura visual y del arte de esa época.

El papel que jugaron las exposiciones al margen de las instituciones en esta década fue fundamental, no sólo por los espacios de montaje escogidos, sino por la relación discursiva que generaron entre las obras exhibidas. Una de las exposiciones más destacadas de este periodo fue *A propósito: 14 obras en torno a Joseph Beuys*<sup>118</sup> curada por Guillermo Santamarina en colaboración con Flavia González Rossetti en abril de 1989. La sede de esta exposición fue el Convento del Desierto de los Leones, un espacio que no había sido considerado con anterioridad como un lugar de exhibición de obras de arte contemporáneo y que tampoco se encontraba dentro del circuito de museos de arte tradicionales ni vinculados con el INBA. Esta muestra giró en torno a la idea de concebir el arte como actividad transformadora de la vida a partir de un ejercicio de aproximación a la obra de Joseph Beuys, utilizando soportes plásticos no tradicionales además de hacer uso de los espacios internos del convento junto con los jardines y patios, llevando la obra fuera de las paredes del recinto.

Cabe mencionar que esta exposición no fue un hecho aislado; la conexión entre las propuestas de Beuys y la generación de los artistas mexicanos de los noventa fue de suma importancia para el devenir de las narraciones artísticas de esta década. Para muchos artistas de este momento la figura de Beuys fue fundamental y las ideas del artista alemán transformaron la manera de pensar en el arte en México. Ejemplo de ello fue el modo en que su idea de producir arte fue retomada en muchas prácticas bajo la

---

<sup>118</sup> Los artistas participantes en esta exposición fueron: Rubén Bautista, Mónica Castillo, María Causa, Roberto Escobar, Silvia Gruner, Gabriel Orozco, Raúl Piña, Mario Rangel Faz, Manuel Rocha, Ulf Rollof, Juan Manuel Romero, Melanie Smith, y Eugenia Vargas Daniels. Tres años después, en 1992 se presentó en el Museo de Arte Carrillo Gil la primera exposición con obra de Joseph Beuys en México titulada *Dibujos. Grabados. Objetos*, curada por Cuauhtémoc Medina. Esta exposición resaltaba el pensamiento del artista alemán refutando la autonomía del arte bajo la consigna de que “todo hombre es un artista,” y según Medina, con la idea de vincular el arte con los distintos ámbitos de la vida: arte como acciones políticas, arte como historia, arte como ciencia, en otras palabras “arte más allá del arte.”

premisa de incorporar el arte a la vida cotidiana a partir o de su inserción en espacios no-artísticos o del uso de objetos ordinarios. Se trataba pues de cuestionar la función social del arte, transformando materiales encontrados en nuevas formas artísticas. Con relación a esto, Eduardo Abaroa, artista de esta generación cuya obra temprana explora las formas de relacionarse del ser humano a partir de sus instintos primarios de una manera absurda e irónica, menciona que la intención de retomar el pensamiento del artista alemán era “recuperar la historia, no como una serie de discursos estructurales en torno a una ideología, sino más bien como un muestrario discontinuo de eventos. No se trataba, como el mexicanismo de, reciclar los iconos culturales, sino de recuperar la memoria de la cotidianidad subyacente a la reificación de los medios masivos.”<sup>119</sup> Quizás esta búsqueda por involucrar el arte con la vida diaria tenía que ver con que, durante su infancia, la gran mayoría de los artistas de los noventa estudiaron en escuelas activas, en donde el arte formaba parte integral de la vida diaria, exacerbando el potencial creativo de cada individuo. A la par, muchos jóvenes estuvieron en contacto con la obra de Beuys en sus tiempos de estudiantes universitarios a través de libros traídos del extranjero.

Abaroa menciona también que, “tal vez las ideas románticas del artista alemán – específicamente la redefinición del concepto de historia– aunadas al énfasis ecológico y mitológico en su enfoque hacia la sociedad, provocaron el resurgimiento de sentimientos de inconformidad con el sistema nacional de distribución artística.”<sup>120</sup> Asimismo, para Francisco Reyes Palma, el arte de estos años proponía una “reflexión posmoderna sobre la inutilidad artística...intentos en los que predomina la intención de

---

<sup>119</sup>Abaroa, *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, 30.

<sup>120</sup> Abaroa, *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, 28.

devolverle al arte su acepción artesanal, el sentido ampliado que perseguía Beuys...”<sup>121</sup>  
Este sentido ampliado que menciona Reyes Palma, es a mi parecer, el fundamento de la práctica artística de muchos artistas de los noventa, quienes, más que crear objetos, exploran las relaciones entre el arte, la naturaleza y la transformación de la cultura.

En este sentido, más allá de concentrarse en el aspecto matérico y formal de la obra, los artistas involucrados en *A propósito*, centraron sus obras en las condiciones sociales del arte a partir del montaje, con fines de reconocer el arte como expresión común mediante la cual cualquier hombre podía ser artista y transformar lo cotidiano, no sólo en un sentido formal-estético, sino en un sentido de experiencia personal y trascendencia. *A propósito* prestaba atención a “los *modos* de acercamiento a lo más íntimo y a lo más universal.”<sup>122</sup> En palabras de Santamarina, “en la actitud de Beuys frente a esos graves problemas que le hemos sobrepuesto al entorno natural.”<sup>123</sup> Siguiendo el discurso del curador,<sup>124</sup> la exposición pretendía más que mostrar por primera vez en el país un acercamiento a la obra de Beuys, llegar a ser un parte aguas redefiniendo el arte mexicano de finales de los ochenta, abriendo nuevos canales de circulación y distribución del arte fuera de circuitos oficiales.

A partir de la importancia del discurso de Beuys y la manera en que algunos artistas mexicanos de los años noventa recuperaron las ideas del artista alemán para elaborar una serie de obras utilizando objetos ordinarios y de carácter popular,

---

<sup>121</sup> Francisco Reyes Palma, “Arte y mugre,” *La Jornada*, secc. *Cultura*, (15 de mayo de 1993), 28.

<sup>122</sup> Santamarina, *A propósito: 14 obras en torno a Joseph Beuys*, s/p.

<sup>123</sup> Santamarina, *A propósito: 14 obras en torno a Joseph Beuys*, s/p.

<sup>124</sup> Santamarina describe el arte de finales de los ochenta como un “sincretismo típico de nuestra época, hacia la individualidad y hacia la mención de problemas asociados a la modernidad.”

considero que el objeto de arte mexicano podría haber tenido en este momento como objetivo reflexionar acerca del concepto de historia planteado por Beuys con fines de redefinir la concepción que en ese momento se tenía del arte. Dicho concepto tendría entonces que ver con unir el pasado y el futuro a través del arte, generando una nueva narración a partir de una distribución equitativa del conocimiento artístico y la apertura no sólo a nuevas formas de producción sino también de circulación y consumo. De este modo, a partir de *A propósito*, las ideas en torno a qué exponer y en qué sitios hacerlo fueron cambiando. Ejemplo de ello fue una exposición en *Caja 2*, realizada en 1996, dentro de la casa de los artistas Armando Sarignana y José López Medina, quienes volvieron de su vivienda un espacio de reunión e interacción íntima en el que se presentaban obras pensadas especialmente para el lugar.<sup>125</sup>

Otro caso fue la exposición *Doméstica*, realizada en 1998 por el curador español Tomás Ruiz-Rivas, quien convocó a nueve artistas a realizar intervenciones de carácter efímero en diversas casas y departamentos ubicados en la colonia Condesa.<sup>126</sup> Para la curadora Magali Arriola, esta exposición exploró la resignificación de una obra al insertarse en la vida cotidiana, a través de generar una “dinámica que vincula al individuo con el ámbito íntimo e inmediato que lo rodea, estableciendo un juego entre lo público y lo privado, la vivencia y la experiencia, en un contexto que resulta tan ajeno al visitante como se descubre familiar.”<sup>127</sup>

El objetivo de realizar exposiciones fuera de espacios tradicionales de exhibición pretendía darle a las obras (en su mayoría instalaciones creadas con objetos de uso

---

<sup>125</sup> Mónica Mayer, “Caja 2,” *El Universal*, secc. *Cultural*, (7 de junio de 1996), 2.

<sup>126</sup> Sylvia Navarrete, “Doméstica,” *Poliéster*, vol. 7, no. 23 (1998), s/p.

<sup>127</sup> Magali Arriola, “Doméstica,” *Reforma*, secc. *El ojo breve*, (19 de agosto de 1998), 145.

diario) un carácter crítico, que cuestionara el carácter oficialista del museo como espacio legitimador del arte y permitiera profundizar en la relación entre la emergencia del arte y lo familiar en contextos cotidianos.

Algunas otras exposiciones que exploraron el uso de objetos ordinarios con el propósito de generar nuevas narrativas especialmente a partir de curadurías hechas por agentes independientes a los museos del INBA fuera de estos espacios y que además buscaron explotar la relación de los objetos con el entorno fueron: *Objeto-sujeto y Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*. Aunque ambas jugaron con la relación arte-vida presentando obras contextuales, cada una tuvo un eje rector distinto.

En *Objeto-sujeto*, instalaciones no necesariamente propias del arte contemporáneo (la muestra comprendía también obra surrealista de Remedios Varo y Leonora Carrington) conformadas por objetos fueron montadas en las habitaciones de un departamento en la colonia Roma, el cual albergaba las oficinas de *Curare*. La exposición mostraba ensamblajes, pinturas y objetos-esculturas que en palabras de los curadores Francis Alÿs y Terence Gower, deseaban “incitar a una reflexión compleja sobre la producción y la circulación de mitos e imágenes en la sociedad,”<sup>128</sup> más que enfocarse en el uso de objetos de consumo como estrategia artística.

En 1997, se presentó en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de Televisa la exposición *Así está la cosa...*, curada por los estadounidenses Robert Littman y Kurt Hollander. *Así está la cosa...* fue la primera exposición dedicada a exhibir instalaciones creadas por artistas de diferentes latitudes latinoamericanas. A mi parecer, se trató de una muestra mucho más formal en el sentido en que se insertaba dentro de los

---

<sup>128</sup> Lorena Scott Fox Rirm, “El arte de hacer cosas con cosas. Exposición *Objeto-sujeto*,” *Reforma*, secc. *Cultura* (7 de febrero de 1994), 14.

parámetros internacionales de la curaduría y la museografía. No obstante, la idea de esta muestra era, según Hollander, ofrecer una visión de las distintas manifestaciones que se estaban generando en los noventa dentro de una región geográfica particular, sin pretender establecer un carácter homogenizante de “lo latinoamericano.” Lo importante del discurso de esta exposición fue mostrar las relaciones entre los objetos ordinarios que se presentaban como objetos de arte sin importar tanto si eran producciones latinoamericanas o no.<sup>129</sup>

#### **4.1. Acné o el nuevo contrato social ilustrado**

En *Un nuevo contrato*, publicado en 1996, Olivier Debrouse realizó un análisis profundo sobre el arte de los noventa a partir de la crítica a dos exposiciones que ocurrieron de manera paralela y que mostraron obra de algunos artistas de Temístocles 44. Estas exposiciones fueron *Acné o el nuevo contrato social ilustrado* organizada por Carlos Ashida y Patrick Charpenel en el MAM y *La demanda está en barata* curada por María Guerra y presentada en la Galería OMR.<sup>130</sup> Para Debrouse, por medio de esta

---

<sup>129</sup> Para Gerardo Mosquera, quien escribe en el catálogo de la exposición, a diferencia de los artistas de las décadas anteriores que buscaban un enfoque social a través de la militancia, los nuevos artistas (de los noventa) parecen menos interesados en “mostrar artesanías”, y los componentes culturales actúan más en el discurso simbólico de las obras que en su estricta visualidad, aun cuando éstas se fundamentan en lo vernáculo. Lo anterior no quiere decir que no aparezca un *estilo* latinoamericano en numerosos artistas, o incluso, que no puedan establecerse ciertas regularidades que identifican a algunos países o áreas. Lo crucial radica en que estas identidades se manifiestan en mayor medida por los rasgos de una práctica artística que por la pulsión de elementos identificativos tomados del folklore, la religión, el ambiente físico o la historia...se trata de “una praxis del propio arte. Gerardo Mosquera, *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina* (Ciudad de México: Centro Cultural Arte Contemporáneo: Fundación Televisa, 1997), 23.

<sup>130</sup> Los artistas participantes en esta exposición fueron: Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Carlos Arias, Cliff Baldwin, Karen Carson, Pía Elizondo, Chris Finelly, Michael González, Lona Herrit, Garret Keith, Kim Mac Connel, Rubén Ortiz, Daniela Rosell, Melanie Smith, Sofía Táboas, Pablo Vargas Lugo, Saúl Villa, y Megan Williams.



exposición, María Guerra generó un discurso que evidenció algunas características compartidas por los artistas de este grupo, proponiendo una posible poética de los noventa que consistía en “reciclar, reusar y distorsionar objetos seriados de fabricación industrial, y en particular, objetos de plástico de ricos y novedosos colores.”<sup>131</sup>

En 1995 se presentó en el MAM la exposición *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*. Esta muestra exhibía la obra –jamás expuesta– de seis jóvenes artistas: Eduardo Abaroa, Marco Arce, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, Sofía Táboas, y Pablo Vargas Lugo. La exposición comprendía básicamente objetos de la vida diaria, instalaciones y dibujos, es decir, aquellas manifestaciones respaldadas bajo el calificativo de los “nuevos soportes del arte.”

Para Teresa del Conde, en ese entonces directora del MAM, existía un lazo unificador entre la obra de los seis participantes de la muestra. En palabras de Del Conde, “todos ellos son afines entre sí, los caracteriza una leve y desapegada ironía y un talante entre desencantado y malévolo que no pretende, sin embargo, confesarse subversivo ni cuestionador,” y que podía compararse con aquella “curiosidad inocente y actitud desenfadada de los adolescentes.”<sup>132</sup> Por el contrario, para Cuauhtémoc Medina, quien participó en el catálogo de dicha exposición, *Acné o el nuevo contrato social ilustrado* más que encasillar a los artistas, trataba de reconocer los tintes colaborativos entre los participantes, sin pretender ubicarlos como parte de una

---

<sup>131</sup> Olivier Debrouse, “Un nuevo contrato,” *Curare. Espacio crítico para las artes*, número trimestral (septiembre/enero 1995-1996), 12. Cabe mencionar que Debrouse había comenzado a identificar esta poética, algunos años atrás, en 1991 en su texto “Arte neo conceptual en México.”

<sup>132</sup> Carlos Ashida y Patrick Charpenel, *Acné o el nuevo contrato social ilustrado* (Ciudad de México: MAM: INBA: CONACULTA, 1997), 6.

expresión estilística generacional ni como aquellos representantes de una cultura juvenil en México. En palabras de Medina,

(...) a diferencia de “Los Grupos” de los años setenta, o de los colectivos de pintores y escultores revolucionarios de los veinte y treinta, éste no vuelca el cuerpo de sus reflexiones y actos sobre el problema de cómo es que el arte ha de articularse o enemistarse con el proceso sociopolítico, o cómo ha de encarnar los (posibles) discursos y/o estéticas de los actores del conflicto social visible...en estas obras ocurren modos de intelección, y de interjección, pero no desean el estatuto de los modos de conocimiento y opinión socialmente entronizados.<sup>133</sup>

A partir de las posturas de Del Conde y Medina, podemos distinguir las distintas aristas que se entrecruzaron en esta controvertida muestra. Las preguntas detrás de ellas tenían que ver con: ¿porqué mostrar obras de arte contemporáneo en un museo destinado a exhibir arte moderno?, ¿cuál era la intención de exhibirlas?, ¿acaso catalogarlas bajo algún título como arte “joven”, “rebelde”, “simpático” o “curioso” y así poder insertarlas dentro de la narrativa oficial de la historia del arte en México? O, al contrario, alejarse de los estereotipos y posicionarlas como una propuesta diferenciada.

En *Un nuevo contrato*, Debroise explica por un lado la razón por la cual los artistas de los noventa habían sido asociados con los calificativos de “infantil” o “rebelde,”<sup>134</sup> para después justamente intentar rebasar dichos títulos proponiendo una

---

<sup>133</sup> Cuauhtémoc Medina, “El regreso de los mutantes,” *Aché o el nuevo contrato social ilustrado* (Ciudad de México: MAM: INBA: CONACULTA, 1997), 13.

<sup>134</sup> El carácter adolescente y *desmadroso* que permeó las obras fue el modo de acercarse al binomio arte-vida a partir del uso de imágenes provenientes de la cultura popular-urbana. Para Tania Ragasol, “la ficción, el artificio y el consumismo tomaron parte importante en el desarrollo de la infancia del grupo en cuestión,” por esta razón, gran parte de su producción tenía que ver con eventos mediáticos, videos musicales, anuncios televisivos, y productos de consumo masivo. Asimismo para Pilar Villela, la irreverencia y el desenfado fueron la base en estas obras, así como “insistir en su oposición a la “seriedad” y la “sacralización” del arte. Todo esto en términos muy poco definidos, claramente vinculados con una de las variantes más comerciales del nihilismo finisecular: la tontería.” Ver: Tania Ragasol, “Arte

especie de teoría para entender los procesos de creación de estos artistas. Primeramente, el autor reconoce aquellos elementos que identificaban a este grupo (que esta vez nombró como “una generación,” a diferencia de cinco años atrás momento en el que los definió como “un contingente”) que eran básicamente el uso o mejor dicho el re-uso de objetos industriales producidos en serie, especialmente de aquellos objetos hechos de plástico. Debroise, rompió con la idea de que el hecho de utilizar este tipo de objetos era lo que permitía que las obras se ubicaran dentro de una “poética de los noventa,”<sup>135</sup> haciendo hincapié en las diferencias entre los distintos procesos creativos. Para el autor, en este texto, el detalle no estaba en el uso de los materiales o en el discurso de rebeldía detrás de la obra, sino en la relación que estos artistas tenían con el contexto en el que vivían. Dicha relación residía en utilizar el contexto más que en responder a éste desde una noción artística. Debroise sostenía que,

Si algo caracteriza a este grupo —a esta generación— es su conocimiento de las “reglas del juego” sociocultural, y un notable poder de adaptación a las formas de acción en vigor, que pasa, como era de esperarse, por la apropiación de recursos formales y de cánones estéticos. Una nueva manera de “identidad artística” que deja atrás a los que aún se aferran a un discurso como sostén de las obras.<sup>136</sup>

En este sentido, para Debroise, la exposición *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, funcionó perfectamente porque produjo una fórmula a partir de la curaduría. Dicha fórmula seleccionaba aquellas obras que podían entrar con mayor facilidad al

---

adolescente,” *Poliéster*, vol. 6, no. 21 (1997-1998), s/p. Villela, *Discursos y arte alternativo en México en los noventa; una aproximación crítica*, 33

<sup>135</sup> Olivier Debroise, “Un nuevo contrato,” *Curare. Espacio crítico para las artes* (septiembre-enero 1995/ 1996), 12-13.

<sup>136</sup> Debroise, “Un nuevo contrato,” 12.

mundo del arte y que podían ser reconocidas como significativas del estilo de estos artistas “jóvenes,” utilizando la palabra “joven” como símil de aquello que no se podía describir porque rompía con las normas de lo decible y lo conocido, por lo que, era preferible decir “qué ingenioso muchacho” o “qué ocurrente joven” para poder articular un discurso en torno a estos objetos que se convertían en obras de arte. Podríamos pensar entonces que la palabra juventud maquillaba los “desbordamientos de sexualidad”<sup>137</sup> de los cuales hablaba Debroise; desbordamientos clave del arte de los noventa y que fueron producto de su entorno y respondieron a éste como una contraposición ante la creciente censura. Al respecto, el autor menciona que se trataba de,

(...) la sexualidad explícita en el recinto del museo...una manera de transubstanciación, un ordenamiento del mundo como lo concibe Boris Groys: “lo nuevo” aquí es que la pornografía como los deleznable juguetes de plástico industriales que dejan de ser “cotidianos,” ingresan a la institución normativa y, por la vía del arte, se convierten en “material de estudio,” en Historia.<sup>138</sup>

A mi parecer, en la afirmación anterior, Debroise habló desde una posición de testigo de la historia, es decir, como un acompañante del transcurrir de los objetos industriales, al mismo tiempo que presencié el cambio en la trayectoria de las instituciones culturales en México. Considero que esta idea del autor respecto a lo nuevo es fundamental para entender los mecanismos detrás de la práctica artística de los noventa y el proceso de re-funcionalización de todo objeto al volverse parte de una colección y posteriormente entrar al museo. Asimismo, para hablar de esta contraposición podemos referirnos al texto del catálogo escrito por Medina, quien

---

<sup>137</sup> Debroise, “Un nuevo contrato,” 12.

<sup>138</sup> Debroise, “Un nuevo contrato,” 13.

menciona que los artistas antes de estar en *Acné* ya eran conocidos dentro del circuito artístico y habían participado en la formación de espacios no institucionales; su participación en esta exposición sólo reafirmaba su inserción y presencia en el medio artístico. En palabras de Medina,

(...) estos artistas no llegan al Museo de Arte Moderno para ser inventados; su juventud (esa palabra que se ha vuelto fétida) no es la carta de presentación que enarbolan. La pregunta que las obras de esta exposición invitan a hacer, antes que nada, es cómo y bajo qué condiciones es que *ya* son relevantes, cómo es que *ya* están dotadas de sentido.”<sup>139</sup>

*Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, funciona desde mí parecer actualmente para pensar en cómo las obras participantes ya estaban dotadas de sentido previo a su entrada al museo. Los artistas ya eran considerados como tal porque habían sido avalados dentro del circuito en el que se desarrollaban, circuito conformado por otros artistas, curadores y demás agentes culturales que fueron quienes visitaron los espacios independientes y además quienes escribieron sobre estas obras en las publicaciones que los acompañaban. Por ende, la labor del MAM en este sentido no fue validar, sino reinscribir lo ya validado.

Los objetos cotidianos no eran cotidianos antes de entrar al MAM, ya poseían un estatuto artístico previo, sólo que ahora se convertían en obras de arte en un museo. En otras palabras, *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, no trataba de exhibir la obra de artistas emergentes que nadie conocía, intentaba más bien de construir una fórmula o mejor dicho una plataforma mediante la cual se le pudiera dar visibilidad y credibilidad a estos objetos con el fin de comenzar a elaborar una narrativa histórica de este periodo

---

<sup>139</sup> Medina, “El regreso de los mutantes,” 11.

desde la perspectiva museística. Como resultado, la insolencia de estos cuasi-adolescentes, tendría más adelante, una enorme injerencia en el devenir del arte mexicano. Para Debrouse, dicha exhibición “gritaba esto que vez aquí, es arte.”<sup>140</sup>

#### **4.2. El kitsch industrial: el nuevo objeto popular urbano**

En México, durante los años noventa, el marco teórico-crítico que acompañó la producción artística fue construyéndose a la par del surgimiento de las distintas manifestaciones del arte. Fue a inicios de los dos miles, que comenzaron a adaptarse categorías y referentes internacionales para definir las prácticas ocurridas en la década anterior, aquellas que en un inicio no fueron reconocidas como arte por el sistema estatal, sino únicamente por los artistas que las llevaban a cabo y por un grupo de personajes entre ellos críticos y curadores independientes. Uno de ellos fue Francisco Reyes Palma, para quien, el panorama artístico mexicano de estos años se definió de manera paradójica a partir de la falta de definición de las prácticas, es decir que, “la negación terminológica de lo conceptual”<sup>141</sup> en el arte en México llevó a que éste se mantuviera lejos del mercado internacional y los circuitos de exposición, resultando en “peculiaridades locales”<sup>142</sup> y en un “exotismo político de lo latinoamericano.”<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> Debrouse, “Un nuevo contrato,” 13.

<sup>141</sup> Francisco Reyes Palma, “Perdidos en la nomenclatura: los usos del conceptualismo en México,” *¿Conceptualismos en México?, Curare. Espacio crítico para las artes*, no. 32-33 (2010). Este número de *Curare* consiste en la recopilación de las conferencias presentadas dentro del Simposio en el Museo-Taller Erasto Cortés Juárez y Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos en la Ciudad de Puebla, 25 y 26 de marzo, 2005. El texto de Reyes Palma es la introducción a la publicación.

<sup>142</sup> Estas peculiaridades desembocaron en prácticas que ya han sido mencionadas tales como los libros de artista y el arte correo. Reyes Palma, “Perdidos en la nomenclatura: los usos del conceptualismo en México,” 21.

<sup>143</sup> Reyes Palma, “Perdidos en la nomenclatura: los usos del conceptualismo en México,” 21.

Para Reyes Palma, el arte conceptual en México no fue una práctica que se autonombró, lo que llevó a una fuerte escisión entre práctica y teoría.<sup>144</sup> Por lo tanto, si el objeto necesitó de un pensamiento que lo pudiera acompañar para insertarse en la historia del arte mexicano, ¿qué pasaba en ese momento si no había una narración de lo que ocurría en términos oficiales? La emergencia del fenómeno artístico de los años noventa y su ausencia dentro de una narrativa oficial, permitió la aparición de escritos por parte de investigadores del arte y críticos en varias publicaciones de carácter independiente como revistas, fanzines, e incluso juegos de fotocopias engrapadas, que acompañaron la producción artística junto con una serie de narraciones –algunos relatos anecdóticos de ciertos agentes culturales– que con el tiempo articularon el desarrollo del arte mexicano de dichos años.<sup>145</sup> Entre las revistas que fueron de gran importancia para este momento se encuentran: *Poliéster*, *Regla Rota*, *Pusmoderna* y *Curare*.

Además de las publicaciones independientes, otros textos relevantes que acompañaron las manifestaciones artísticas fueron aquellos que aparecieron en los catálogos de las exposiciones alternativas. Pienso pues, que el discurso curatorial posibilitó la aparición de muchas obras y la producción de sentido para una serie de objetos que en aquel momento resultaban ambiguos y jugaban a estar dentro y fuera del sistema. En este sentido me interesa hacer referencia a un caso en particular, el de Olivier Debrouse, cuya labor, a mi parecer, se encontró entre el hacer crítica de arte a la

---

<sup>144</sup>Reyes Palma, “Perdidos en la nomenclatura: los usos del conceptualismo en México,” 15.

<sup>145</sup>A partir de estos años surgieron algunos seminarios y talleres con la finalidad de dar lugar a reflexiones que pudieran producir discursos teóricos en torno a lo que se producía en términos artísticos. Ejemplo de ello fue el Foro Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (FITAC) organizado por Guillermo Santamarina y ocurrido en Guadalajara de 1992-998.

vez que buscó construir una teoría desde la cual aproximarse a las prácticas de los noventa.

El caso de Debroise me parece importante para entender cómo se comprendía el objeto en el arte en esos años. Me interesan específicamente dos actividades realizadas por el crítico: su participación en la revista *Curare* donde propuso por primera vez el término *kitsch industrial* a partir de la noción de kitsch de Walter Benjamin; y su participación como curador en el año 2007 en la exposición *La era de la discrepancia*.

*Curare* fue un espacio de reflexión en torno a las problemáticas artísticas de los años noventa y que estuvo formado por un colectivo que se organizó como una asociación civil.<sup>146</sup> Fundada en 1991, *Curare* surgió con el objetivo de ocuparse de lo que las instituciones culturales no se ocupaban en ese momento, es decir, de reflexionar en torno a las emergentes prácticas artísticas dentro de un espacio que le permitiera producir significado en torno a lo que se veía. En un inicio *Curare* tuvo un espacio de exhibición y más adelante se convirtió en una revista.

La relación de la crítica con el arte se fue construyendo día a día en la practicidad de los hechos. Ejemplo de ello ocurrió en el primer número de la revista, en el que Debroise realizó un primer intento por definir el arte de aquel momento, reconociendo la dificultad de hacerlo, ya que, aunque según el autor éste podía categorizarse bajo el término “neo conceptual,” se trataba de un arte heterogéneo

---

<sup>146</sup> Dicha publicación fue fundamental en estos años para abrir un espacio de reflexión sobre las políticas culturales aunadas directamente a la práctica museística y la producción y circulación del arte. Pienso que esta publicación es esencial para entender los vacíos en las instituciones culturales mexicanas y hacer una revisión de la curaduría en México. Fue una revista conformada por los principales agentes culturales del país de alrededor de 1990 a 2007. En su primera etapa participaron: Olivier Debroise, José Luis Barrios, Pilar García, Karen Cordero, Francisco Reyes Palma, Ana Isabel Pérez Gavilán y Cuauhtémoc Medina quienes laboraron en el ámbito artístico, público y privado, como curadores, gestores, directores de galerías, etc., pero, siempre abordando la institución y el arte desde una mirada crítica y no oficial.



conformado por varias corrientes y que había aparecido en distintos lugares. Por ende, resultaba difícil de encasillar bajo un único rubro.

En su escrito titulado *Arte neo conceptual en México* de 1991, Debroise nombró a los artistas cuya actividad identificó como neo conceptual describiéndolos como “un contingente de artistas... (no una generación) menos conforme... y... menos fácil.”<sup>147</sup> El autor se refería a artistas menos conformes con su realidad en términos de que en lugar de demandar y esperar por mejores condiciones para el arte dadas desde afuera (por el Estado) como lo hicieron generaciones previas, varios artistas de los noventa fueron autogestivos, creando a partir de sus carencias y encontrando en ellas sus posibilidades. En cuanto a un contingente menos fácil, pienso que seguramente, Debroise mencionaba esto desde la perspectiva de la crítica, para quienes las obras de estos artistas resultaban menos fáciles de recibir y de entender.

La utilización de objetos industrializados en el arte de los noventa se dio de manera diferenciada y no es que todos los artistas de esta década trabajaran del mismo modo ni mucho menos que vieran la producción industrial de la misma manera. Sin embargo, el uso lúdico y la intervención del humor se vieron reflejados en el modo de utilizar los materiales, así como de recontextualizar los objetos como operación en común a partir de su propia experiencia urbana. Lejos de nacionalismos y tradiciones, los artistas hablaban de su relación con la cultura de masas y el entorno urbano de una ciudad que crecía aceleradamente, generando asentamientos en su periferia y dando pie a la incorporación de nuevas producciones visuales, de imágenes, y de circulación de objetos por distintas zonas de tránsito.

---

<sup>147</sup> Olivier Debroise, “Arte neo conceptual en México,” *Curare. Espacio crítico para las artes*, no.1 (1991), 1.

Resulta fundamental reconocer la comunidad artística que se comenzó a gestar entre creadores mexicanos y algunos extranjeros luego de su llegada a la Ciudad México. Se trataba de una comunidad de amigos y colegas que se reunía para hablar de sus inquietudes y prácticas en distintos puntos de la ciudad, en especial en bares, cantinas y cafés de la zona centro. Esta creciente comunidad de artistas comenzó a mostrar su interés por trabajar con objetos y materiales industriales que poblaban la ciudad y que estaban a su alcance. No obstante, su interés compartido, no tenían un modo único de trabajar y cada uno tenía una visión particular y una manera de hacer uso de los objetos y materiales que resultaba propia.

Si bien en *Arte neo conceptual en México*, Debroise hizo hincapié en la dificultad de categorizar todas las manifestaciones por igual, también propuso uno de los primeros análisis formales del arte de los noventa junto con una distinción entre algunas características, que, aunque no eran exclusivas de un sólo grupo, sí podían ser significativas para ubicar ciertas diferencias conceptuales entre las prácticas. El primer grupo que el autor menciona se caracteriza por utilizar objetos encontrados otorgándoles rasgos sexuales como es el caso de Eduardo Abaroa y Thomas Glassford.

Eduardo Abaroa, trabajó a mediados de los años noventa, con objetos hechos de materiales baratos que circulaban por mercados y tianguis de la Ciudad de México tales como joyería de imitación, flores artificiales y frutas de plástico. Abaroa también incorporó en su obra objetos de uso diario como hisopos y alambre metálico e incluso utilizó algunos materiales perecederos como galletas, panes y *hotcakes*, además de desechos provenientes de objetos que habían dejado de circular en los mercados.



*Trastornos evolutivos de la humanidad*, 1995. Foto en: Castro Flores Fernando et al. *Engendros del ocio y la hipocresía 1991-1999*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil: Smart Art Press: INBA-CONACULTA, 1999.

Durante una temporada, Abaroa dedicó su producción a la creación de juguetes e hizo sus propios personajes irreverentes y fantásticos, moldeados en distintos materiales con ironía y humor. Un ejemplo de ello fue *Impertinencia anatómica* (1999), en donde el artista realizó una serie de muñecos de plastilina epóxica que a primera vista parecían formar parte de un cuento infantil, de una caricatura, o incluso de un tradicional nacimiento navideño. Sin embargo, la manera en que estos muñecos fueron moldeados invertía la historia del triunfo de la civilización humana por encima de la naturaleza. Animales con actitudes humanizadas, vestidos con ropa y accesorios, tomaban control sobre figuras humanas desnudas y con actitudes serviles sino es que de sometimiento.

En el caso del camello, el corcel y el elefante, figuras relacionadas con los Tres Reyes Magos, en lugar de que las figuras humanas aparecieran montándolas, aquí era al revés, los animales iban montando a los humanos. Así, el camello aparece sentado sobre

el esclavo negro que bien podría ser Baltazar, el corcel blanco sobre un Melchor que más bien parece el estereotipo de un aborigen con taparrabos y con un hueso enclavado en medio de las fosas nasales, y finalmente, el elefante, sentado sobre Gaspar, un ser de pequeño tamaño que parece un adolescente o un niño.



De la serie *Impertinencia anatómica*, 1995. Foto en: Castro Flores Fernando et al. *Engendros del ocio y la hipocresía 1991-1999*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil: Smart Art Press: INBA-CONACULTA, 1999, p.1.

Dentro de esta serie, también aparecen otras figuras que remiten a los pastores y al rebaño y que llevan sobre su lomo ofrendas hacia el portal de Belén. Pero en esta ocasión, son los pastores, figuras humanas con grandes senos colgantes y penes gigantes, los que llevan a gatas, sobre sus espaldas cestos y cajas como si fueran animales de carga.



De la serie *Impertinencia anatómica*, 1995. Foto en: Castro Flores Fernando et al. *Engendros del ocio y la hipocresía 1991-1999*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil: Smart Art Press: INBA-CONACULTA, 1999, p.3.

Las figuras de *Impertinencia anatómica*, moldeadas con una fisionomía sexualizada de manera exagerada, también parecieran formar parte de la puesta en escena de *La rebelión de la granja* (*Animal Farm*), escrita por George Orwell en 1945. Así, mientras una figura humana gatea y sirve de transporte, un burro sobre dos patas se rebela ante los demás sosteniendo una especie de mazo (¿falo?) alzando un brazo en señal de protesta.



De la serie *Impertinencia anatómica*, 1995. Foto en: Castro Flores Fernando et al. *Engendros del ocio y la hipocresía 1991-1999*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil: Smart Art Press: INBA-CONACULTA, 1999, p.3.

Otra serie de animales humanizados creada por Abaroa es *Vida instantánea* (1995), en donde el artista creó pequeñas comunidades “plásticas” de seres dentro de una pecera. En esta ocasión, las figurillas de plastilina moldeadas como artemias o *Sea Monkeys*, nombre comercial que se les dio a estos organismos, venían en varias presentaciones para convertirse en mascotas artificiales o bien ser coleccionadas desde su empaque comercial.



Empaque *Vida instantánea*, 1995. Foto en: Castro Flores Fernando et al. *Engendros del ocio y la hipocresía 1991-1999*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil: Smart Art Press: INBA-CONACULTA, 1999.

Las artemias formaban parte de escenas cotidianas al interior de pequeñas escenificaciones construidas en peceras portátiles. Así, los *Sea Monkeys*, aparecían realizando acciones distintas: sentados en flor de loto en forma de la deidad hinduista Shiva, participando en una protesta política, dentro de una escena porno actuando en un trío sexual, o bien como integrantes de un programa de televisión tipo *talk show*, formato televisivo que proliferó a nivel mundial durante los años noventa.

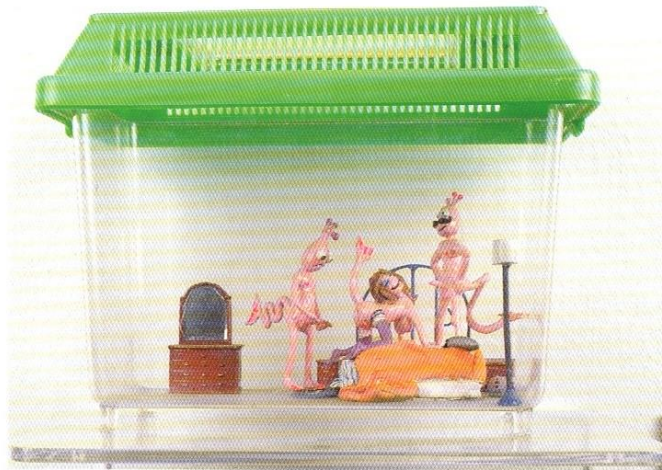
Al respecto, en el catálogo de la exposición de Abaroa titulada *Engendros del ocio y la hipocresía 1991-1999* presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil en 1999 se menciona,

Con respecto a las obras de los artistas incluidos en la muestra *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, Cuauhtémoc Medina señalaba que el motivo de la sexualidad aparecía desenfocado, “abordado menos en cuanto a persona sexual (testimonio de cierta intimidad de alcoba) que como para lidiar con algunas de las formas en que el sexo circula en el mercado de las imágenes de la mercancía.<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Fernando Castro Flores “La obra de arte en la época del bricolage. Cuatro notas en torno a la estética de Eduardo Abaroa” en *Engendros del ocio y la hipocresía 1991-1999* (Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil: Smart Art Press: INBA-CONACULTA, 1999), 23.





De la serie *Vida instantánea*, *La película porno*, 1995. Foto en: Castro Flores Fernando et al. *Engendros del ocio y la hipocresía 1991-1999*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil: Smart Art Press: INBA-CONACULTA, 1999.



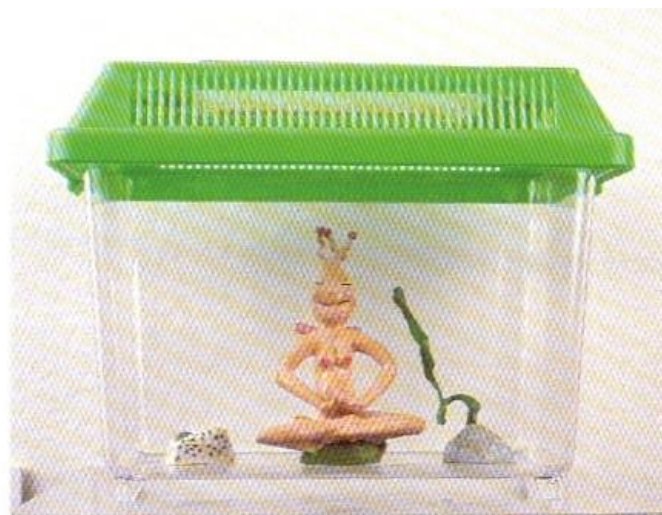
De la serie *Vida instantánea*, *Talk Show*, 1995. Foto en: Castro Flores Fernando et al. *Engendros del ocio y la hipocresía 1991-1999*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil: Smart Art Press: INBA-CONACULTA, 1999.

Los personajes de *Vida instantánea*, así como los de *Impertinencia anatómica*, muestran actitudes humanizadas que se enfocan principalmente al deseo desbordado, la

pornografía y los miedos infantiles de abuso y castración llevados de lo público a lo privado a través de la televisión y las imágenes de circulación comercial.



De la serie *Vida instantánea, Las noticias*, 1995. Foto en: Castro Flores Fernando et al. *Engendros del ocio y la hipocresía 1991-1999*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil: Smart Art Press: INBA-CONACULTA, 1999.



De la serie *Vida instantánea, Programa de yoga*, 1995. Foto en: Castro Flores Fernando et al. *Engendros del ocio y la hipocresía 1991-1999*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil: Smart Art Press: INBA-CONACULTA, 1999.

Otro caso importante para considerar es *Figuras de acción* realizada por Abaroa de 1994 a 1995. *Figuras de acción* está formada por personajes que se convierten en productos de consumo. Así pues, aparecen el *Chupamirto maldito*, un colibrí con torso humano, pectorales y un pene gigantesco y *El Chavo del Ocho*, replica del famoso personaje de la serie televisiva mexicana, en donde “El Chavo” aparece con la boca abierta y la mirada dirigida hacia el cielo, sin pantalones y con los testículos colgando.



*Cuatro figuras*, 1995. Foto en: Asida Carlos y Patrick Charpenel. *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno: INBA: CONACULTA, 1997, p. 34.

Nuevamente, las figuras de plastilina, creadas por Abaroa, aparecen dentro de empaques de cartón, en compartimentos plastificados idénticos a los de los juguetes que venden en las tiendas, sólo que tanto el dibujo como la forma fueron diseñados por él

mismo. Las travesuras insolentes, escatológicas y pornográficas representadas, juegan con la idea de si estos juguetes existen o no en el ámbito comercial. Los muñecos están hechos de manera idéntica a los personajes reales sólo que, con características extraordinarias, sobretodo, en términos sexuales. Para Medina, “en un mundo de series, lo monstruoso quizá sea el último refugio de lo aurático. Es en lo degradado y lo distorsionado, lo singular por defecto, que somos capaces de conservar un poder de seducción e individualidad.”<sup>149</sup>

En el caso de *Pluta*, la figurilla hecha de plastilina pintada de color oro, se trata de una variación del perro *Pluto*, personaje creado por Walt Disney y fiel compañero de *Mickey Mouse*. *Pluta* cuyo nombre hace referencia a la palabra “puta,” aparece en cuclillas con las piernas abiertas mostrando sus senos colgando, tomando con la mano un consolador para meterlo dentro de su vagina mientras su rostro con ojos desorbitados y la boca abierta con la lengua colgando, muestran una expresión que raya entre el éxtasis y el masoquismo. *Pluta* está supuestamente bañada en oro tal y como lo indica su empaque con la frase “100% pure gold.”

Al respecto de las figuras moldeadas por Abaroa, Fernando Castro Flores menciona,

Los juguetes que este artista construye, que pueden ser entendidos como maquetas o miniaturas, plantean la cuestión del regreso a la infancia, sin que ésta sea la ocasión para la “nostalgia”...Incluso las mascotas, esos animales con los que vencer la amargura de la soledad, intervienen en la estética de Eduardo Abaroa de una forma anómala... en medio de las ironías, aparece un “nuevo

---

<sup>149</sup> Cuauhtémoc Medina, “Teratología de la comparación” en *Engendros del ocio y la hipocresía 1991-1999* (Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil: Smart Art Press: INBA-CONACULTA, 1999), 67.

fetichismo”, acorde con la dinámica de la propia mercancía a la que Abaroa presta una atención particular: objetos lacerantes.<sup>150</sup>

En los ejemplos de la obra de Abaroa podemos distinguir el interés del artista por crear objetos como parte de colecciones o series, pero también su interés personal por acumular objetos, por recuperar la cháchara y por hablar de las industrias culturales y las imágenes publicitarias, así como de aludir a lo esotérico y al kitsch.



*Pluta*, 1995. Foto en: Ashida Carlos y Patrick Charpenel. *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno: INBA: CONACULTA, 1997.

Una aproximación distinta a los objetos semi-industrializados, pero que Debroise integra dentro del mismo grupo de prácticas similares es la de Thomas

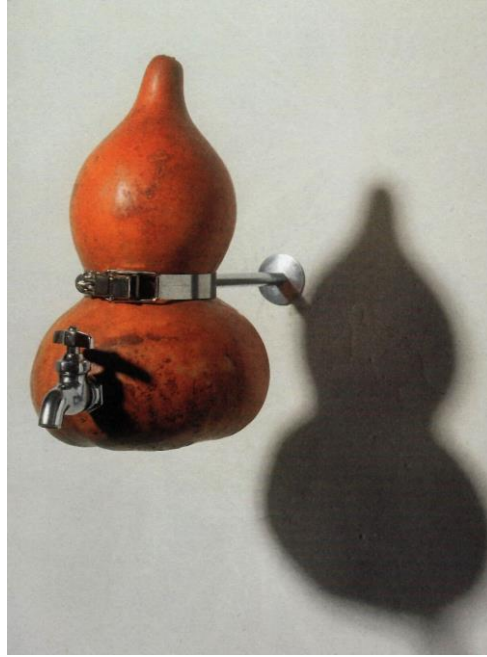
---

<sup>150</sup> Castro Flores “La obra de arte en la época del bricolage. Cuatro notas en torno a la estética de Eduardo Abaroa,” 21.

Glassford (Laredo, Texas, 1963) quien al igual que Melanie Smith, se mudó a la Ciudad de México a principios de los noventa. El trabajo de Glassford con objetos cotidianos ha sido diferente al de otros artistas de este periodo. Si bien también mostró interés en el uso de materiales industrializados y en el ensamblaje de objetos encontrados dentro del contexto urbano, Glassford ha combinado dichos objetos con otros elaborados de materia orgánica, los cuales ha modificado a partir de unirlos con otros materiales como el hierro y el aluminio, pero especialmente de intervenirlos con plásticos utilizados en mangueras, garrafones de agua, trastes, recipientes, etc. Ejemplo de esta inserción de lo orgánico en lo industrial son sus obras hechas con guajes,<sup>151</sup> que desde que comenzó a hacerlas a principios de su carrera artística a la fecha, han ido mutando en términos de complejidad y se han vuelto un distintivo de su trabajo.

---

<sup>151</sup> El huaje o guaje es una planta leguminosa de la cual crece una vaina que es una suerte de receptáculo en forma de pera. Desde tiempos prehispánicos se le ha dado un uso de vasija. La vaina se pone al sol, se vacía y se seca y se usa como contenedor de líquidos, como una cantimplora; se la amarra una cuerda y se cuelga como bolsa para así, no sólo guardar sino transportar agua. En México, se utiliza la expresión “hacernos huaje” para referirse a cuando alguien se hace el que no entiende, no reacciona ante algo o pretende que no escuchó, en otras palabras, es hacerse el menso.



*Fuente*, 1990. Foto en: Gupya, Anjali, *Cadáver exquisito: Thomas Glassford*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 18.

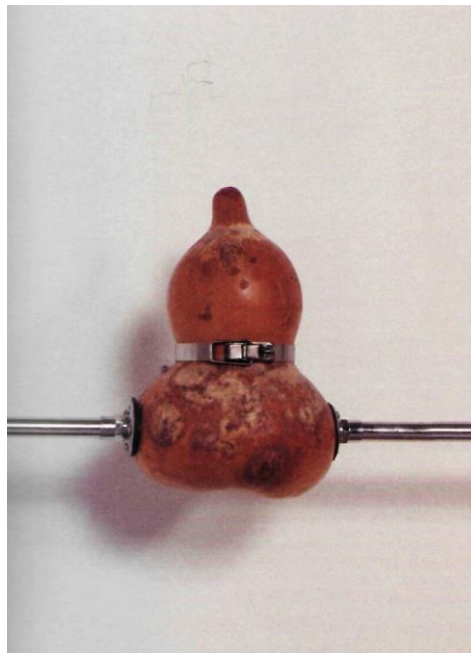
En el catálogo de la exposición *Cadáver exquisito*, exhibida en el MUCA Campus en 2006, la curadora Beverly Adams, relata que la primera vez que Glassford utilizó un guaje fue en 1990 para *Fuente*, obra en la que el artista modificó tanto la estética así como la función del guaje al ponerle una tapa de plástico en la boquilla superior.<sup>152</sup> Desde mediados de los años ochenta, Glassford coleccionó una serie de vasijas, pero enfocó su búsqueda en encontrar guajes de todos tamaños y con variaciones en su forma. Francesco Pellizi, quien también escribe en el catálogo de *Cadáver exquisito*, describe estos guajes como anexos del cuerpo humano, como órganos que contienen fluidos y los mueven de un lado a otro. Para Pellizi, estas “vasijas corpóreas”<sup>153</sup> si bien no actúan como una réplica de un órgano en específico, si

---

<sup>152</sup> Beverly Adams, “Pequeños textos: Notas sobre la obra de TG” en *Cadáver exquisito*, Analí Jupia (ed.) (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 19.

<sup>153</sup> Francesco Pellizzi, “Memorias de una visita a la ciudad de México y Tijuana” en *Cadáver exquisito*, 36.

aluden a lo orgánico del cuerpo humano, a los fluidos corporales, a las curvas, cavidades y bolas de tejido que se generan en el organismo, pero también a los órganos sexuales y reproductivos. Guajes con mangueras que apuntan al intercambio de fluidos en el acto sexual, en el acto de desechar durante la evacuación o el orinar, a la constipación, en fin, a los procesos orgánicos, sumamente familiares y personales, que son vueltos extraños a través de su “industrialización” mediante el uso de procesos hidráulicos y de plomería en las obras de Glassford.

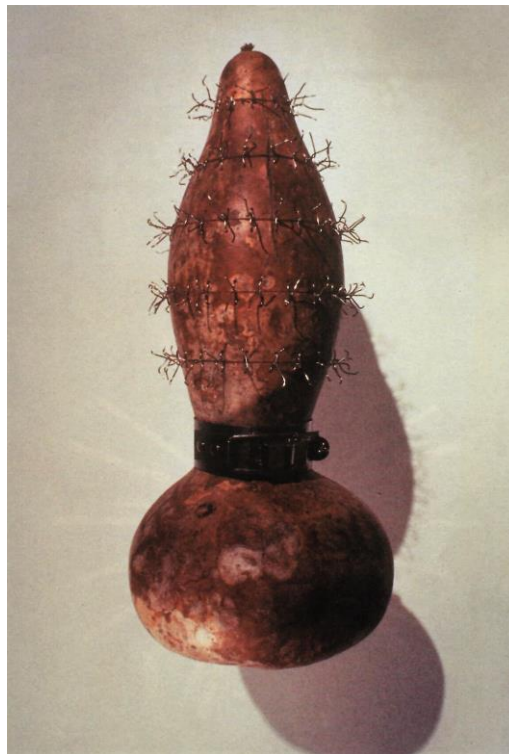


*Aluvión sueños de tuberías*, 1991. Gupya, Anjali (ed.). *Cadáver exquisito: Thomas Glassford*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 47.

En “*Un toque de angustia (or two in a pod and a self-serving gourd)*”, título de una conversación publicada entre Glassford, Cuauhtémoc Medina y Manuel Hernández, entonces director y actual miembro de la École lacanienne de psychanalyse, se analiza esta extraña familiaridad, entre el cuerpo orgánico y el cuerpo industrializado en



términos de identificación y rechazo con los guajes usados por el artista. Al respecto, Medina comenta, “(...) la noción de los guajes de Glassford no son una metáfora del cuerpo, sino que son cuerpos,”<sup>154</sup> a lo que Hernández añade respecto al efecto de identificación sin mediación que se produce, “esto es un cuerpo porque ya produce el efecto. Después es cuando puedo reflexionar en términos discursivos sobre el objeto, pero el efecto es inmediato.”<sup>155</sup>



Rudolph, 1992. Gupya, Anjali (ed.). *Cadáver exquisito: Thomas Glassford*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 38.

Y, es justo aquí que nos identificamos, pero no sabemos porqué o qué es lo que produce el guaje; ese objeto que no tiene principio ni fin, que es pura redondez, órgano interno, glúteo o testículo como en la serie *Autogol*, que fue presentada por vez primera

---

<sup>154</sup> Conversación entre Thomas Glassford, Cuauhtémoc Medina y Manuel Hernández en *Cadáver exquisito*, 39.

<sup>155</sup> Conversación entre Thomas Glassford, Cuauhtémoc Medina y Manuel Hernández en *Cadáver exquisito*, 39.

en 1994 en Oaxaca en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO). En *Autogol*, los guajes hechos de cerámica o fibra de vidrio laqueada aparecían como si estuvieran sentados y sin tener ni principio ni fin; no terminaban en la tapa de arriba, sino que ésta se extendía como un tentáculo que se insertaba dentro del mismo guaje, como si, en palabras de Medina, se “auto penetrara”<sup>156</sup> o como si éste se estuviera comiendo su propia extremidad mientras se fundía en uno sólo. Al respecto, Glassford menciona que, más allá de hablar del objeto como perversión sexual individual, le interesa el objeto cotidiano como testimonio de la colectividad. En palabras de Hernández, “...no son objetos, son experiencias...lo que cuenta es el encuentro, no el objeto aislado.”<sup>157</sup> En este sentido, Glassford argumenta, “estoy hablando del mal gusto cotidiano, del tipo de belleza que viene con la perversión de la sociedad, del mal gusto en el paisaje urbano.”<sup>158</sup> Entonces, el instrumento desfuncionalizado, en este caso el guaje, es intervenido con materiales baratos y de mal gusto como puede ser el caso de la pieza *De etiqueta: L.J.* (1991) en la que el guaje parece o estar encerrado o bien llevar puesta una funda de piel negra hecha de pedazos cocidos unos con otros y un zipper metálico, como si se tratara de una vestidura que recuerda a la lencería de piel o a los trajes sadomasoquistas.

---

<sup>156</sup> Conversación entre Thomas Glassford, Cuauhtémoc Medina y Manuel Hernández en *Cadáver exquisito*, 61.

<sup>157</sup> Conversación entre Thomas Glassford, Cuauhtémoc Medina y Manuel Hernández en *Cadáver exquisito*, 63.

<sup>158</sup> Conversación entre Thomas Glassford, Cuauhtémoc Medina y Manuel Hernández en *Cadáver exquisito*, 43.



*De etiqueta L.J.*, 1992. Gupya, Anjali (ed.). *Cadáver exquisito: Thomas Glassford*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 112.

El segundo grupo de artistas propuesto por Debroyse y cuyas practicas difieren a las de Abaroa o Glassford estuvo liderado por Guillermo Santamarina (por ser el director de la exposición *A propósito de...*) y se caracteriza por trabajar bajo los preceptos de Joseph Beuys; el caso sobresaliente, el de Melanie Smith.

Smith, (Poole, Inglaterra, 1965), llegó de vacaciones a la Ciudad de México en 1988 y al poco tiempo decidió adoptarla como su lugar de residencia. Al igual que otros artistas extranjeros que también fueron llegando a esta ciudad a finales de los ochenta y quienes a pesar de estar al tanto del arte conceptual y los neoconceptualismos no se autodenominaron como artistas conceptuales ni se categorizaron dentro de ningún grupo, Smith estuvo interesada en el contexto urbano que la circundaba. La primera exposición en la que participó luego de su llegada a México fue *A propósito*, en la que

presentó con motivo a la obra de Beuys, una pieza hecha de cajas de madera y cera.<sup>159</sup> A partir de entonces, la artista comenzó a utilizar diversos medios (fotografía, video, pintura, escultura) para trabajar con aquello que veía en las calles y mercados de la ciudad, no sólo objetos sino situaciones, dinámicas y modos de organización social.

En el caso particular de su trabajo con objetos, se interesó principalmente en aquellos cuyas propiedades materiales, texturas, colores y formas le permitían hablar de su condición de objeto, desde su inserción dentro de un sistema económico y social propio de la Ciudad de México.

Al respecto en un texto sobre Smith, Dawn Ades menciona, “en México, los mercados y los pequeños talleres que proliferan en las calles que se encuentran detrás de las grandes avenidas producen una relación muy diferente entre la economía globalizada y el mundo fabril, práctico o fantástico, del ciudadano común y corriente.”<sup>160</sup> Esta relación es la que Smith evidencia en sus “pinturas” como ellas les llama, hechas con objetos adheridos a tablas y colgados como cuadros. Ejemplo de ello es su emblemática obra, *Orange Lush* (1995), la cual está hecha de distintos objetos de plástico, todos de color naranja que conforman un montaje que puede desarmarse y en el que los objetos pueden seguir siendo lo que son, objetos.

---

<sup>159</sup> Dawn Ades, “Desordenando la abstracción,” en *Melanie Smith. Ciudad espiral y otros placeres artificiales*, Cuauhtémoc Medina, et al. (Ciudad de México: Editorial Mapas: A&R Press, 2006), 86.

<sup>160</sup> Ades, “Desordenando la abstracción,” 94.



por el ejército norteamericano en la Guerra de Vietnam además de jugar con la idea del refresco para confundir al público. La palabra en inglés “crush,” quiere decir apretar, estrujar, como si de apachurrar una lata entre las manos se tratara; pero también se usa “crush” cuando se quiere hablar de un sentimiento fuerte de enamoramiento, de sentirse atraído sino es que obsesionado con algo o alguien. En México la palabra “crush” podría traducirse como “estar clavado.” En tanto, la palabra que utiliza Smith para sustituir “crush” en este juego de palabras, es “lush,” que se traduce como exuberante, atractivo, delicioso, lujurioso. En este sentido, con *Orange Lush*, Smith habla del shock, de la emoción, del placer abrumador que le produce el plástico color naranja, pero no sólo el plástico, sino la individualidad de los objetos, en donde cada uno, a su modo, tiene referencias corporales. Por ejemplo, los globos de hule que asemejan vejigas, las mangueras de plástico que recuerdan un intestino, o las patas de pato que parecen trompas de Falopio. Smith explica que su atracción por el color naranja tiene que ver con que recién llegada a México se dio cuenta de que el color naranja era utilizado frecuentemente en objetos que aparecían por la ciudad: los basureros localizados en las calles, el logotipo de la entonces cadena más importante de supermercados del país, *Comercial Mexicana*, las lonas y toldos de varios puestos de comida, los letreros de las fondas, los chicharrones de harina inflada con salsa picante “Valentina” que se venden en carritos callejeros, las mandarinas, entre muchos otros más, todos son color naranja.

Podríamos entonces pensar que este sentimiento abrumador tiene que ver con la invasión de estímulos visuales tales como la publicidad, los letreros de comercios, los anuncios de los puestos de mercados, que, en sí, forman parte del caos que se da dentro del orden del comercio informal que invade las calles de la ciudad y que se instala de

manera constante en zonas comerciales establecidas por la misma informalidad de este tipo de comercio.



*Orange Lush 1*, 1994. Foto en: Medina, Cuauhtémoc et al. *Melanie Smith. Ciudad espiral y otros placeres artificiales*. Ciudad de México: Editorial Mapas: A&R Press, 2006, p. 16.

En el catálogo de la exposición *Ciudad espiral y otros placeres artificiales* presentada en el MUCA Campus en 2006, aparece una conversación que se dio dentro de una cadena de correos electrónicos escritos entre Melanie Smith y el crítico de arte, David Bachelor. En este diálogo virtual ambos discuten acerca del quehacer del artista contemporáneo en tiempos de globalización a partir de su propia experiencia como

agentes del arte, así como de las propiedades de los objetos de arte y del devenir de su práctica personal mientras que se ponen de acuerdo con la edición de un catálogo en conjunto sobre la obra de Smith. Me interesa resaltar el siguiente fragmento extraído del intercambio de correos entre Smith y Bachelor porque justamente es aquí donde encuentro la importancia de la relación que establece Smith con los objetos de plástico, en tanto dicha relación se da de manera directa con el contexto de los años noventa y permite entender cómo el objeto no se puede separar de su entorno, ni en términos materiales ni simbólicos. A continuación, el fragmento:

David Bachelor: “Por cierto, ¿por qué naranja en *Orange Lush*? ¿Es porque ese naranja es el más fácil de manufacturar de los colores químicos, y, por lo tanto, el más fácil de producir y recabar?”

Melanie Smith: “Traté de evitar la cuestión del anaranjado –bueno, todo el tiempo se trataba del presente (1994) –. Desde luego hubo un elemento químico, pero más que eso parecía señalar una actitud hacia México en ese momento específico; el anaranjado siempre estuvo en tu cara, bueno, más bien en el rabillo de tu ojo, siempre que algo quería llamar tu atención estaba en anaranjado –nunca pude separar el color del objeto, y estos objetos anaranjados parecían homogeneizarlo todo, siempre había un mar de adquisiciones de plástico allá afuera.”<sup>161</sup>

Así pues, considero que la obra de Smith, opera como un registro material de las tensiones entre el orden y el caos en el contexto mexicano en su intento por convertirse en una ciudad moderna, en un momento de quiebre, de crisis y de invasión de nuevos productos que entraron al mercado. En palabras de Eduardo Abaroa, “A Smith, como a otros artistas de los noventa, le ha atraído el comercio ambulante como evidencia de la

---

<sup>161</sup> Conversación entre Melanie Smith y David Bachelor en *Melanie Smith. Ciudad espiral y otros placeres artificiales*, s/n.



poca viabilidad de la economía mexicana y como una forma explícita de rebelión frente al Estado.”<sup>162</sup>

Al igual que varios de sus contemporáneos, Smith coleccionaba primeramente los objetos que encontraba en los comercios de la calle, y después, los comenzó a usar para hacer sus esculturas, pinturas e instalaciones. A través de la repetición de patrones y de la serialización de objetos, la artista, “poco a poco empezó a configurar lo que la curadora María Guerra llamó una “arqueología del futuro,” enfocando su atención no tanto en aquellos objetos folclóricos que son del gusto turístico, sino en aquellos que parecían restos mudos de una catástrofe.”<sup>163</sup> Los objetos que Smith utilizó durante los años noventa en sus obras iban desde *Tupperwares* (trastes utilizados en una gran cantidad de hogares por las madres de familia para mandar el refrigerio o *lunch* a sus niños y por oficinistas que llevan su almuerzo a la oficina), cestos de colores para depositar basura o ropa sucia, así como juguetes, muebles y comida de plástico.

---

<sup>162</sup> Eduardo Abaroa, “Vistas urbanas,” en *Melanie Smith. Ciudad espiral y otros placeres artificiales*, 137.

<sup>163</sup> Abaroa, “Vistas urbanas,” 130.



*Tupperwares*, 1995. Foto en: Medina, Cuauhtémoc et al. *Melanie Smith. Ciudad espiral y otros placeres artificiales*. Ciudad de México: Editorial Mapas: A&R Press, 2006.



*Cestos de basura*, 1995. Foto en: Medina, Cuauhtémoc et al. *Melanie Smith. Ciudad espiral y otros placeres artificiales*. Ciudad de México: Editorial Mapas: A&R Press, 2006.

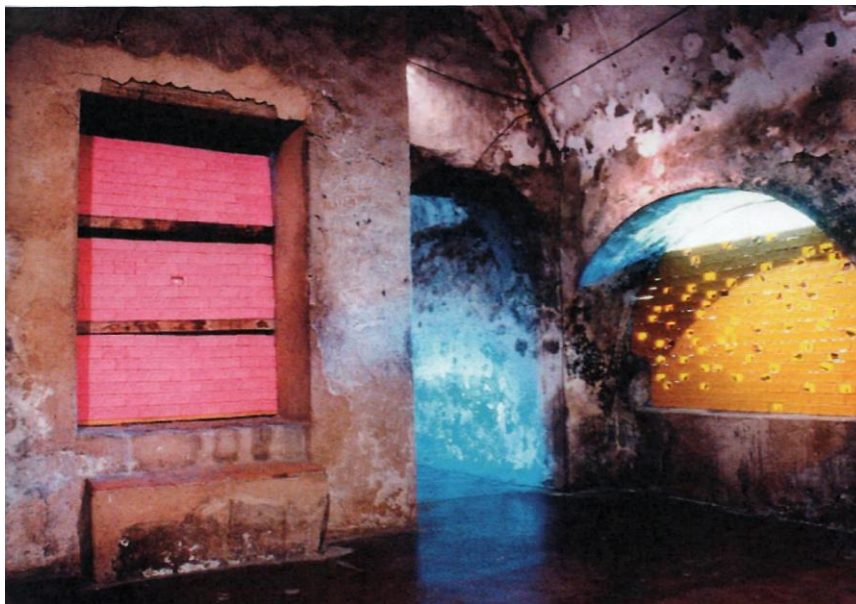


*Fruta artificial*, 1995. Foto en: Medina, Cuauhtémoc et al. *Melanie Smith. Ciudad espiral y otros placeres artificiales*. Ciudad de México: Editorial Mapas: A&R Press, 2006.

La obra de Smith a pesar de utilizar objetos que la artista encontró y compró en México pero que la mayoría fueron producidos en China, no necesariamente habla en sus obras únicamente de la Ciudad de México, por esta razón sus objetos no definen lo que es esta ciudad, simplemente aparecen dentro de sus condiciones materiales que son ser de plástico, venir de materiales procesados y referirse a las grandes ciudades globalizadas en las que todos vivimos y transitamos. Para Smith así como para otros artistas de esta generación, el objeto popular dejó de estar vinculado con el trabajo manual manifestado en las artesanías lo que también reveló la marginación de la manufactura local a partir de la entrada de productos extranjeros a México gracias a la apertura de los mercados. Como consecuencia, en varias zonas ubicadas en la periferia de la Ciudad de México, surgieron pequeñas fábricas y talleres locales en los que se empezaron a fabricar objetos semi-industrializados que fueron producto del cambio en

los hábitos de consumo que se mencionan anteriormente y que también generaron modificaciones en los hábitos de consumo ya existentes.

Por último, el tercer grupo, al que se refiere Debroise para diferenciar las prácticas artísticas de los años noventa, lo denomina un caso único y es de la artista Silvia Gruner (Ciudad de México, 1959). Para Debroise, Gruner desarrolló un lenguaje propio a través de la interdisciplina como fotógrafa, cineasta, performancera y artista plástica.<sup>164</sup>



*La expulsión del paraíso*, Convento de Tepoztlán, 1993. Foto en Debroise, Olivier et. al., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*. Ciudad de México: UNAM: Turner, 2007, p. 357.

Si bien cada uno de los grupos que Debroise plantea tiene sus propias particularidades, también señala una constante entre ellos, que radica en el uso de objetos cotidianos creados con materias orgánicas, plásticos y piezas metálicas forjadas. Ejemplo de ello es la pieza *La expulsión del paraíso* (1993) creada por Gruner quien

---

<sup>164</sup> Debroise, “Arte neo conceptual en México,” 2.

levantó un muro utilizando jabones de pasta de la marca local *Tepeyac*, y los perforó para que dentro de ellos se asomaran tepalcates (pedazos de vasija rotas). La selección de la marca *Tepeyac* no fue gratuita, su nombre, provenía directamente del mito de la aparición de Juan Diego ante la Virgen de Guadalupe en las faldas del Cerro del Tepeyac, lugar dónde fue erigida la Basílica de Guadalupe en honor a la virgen patrona de los mexicanos. El sincretismo entre el referente de la Virgen de Guadalupe, representante máxima de la región católica y el tepalcate como símbolo prehispánico encerrado dentro del jabón, encapsulaban, de manera literal, la sustitución del pensamiento prehispánico y sus deidades por una idiosincrasia e imaginaria católica.

Para Debroise, *La expulsión del paraíso* tenía que ver con el cuerpo en tanto imaginario de lo indígena y fue una de las pioneras en cuestionar las políticas culturales acerca de lo popular.<sup>165</sup> Esta obra dio nombre en 2007 a una sección dentro de la exposición *La era de la discrepancia*. A continuación la descripción de Debroise,

(...) esta sección de la exhibición se inspiró en una obra que Gruner elaboró en 1993 en el antiguo Convento de Tepoztlán. Dicha obra resume un breve momento en el que en México una multitud de artistas confluyeron en la creación de un imaginario utópico e histórico americano. Se trató de un momento que desafió el universalismo de la cultura occidental y se planteó engarzar el arte con la revisión de la historia postcolonial y el imaginario indígena.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Debroise y Medina, *La era de la discrepancia*, 22.

<sup>166</sup> Debroise y Medina, *La era de la discrepancia*, 330.



*La expulsión del paraíso*, Convento de Tepoztlán, 1993. Foto en Debroise, Olivier et. al., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*. Ciudad de México: UNAM: Turner, 2007, p. 357.

### 4.3. Soñando en la pirámide

En 2001, diez años después de haber escrito *Arte neo conceptual en México*, Debroise escribió *Soñando en la pirámide*, texto en el que habla sobre el arte de los noventa refiriéndose a éste como un “discurso de oposición crítica,”<sup>167</sup> el cual el autor vinculó con una especie de mitología local construida a partir del levantamiento del EZLN ocurrido en 1994.<sup>168</sup> Dicha mitología estaba fundada, para Debroise, en los

---

<sup>167</sup> Olivier Debroise, “Soñando en la pirámide,” *Curare. Espacio crítico para las artes*, no. 17 (enero – julio 2000)17), 98.

<sup>168</sup> Este mismo año, a los pocos meses de haber iniciado el gobierno de Ernesto Zedillo, ocurrió una fuerte depresión económica, en donde, el recorte presupuestal afectó mayormente a la cultura. Zedillo enfocó su plan cultural en dos conceptos: la cultura como pilar de la democracia y la expresión de la pluralidad. Si bien el proyecto de Zedillo era muy similar al de Salinas (ambos planes culturales giraban en torno a la importancia de revalorar el patrimonio, a la inclusión de la cultura popular, a fortalecer la cultura como base de la identidad y a promulgar la libertad de creación y la expresión de la diversidad), Zedillo introdujo el elemento de “lo indígena,” tema central luego del levantamiento del EZLN. A partir de las demandas zapatistas en torno a la reivindicación de los derechos indígenas que en términos de cultura y arte tuvieron una fuerte carga y a poco menos de un año del levantamiento, un grupo de artistas se organizó como parte de la Convención Nacional Democrática del Movimiento para la Liberación, bajo el nombre de Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura. Este frente de artistas

ensayos sobre cultura popular de Carlos Monsiváis y en la teoría sobre el posmodernismo de Fredric Jameson.<sup>169</sup> En palabras del autor esta mitología tenía que ver con la “valoración de las culturas populares, en particular de las aún desprestigiadas formas urbanas de kitsch industrial, que se conectaban en México con una forma residual pre-existente” como “productos locales que manifestaban justamente la “indigenización” de formas hegemónicas.”<sup>170</sup> Debroise utilizó la noción de kitsch industrial para hablar específicamente de la acción de apropiación del objeto local industrial por parte de un grupo de artistas para generar un nuevo objeto popular de

---

pedía mejores condiciones para el arte, así como la creación de una nueva política cultural que surgiera a partir de las necesidades existentes. La Convención exigía lo que Zedillo había prometido: “democracia, justicia y libertad.” A partir de estas peticiones y el descontento generalizado de la sociedad civil, Zedillo decidió organizar foros de consulta popular –en diversas ciudades, sin incluir a la Ciudad de México para evitar un sesgo centralizado–, para la elaboración de un Plan Nacional de Desarrollo (1995-2000). Esta acción, quizás más que ser democrática e incluyente, evidenciaba que su gobierno, al igual que los anteriores, no contaba con una política cultural sólida y que seguía adaptando modelos anquilosados a contextos distintos. Después de un año y medio de gobernar el país y realizar diversos foros y consultas populares, Zedillo dio a conocer su plan de trabajo en torno a la cultura. Curiosamente los temas que arrojaron estos foros fueron los mismos que él había propuesto en su pre-plan: soberanía, desarrollo social, educación y federalismo. Si bien el programa era pertinente, el problema consistió en que no establecieron las herramientas ni la logística para llevarlo a cabo y por consiguiente no fue realizable. Como resultado, debido a que las leyes en torno a la cultura y el arte no lograron adaptarse a las demandas del contexto, un grupo de agentes culturales decidió organizarse de otro modo, con base a sus necesidades y demandas. Este modo de organización por parte de la sociedad civil comenzó a gestarse años atrás, luego del terremoto de 1985, donde ante la incapacidad del gobierno para reaccionar ante la catástrofe, fue la sociedad la que tomó el control creando brigadas, centros de acopio, refugios, etc. Para José Luis Barrios, los efectos del sismo de 1985 produjeron cambios estructurales en el país. En palabras de Barrios, “esta catástrofe significó un cambio en la configuración de la estructura simbólico-cultural mexicana, principalmente en el reconocimiento por parte de la sociedad de su capacidad de organización y autogestión más allá del poder de administración del Estado; también en lo político, reveló estructuras muy primarias de la corrupción del sistema jurídico; en lo demográfico, propició el desplazamiento de muchos habitantes de la ciudad hacia el interior de país; en lo artístico, puso en claro la necesidad de organizaciones que gestionen o autogestionen la producción y la ilusión del arte.”<sup>168</sup> José Luis Barrios “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales,” en Issa Ma. Benítez Dueñas (coord.) *Hacia otra historia del arte en México: Disolvencias (1960-2000)*, (México: CONACULTA: Curare, 2004), 158.

<sup>169</sup> Debroise, “Soñando en la pirámide,” 97.

<sup>170</sup> Debroise, “Soñando en la pirámide,” 101.

carácter urbano, siendo ésta una operación común en los noventa que construyera una poética de estas prácticas.

Según Debrouse, aunque la unión entre lo popular y lo industrial inició en los años ochenta, se pudo evidenciar con más fuerza en la década de los noventa mediante el uso constante de objetos cotidianos, materiales orgánicos intervenidos, y colaboraciones con artesanos para hacer las obras.<sup>171</sup> La noción de kitsch industrial señalada por Debrouse, apunta a la especificidad del objeto artístico de los noventa en tanto son objetos fabricados de manera industrial, pero cuya condición que los distingue de los demás, es que no son de uso cotidiano, sino chácharas y baratijas que hablan de sus condiciones de producción. En el caso de estos objetos, el valor no estaba en el trabajo manual, había surgido un nuevo fenómeno en un momento determinado: la fabricación industrial del objeto popular. Así, el objeto kitsch industrial apareció como un objeto sin calidad de ejecución a diferencia del trabajo manual involucrado en la elaboración de artesanías. No obstante, el kitsch industrial era la copia artesanal así como la copia industrial del objeto único, inalcanzable, perteneciente al ámbito cultural elevado; no era algo creado para ser arte, era un mero objeto que a través de ser apropiado y reubicado en un lugar distinto por los artistas, perdió su función de origen, dejando de ser artesanía pero también objeto de arte.

El objeto popular funciona como objeto que reivindica la presencia material de la cosa como tal en el arte. Es un objeto al alcance de todos pero que el artista decide aislar de su entorno original y mostrarlo en uno nuevo. En este sentido, pienso que no es sólo el caso del *Museo Salinas*, sino gran parte de las obras realizadas durante esta

---

<sup>171</sup> Debrouse, “Soñando en la pirámide,” 98.



década las que recuperan lo kitsch en tanto acto de apropiación de lo local. Estos objetos junto con los materiales de los que estaban hechos ocuparon en la década de los noventa lugares primordiales en el discurso del arte. Los materiales transgredieron las barreras entre el uso cotidiano, el arte, y el diseño. De este modo, los nuevos objetos fabricados con plásticos y materiales procesados se convirtieron en lo nuevo-popular.

En *Soñando en la pirámide*, Debroyse recurrió a Arjun Appadurai –cuyas teorías sobre la modernidad globalizada aparecieron en los años noventa y estaban en boga–, para explicar cómo la globalización no necesariamente implicaba una homogenización de la cultura,<sup>172</sup> sino que más bien tenía que ver con una “reinserción en lo local.”<sup>173</sup> Pienso que dicha reinserción, se aleja de aspiraciones nacionalistas, buscando alcanzar la universalidad a partir de lo local. Appadurai afirma que la globalización de la cultura no es lo mismo que su homogenización y que se trata más bien de la redistribución de la diferencia que engranda los lazos con respecto a la herencia cultural y lo propio. Sin embargo, en un mundo globalizado cuya consecuencia es estar “deslocalizado,” ¿qué es lo que implica el término “local”?

Partiendo del precepto de que lo local se da a partir de una producción espacio-temporal, es decir, dentro de márgenes específicos, entendemos lo local como una producción situada en un momento social por sujetos situados dentro de una sociedad. Para Appadurai, “hay modos de darle cuerpo a la localidad, así como modos de localizar

---

<sup>172</sup> Appadurai define cultura como “un dispositivo heurístico para hablar de una diferencia en relación con algo local.” Dicha diferencia tiene que ver con la movilización de identidades grupales constituidas, así como por las diferencias entre unas y otras. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 13.

<sup>173</sup> Debroyse, “Soñando en la pirámide,” 101.

cuerpos dentro de comunidades social y espacialmente definidas.”<sup>174</sup> Por lo tanto, para ubicar lo local se necesita de una materialización dentro de un territorio distinto al propio. “Lo local parte del contexto de otras localidades”<sup>175</sup> y “siempre emerge de las prácticas de sujetos locales en demarcaciones específicas.”<sup>176</sup> Appadurai propone una “teoría de la ruptura,”<sup>177</sup> que considera dos ejes constitutivos para la construcción de la subjetividad en tiempos de globalización a partir de la reproducción de lo local para sí mismo: los medios electrónicos y las migraciones masivas. El autor explica que ambos factores llevan a la reconfiguración del espacio social y al surgimiento de nuevas conductas. Así pues, Appadurai sostiene que, “los medios electrónicos proveen recursos para construir un imaginario del sí mismo,”<sup>178</sup> mientras que estas imágenes producto de los medios electrónicos globales, alcanzan a comunidades que no tienen un lugar fijo para establecerse, “espectadores desterritorializados”<sup>179</sup> resultado de las migraciones masivas. De este modo, el imaginario mediatizado, trasciende el espacio nacional y rompe con la noción de lo local.

A mi modo de ver, en el caso mexicano, lo anterior provenía de la revaloración de las culturas populares y la búsqueda de identidad como respuesta a un contexto en transformación en plena crisis social y cultural. Debroise explica cómo el EZLN utilizó las tecnologías de la comunicación producto del creciente neoliberalismo, para difundir

---

<sup>174</sup> Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 179.

<sup>175</sup> Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 198.

<sup>176</sup> Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 198.

<sup>177</sup> Esta teoría propone que debido a que el estado nación está en crisis, se construye ahora una teoría post-nacional, en la que los dos ejes (mediatización electrónica y migraciones masivas) confirman las políticas culturales del mundo global-moderno.

<sup>178</sup> Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 9.

<sup>179</sup> Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 9.

sus mensajes en tanto “reacción al contexto en perpetua y muy rápida mutación de la obligada adaptación del país a las fuerzas y teorías de la globalización.”<sup>180</sup> En este sentido, la respuesta de reinserción en lo local –o lo mexicano– ante la globalización de la que habla Debroise tendría que ver con una ideología de politizar la demanda a través de objetos producidos por poblaciones indígenas y tradicionales en relación a las potencias económicas y los sistemas culturales dominantes, debido a que, “las tradiciones de fabricación cambian en respuesta a las imposiciones estéticas y comerciales de los consumidores a gran escala.”<sup>181</sup>

Para Appadurai, si la demanda emerge como la función de una variedad de prácticas sociales, hacer frente a la globalización se trata de una ilusión por alcanzar una democracia entre consumidores y objetos de consumo, es decir, reconocer lo propio y revalorarlo al recontextualizarlo dentro de un contexto que se presume como ajeno. Considero que esta frase es clave para entender la problemática específica mexicana con respecto al objeto. Al respecto, pienso que en México, la sociedad se fue adaptando a un contexto en medio de un proceso de globalización a partir de la llegada de las tecnologías de la información junto con el uso de técnicas nuevas de producción industrial, que dieron como resultado objetos que por un lado buscaban anclarse dentro de las tradiciones mexicanas con el ansia de no desaparecer ante la amenaza de lo ajeno, y por el otro, se resistían a permanecer como localismos tratando de insertarse en problemáticas relacionadas con otras realidades económicas y sociales fuera del país. Estos objetos –las nuevas formas urbanas de kitsch industrial a las que se refiere

---

<sup>180</sup> Debroise, “Soñando en la pirámide,” 101.

<sup>181</sup> Appadurai, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, 47.

Debroise— son justamente un híbrido entre el objeto popular que permanece en tanto tradición y el objeto industrial que perece por su condición de baratija inservible.

Dichas prácticas, en las que los artistas utilizaban objetos producidos industrialmente junto con objetos de manufactura local, en lugar de objetos hechos por ellos, fueron rescatadas en los neo-conceptualismos de los noventa para poner en juego la posibilidad de la representación artística en relación con la institucionalidad del arte. Estos artistas trabajan con objetos de cultura popular que habían sido urbanizados y que se inscriben dentro de diversos registros. Los objetos marcan una estética y un estilo de producir algo, estilo que surge a partir de la profunda transformación de los modos de producción junto con la creciente importación de productos principalmente norteamericanos durante las décadas de los ochenta y noventa en México.

Así pues, pienso que los objetos kitsch industriales pertenecen a esta categoría estética específica porque manifiestan un momento histórico particular, a partir de encerrar las tensiones entre una cultura en la que lo popular pasó de identificarse con lo artesanal, producto del trabajo manual y cuya temática giraba en torno al folklore y a la identidad nacional;<sup>182</sup> a pertenecer a una cultura globalizada en la que lo popular tuvo

---

<sup>182</sup> Montero explica ese momento histórico particular como el inicio de un proceso en el que el arte contemporáneo mexicano comenzó a formar parte de un discurso oficial. En sus propias palabras el arte de este tiempo, “al no poder lidiar con el cuestionamiento permanente que se le hacía a su formulación fundamental y fundacional de la “identidad” supuestamente representada en todas las obras artísticas desde que México es México, y que permea a toda su producción artística, articula el fenómeno de lo desconocido - un arte para iniciados- con el lugar común. El centro del debate es cómo ser globales y qué hacer con esa identidad mexicana que nos arrastra hacia la localidad folclórica y kitsch. Hubo en el gobierno del PAN (aún la hay) una manipulación de esas propuestas estéticas similar a lo que pasó hace unos años con la exposición *México: esplendores de 30 siglos*. Es verdad que el arte (las artes en general) se pone en el centro del debate institucional desde el 88 hasta el 94 y luego de un receso hasta el año 2002 al 2005 o sea, en periodos de relativa estabilidad, pero no de la misma manera precisamente por el periodo de crisis (o, digamos, crisis más intensa y de otras características) entre esos dos momentos, es decir, del 94 al 2000 en el gobierno zedillista. Es fundamental ver cómo la incorporación de nuevos capitales al campo del arte, sobre todo nacionales, introdujeron nuevas articulaciones y nuevos actores con la ya conocida promoción estatal de las artes plásticas”. Montero, *El cubo de Rubik*, 230.

ahora que ver con la reproducción en serie de imágenes comerciales mediatizadas, en su mayoría de influencia estadounidense y materializadas principalmente en objetos hechos de plástico y resinas epóxicas. Estos objetos encierran el deseo aspiracional e inalcanzable de la clase media a través de los objetos de lujo que están fuera de su alcance pero que pueden alcanzarse por medio de la copia o el objeto pirata.

Por último, considero que los objetos son la evidencia con la que varios artistas de la generación de los noventa ponen en tensión la relación entre alta y baja cultura a partir de la puesta en crisis del concepto de cultura con la entrada en vigor del TLC y la globalización. Es entonces que las cualidades estéticas de los objetos cobran mayor importancia que los aspectos utilitarios. La intencionalidad de cada uno de estos artistas permite develar la dimensión artística de los objetos, transformándolos de objetos utilitarios a objetos artísticos.

Para concluir este capítulo me gustaría mencionar que las prácticas llevadas a cabo por los artistas descritos anteriormente demuestran diferentes aproximaciones a los objetos. Los artistas incluidos en este capítulo son aquellos que Debroise menciona en el primer texto que escribe sobre el arte de los noventa y me interesó hacer referencia a sus prácticas porque no operaron desde la periferia como lo hicieron Razo o Herrera, además de que todos estos artistas conformarían el *mainstream* del arte contemporáneo en México años más adelante.

## Conclusiones generales

Como hemos visto, el proceso de esta tesis comenzó con el rastreo de los objetos del *Museo Salinas*, partiendo de su exhibición en *La era de la discrepancia 1968-1997* en el MUCA Campus en 2007, para regresar a sus inicios en el baño de Razo y llegar finalmente a su origen: los puestos ambulantes y los puntos de venta callejera. Este rastreo permitió reconocer que los objetos de esta colección se transformaron desde su producción a partir del TLC, el nacimiento de la fayuca y la piratería como fenómenos socioeconómicos y mediante la aparición de nuevos canales de circulación en el arte. Recién surgidos, los objetos de la colección de Razo eran comercializables como productos de ocasión, pero después, su comercialización ocurrió desde el arte una vez que se volvieron mercancías.

En el momento en el que el *Museo Salinas* apareció, las imágenes del exmandatario eran las más reproducidas, difundidas y criticadas por los mexicanos, para quienes –en especial aquellos nacidos antes de 1990–, la imagen del expresidente era inconfundible. Sus rasgos físicos se prestaban a todo tipo de bromas y caricaturizaciones: un hombre de baja estatura, calvo, cuyos ojos pequeños y hundidos son enmarcados por una gran nariz con un bigote poblado y con unas grandes orejas. Orejas que sobresalen por su tamaño y forma, y que han dado pie a comparar su rostro con el de otros seres como ratas, ratones y murciélagos. La imagen de Salinas permitió que los productores pudieran crear un sinnúmero de personajes, aprovechando la facilidad con la que se podía llevar a cabo la caricaturización del exmandatario. Más allá de ser un museo sobre la historia de Salinas, el *Museo Salinas* se convirtió en un museo acerca de los efectos de la crisis económica, política, social e institucional del país. Dejó de tratarse de Salinas, sino de la recepción que tuvo contextualmente este personaje.

Cabe mencionar que la relación de los públicos con Salinas fue –y sigue siendo– muy particular. Para comenzar, estaba la relación de los priístas, los empresarios y miembros de la clase alta que apoyaron sus políticas económicas neoliberales, seguida por la clase media que confió en la promesa de convertir a México en una potencia mundial, así como un importante grupo de intelectuales que construyó el proyecto de nación salinista en términos socioculturales, hasta llegar a las clases bajas que votaron por Salinas en muchas ocasiones convencidas de que aquella era la opción viable para salir adelante. También estuvieron los grupos de izquierda, entre ellos, muchos partidarios del PRD que denunciaban unas elecciones fraudulentas además de un gobierno corrupto y elitista. Pienso que las relaciones entre Salinas y los distintos sectores de la sociedad, permitieron que los objetos de la colección de Razo se produjeran, pero también que se consumieran.

Los objetos que forman parte del *Museo Salinas* son objetos de producción popular y urbana que se insertan dentro de un discurso que reacciona ante el contexto del país. Aquellos no eran precisamente objetos cotidianos, sino productos de ocasión vinculados específicamente con el acontecer político y social mexicano de mediados de los noventa y cuya “novedad,” a mi parecer, era que dejaban de tener un significado aislado como cháchara conmemorativa, al formar parte de una colección de objetos que debían ser resguardados y exhibidos, primero por Razo y después por el MUAC, y que, mediante su multiplicación expandían su significado en términos histórico-críticos.

Uno de los apuntes principales de esta tesis es que el uso de objetos urbano-populares en el arte reformuló la noción de cháchara transformando y resignificando objetos inservibles en objetos únicos que encierran el poder de la historia, en donde las chácharas actúan como testigo de ésta. En el caso del *Museo Salinas*, la resignificación

de los objetos dedicados al personaje de Salinas de Gortari reunidos por Razo consistió en nombrar el baño de su casa como un museo, otorgando a este espacio un estatuto de autoridad que le permitió operar como un aparato que ejercía un poder de legitimación sobre los objetos que exhibía. El baño, posibilitó la configuración de un aparecer que redefinía los objetos en términos simbólicos, es decir, reinventarlos no sólo a partir de sus cualidades estéticas, sino también a partir de sus posibilidades discursivas con relación a la construcción de un discurso crítico-político. Es importante mencionar que no se trataba únicamente de que Razo montara los objetos en su baño y dijera: “esto es un museo.” Para que tal operación se llevara a cabo fueron necesarias una serie de condiciones históricas que esta tesis explora y que permitieron que ese espacio pudiera ser visto como un lugar para el arte y, que además, la colección de objetos de Razo fuese leída en términos artísticos.

La colección del *Museo Salinas* encierra las tensiones entre el objeto estético y el objeto cotidiano, pero complejiza esta operación aún más una vez que la colección se convierte en museo y el museo en obra de arte. Luego de esto, los objetos se convierten en una sola mercancía que se inserta dentro del sistema económico del arte como pieza y que se intercambia de acuerdo con su valor simbólico. Una vez que ingresaron al *Museo Salinas*, los objetos que valían como objetos individuales de acuerdo con su función y su uso, adquirieron valor en tanto obra de arte, pues importaban por su valor histórico y simbólico. Por ende, considero que esta colección potencializa al objeto en términos culturales, es decir, que permite que los objetos actúen como un testimonio cultural más allá de sus cualidades materiales o estéticas; más allá de su uso, estos objetos ahora valen por lo que dicen al estar todos reunidos. Creo que mediante la multiplicación y exhibición de numerosos objetos que pertenecen a ámbitos culturales



distintos, las fuerzas sociales detrás de cada uno pueden unirse, generando una crítica más potente que la ejercida por un objeto de manera individual. En el caso del *Museo Salinas*, un objeto con el personaje de Salinas funcionaba como objeto de burla, sin embargo, cientos de objetos referentes a este personaje abrieron una serie de discursos que tuvieron que ver con la relación del pueblo mexicano con Salinas, la importancia de este personaje en el imaginario social, la fascinación por ponerle cara e imagen a la crisis; y, por último, la insatisfacción social ante la realidad nacional.

Ahora bien, creo que el aporte principal de esta tesis es que permite entender la práctica del coleccionismo como estrategia para resignificar objetos no pertenecientes al ámbito artístico mientras que, al subrayar la particularidad y las características propias de estos objetos, singulariza la relación que distintos artistas mantienen con los objetos que encuentran, coleccionan, modifican y exhiben. La tesis demuestra que la práctica es común para un grupo de personajes de los años noventa, sin embargo, las estrategias son distintas.

En términos historiográficos, esta investigación profundiza en investigaciones anteriores que se enfocan en el arte de los noventa, pero se dirige a estudiar únicamente al objeto, su transformación a través de su uso artístico y su diferenciación a partir de ciertas prácticas. El tema es complejo y abre muchas aristas para seguir investigando. Quizás, en ese sentido una de las principales dificultades con las que enfrenté a lo largo de esta investigación fue partir de un caso de estudio (*Museo Salinas*) que toca una serie de problemáticas que surgen en los años noventa pero que se convierten en parteaguas para la forma de producir, consumir y entender el arte en décadas posteriores. El *Museo Salinas* rebasa la práctica del arte, y puede ser estudiado desde la antropología, la sociología, los estudios culturales, la museología, entre otras disciplinas. Asimismo, los objetos que conforman esta colección pueden ser estudiados de manera individual,

prestando atención a sus materiales, formas y significados, así como dentro del fenómenos sociales como son la colección, la exhibición, y la recepción en sus distintos públicos.

En términos teóricos considero que este trabajo permite entender el uso de objetos en México desde una perspectiva local, es decir desde un contexto y marco de referencia específica, pero también establece un vínculo particular con la creación de los museos de artista como práctica artística en algunos países europeos, siguiendo una tendencia dadaísta y desde Estados Unidos, concebidos a partir del arte pop. De este modo, las practicas revisadas en esta tesis, proponen también su propia teoría. Un ejemplo claro de lo anterior es la crítica a las instituciones y a las políticas culturales mexicanas (sin ser necesariamente un paralelo a la crítica institucional desde Estados Unidos), desde donde las prácticas mexicanas generan sus propios cuestionamientos ante el sistema político y cultural del país, junto con comentarios muy puntuales de los intereses sociales reflejados a través de la obra de Razo y Herrera. En el caso de Razo, primero su interés por la política y el papel de la izquierda mexicana en el acontecer histórico y social, y segundo, las políticas culturales de los años noventa y su relación con el sistema de visibilidad el arte. Mientras que para Herrera, tiene que ver con la condición social del objeto y su inserción dentro de discursos que posibilitan su parte estética y artística.

Definir y categorizar a los objetos, así como a las prácticas, es una tarea complicada si no es que innecesaria, pues al intentar hacerlo, los objetos se ven limitados a ser vistos como sólo un tipo de objeto cuando en realidad abarcan varios registros, y los artistas (en este caso Razo y Herrera), se encasillan dentro de un modelo de artista rígido, alejándose de aquello que les permitió actuar como agentes y promotores culturales. Tanto Razo como Herrera fueron personajes múltiples:

transeúntes, charlatanes, directores, merolicos, artistas, profesores, etc. Y del mismo modo, sus objetos también fueron múltiples: chácharas, souvenirs, documentos, evidencias, emblemas, pero, sobre todo, oportunidades para cuestionar nuestro presente y vislumbrar el futuro.

Así pues, la principal limitante con la que me enfrenté a lo largo de este proceso de investigación es que ni los objetos son estáticos, ni el contexto en el que aparecen lo es, ambos están en constante cambio y los problemas que surgen de estas transformaciones no se pueden categorizar, ocurren transmutaciones constantes que hacen que la historia sea una construcción permanente. Por lo tanto, a raíz de esta investigación quedan por plantear muchas preguntas que podrán dar pie para futuras investigaciones, entre ellas ¿qué ha pasado durante los primeros dieciocho años del siglo XXI?, ¿cuáles son los nuevos objetos que circulan y las prácticas en torno a ellos?, ¿cómo operan los museos de artista en distintos contextos y qué tradiciones siguen?, ¿qué circuitos surgen y qué nuevas formas de distribución del arte existen luego de la llegada del Internet, la aparición de las redes sociales, las nuevas formas de consumo de la cultura y la tecnología?, ¿cómo ha cambiado el sentido del coleccionismo como práctica artística y cuáles son hoy día sus alcances?, y ¿qué cambios implican todas estas nuevas formas a través de las cuales nos relacionamos con el arte como creadores y como espectadores?

Por último, me interesa subrayar que esta tesis permite entender un pequeño fragmento de realidad sustraída por dos artistas, sin embargo, a través de su presencia en nuevas exposiciones, relecturas, ingreso de sus colecciones a un museo y a su archivo, su aparición en catálogos y publicaciones, aquello que dicen los objetos de estas colecciones sigue ampliándose y la capacidad de resignificarse de éstas, posibilita una infinidad de lecturas distintas.

## FUENTES CONSULTADAS

### ARCHIVOS:

Archivo Melquiades Herrera. Archivo personal de Sol Henaro.

Archivo del *Museo Salinas*. Laboratorio de restauración del Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

Archivo de la exposición *De los grupos los individuos*. Museo de Arte Carrillo Gil, INBA.

Archivo de las sesiones *Venga a tomar un café con...*, Museo de Arte Moderno, INBA.

### FUENTES HEMEROGRÁFICAS:

“Agresiones a Vicente Razo. La venganza de Salinas”, *Corre la Voz*, (febrero 1997), 8.

ARRIOLA, Magali. “Doméstica,” *Reforma*, secc. *El ojo breve*, (19 de agosto de 1998), 145.

BUCHLOCH, Benjamin. “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions.” *October*, no. 55, (1990), pp. 105-143.

CASAS CHOUSAL, Yoloxóchitl “¿Porqué esperar o buscar el museo si se puede elaborar una propio?,” *La Crisis* (no. 70, 19 de abril de 1997), 20.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Ante el Tratado de Libre Comercio. Tradición y modernidad cultural,” *El Día* (19 abril 1992), 7.

HAW, Dora Luz. “Trasladan a Salinas del baño al museo,” *Reforma* (12 de marzo de 1999), 1C.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Luis. “La incansable Carlota Botey,” *La Jornada* (en línea) <http://www.jornada.unam.mx/2011/08/30/opinion/018a1pol>, (consultada el 21 de mayo de 2013).

LUNA PARRA, Adriana. "Carlota Botey: dulce guerrera," *La Jornada* (en línea) <http://www.jornada.unam.mx/2011/09/03/politica/019a1pol>, (consultada el 21 de mayo de 2013).

MAYER, Mónica. "Melquiades y Vicente," *El Universal* (5 de abril de 1999), 2C.

-----Mónica. "Caja 2," *El Universal*, secc. *Cultural*, (7 de junio de 1996), 2.

-----Mónica Mayer. "Lumpen Wetlook: la nueva generación de las artes visuales," *El Universal*, secc. *Cultural*, (22 de septiembre de 1990), 2.

NAVARRETE, Federico. "El curioso impertinente. Museografía para potenciar el daño a las instituciones," *La Jornada Semanal*, (no. 103, 23 de febrero de 1997), 12.

NAVARRETE, Sylvia. "Doméstica," *Poliéster*, vol. 7, no. 23 (1998), s/n.

RAGASOL, Tania. "Arte adolescente," *Poliéster*, vol. 6, no. 21 (1997-1998), s/n.

RODRÍGUEZ, Marisol. "caiwen Kelai," *FRENTE*, no. del 8 al 14 de agosto 2013, 28. [www.frente.com.mx](http://www.frente.com.mx).

SCOTT Fox Rirm, Lorena. "El arte de hacer cosas con cosas. Exposición Objeto-sujeto," *Reforma*, secc. *Cultura* (7 de febrero de 1994), 14.

#### **FUENTES BIBLIOGRÁFICAS:**

ABAROA, Eduardo. *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*. Tesis de Licenciatura, Licenciatura en Artes Visuales. Ciudad de México: UNAM: ENAP, 1992.

ACHA, Juan. "Teoría y práctica no-objetualista en América Latina," *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Venezuela: Galería de Arte Nacional, 1981.

ADES, Dawn. *Art in Latin America, the Modern Era 1820-1980*. Connecticut: Yale University Press, 1989.

ALBERRO, Alexander, et. al. *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge: MIT University Press, 2009.

ÁNGEL REYES C. Johanna y Karen Cordero, (Comps.). *Imaginarios de lo popular. Acciones, reflexiones y refiguraciones*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2015.

APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

ASHIDA, Carlos y Patrick Charpenel. *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno: INBA: CONACULTA, 1997.

BARRIOS, José Luis. *¿Conceptualismos en México?*, *Curare. Espacio crítico para las artes*, *¿Conceptualismos en México?*, *Curare. Espacio crítico para las artes*, (no. 32/33, 2010), 102.

BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 2007.

BENJAMIN, Andrew y Charles Rice. *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Melbourne: re. press, 2009.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca, 2003.

BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011.

BRYSON, Norman, Michael Ann Holly y Keith Moxey. *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover: New Hampshire: University of New England, 1993.

CASTRO FLORES, Fernando et al. *Engendros del ocio y la hipocresía 1991-1999*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil: Smart Art Press: INBA-CONACULTA, 1999.

CHARPENEL, Patrick et al. *Superficies límite*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil: INBA-CONACULTA: Editorial Landucci, 2012.

CHÁVEZ MAC GREGOR, Helena. “La revolución copernicana en reversa” en *Las aporías modernas de la verdad: Religión, Historia, Arte, Literatura y Filosofía*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.

CORDERO REIMAN, Karen. *Construyendo Tamayo 1922-1937*. Ciudad de México: Museo Tamayo: INBA: CONACULTA, 2014.

DEBROISE, Olivier. “Arte neoconceptual en México,” *Curare. Espacio crítico para las artes*, no. 1, (1992), pp. 1-2.

-----, Olivier. “Un nuevo contrato,” *Curare. Espacio crítico para las artes*, número trimestral (septiembre/enero 1995-1996), pp.12-13.

-----, Olivier. “Soñando en la pirámide,” *Curare. Espacio crítico para las artes*, no. 17 (enero –julio 2000)17), p. 98.

-----, Olivier, et. al. *La era de la discrepancia*, Ciudad de México: UNAM-Turner, 2007.

DE DIEGO Murillo, Nerea. *Acumular objetos. La colección como práctica artística*. Trabajo final de Máster, Máster en investigación y creación en arte. Bilbao: Facultad de Bellas Artes-Euskal Herriko Unibertsitatea-Universidad del País Vasco, septiembre 2013.

DORFSMAN, Alex, Yoshúa Okón. *La Panadería 1994-2002*. Ciudad de México: Turner, 2005.

DOROTINSKY, Deborah, Analía Solomonoff y Mireida Velázquez, Coord. *Colección El Crimen Fundacional*. Ciudad de México: Posgrado en Historia del Arte UNAM: Instituto de Liderazgo de Museos, A.C., 2013.

- DUEÑAS, Benítez Issa. Ma. Coord. *Hacia otra historia del arte en México (Disolvencias) 1960-2000*. Ciudad de México: FCE, 2004.
- EAGLETON, Terry, *The Function of Criticism*. London: Verso, 2005.
- EDER, Rita. Ed. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México: Turner, 2014.
- EGUIARTE, Ma. Estela, *Hacer ciudadanos. Educación para el trabajo manufacturero en el S. XX en México*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana: 1989.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- , Hal. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. New York: The New Press, 1999.
- GALLO, Rubén. *New Tendencies in Mexican Art*. Palgrave: Macmillan Press, 2004.
- GARZA USABIAGA, Daniel. *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno 1964-1988*, Ciudad de México: Museo de Arte Moderno: CONACULTA: INBA: Seguros Atlas, 2011.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GOLDMAN, Shifra M. *Perspectivas artísticas del continente americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el Siglo XX*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008.
- GONZÁLEZ Rossetti, Flavia. *Identidad-identidades: un análisis desde México del fenómeno artístico contemporáneo (1985-1995)*. Tesis de Doctorado, Doctorado en Historia del Arte. Ciudad de México: UNAM: Facultad de Filosofía y Letras, 2006.



GRIGELY, Joseph. *Textualterity: Art, Theory, and Textual Criticism*. Michigan: University of Michigan Press, 1995.

GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

-----, Boris. *On the New*. London: Verso, 2014.

GUPYA, Anjali (ed.). *Cadáver exquisito: Thomas Glassford*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

HARRISON, Charles Harrison y Paul Wood (eds.). *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Massachusetts: Blackwell Publishing, 1992.

HEINICH, Nathalie y Michael Pollak, "From Museum Curator to Exhibition *Auteur*. Inventing a Singular Position," *Thinking About Exhibitions*, Ed. (s). Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne. Londres: Routledge, 1996.

HENARO, Sol. *Melquiades Herrera*. Ciudad de México: Alias/Antítesis, 2014.

-----, Sol. "La deriva urbana y el ojo avizor de Melquiades Herrera," *Curare. Espacio Crítico para las Artes*, "Utopía, arte y (des) orden simbólico," (segundo semestre 2008-2- semestre 2009, no. 30/31), 133.

-----, Sol. "Melquiades Herrera," *Código DF: arte y cultura contemporáneos desde la ciudad de México*, México: Gobierno del Distrito Federal, (2010), 57.

-----, Sol, Maris Bustamante. *No-Grupo un zangoloteo al corsé artístico*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, INBA-CONACULTA, 2011.

-----, Sol Henaro y Los Yacuzis. *Melquiades Herrera. Reportaje plástico de un teorema cultural*. Ciudad de México: MUAC: UNAM: 2018).

HOLLANDER, Kurt. *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*. Ciudad de México: Centro Cultural Arte Contemporáneo: Fundación Televisa, 1997.

IBARLUCÍA, Ricardo. *Onirotsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Manantial, 1998.

KARP, Ivan et al., *Museum Frictions: Public Cultures/ Global Transformations*. North Carolina: Duke University Press, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma Editorial, 1996.

KUBLER, George. *La configuración del tiempo. Observación sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea, 1988.

MARCÍN, Mauricio. *Las ideas de Gamboa*, Ciudad de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2014.

MARX, Carlos. *El Capital. Crítica de la economía política*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

MAYER, Mónica. *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*. Ciudad de México: Pinto mi raya: Ex Teresa Arte Actual: CONACULTA-INBA-FONCA: Fundación BBVA, 2006.

MEDINA, Cuauhtémoc. “Generosa juventud, la del arte,” *Memoria del primer coloquio. Los museos y el arte en México*. Ciudad de México: Federación Mexicana de Asociaciones de Amigos de los Museos, A.C., 1993.

----- Cuauhtémoc. “Instalaciones y museos en México,” *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992.-2013)*, Ciudad de México: Editorial RM, 2017.

----- Cuauhtémoc y Mariana Botey. *Fetiches críticos. Residuos de la economía general*, Madrid: Exposición en el Centro de Arte Dos de Mayo, mayo 2010.

----- Cuauhtémoc et al. *Melanie Smith. Ciudad espiral y otros placeres artificiales*. Ciudad de México: Editorial Mapas: A&R Press, 2006.

MOLES, Abraham. *El kitsch. El arte de la felicidad*. Buenos Aires: Paidós, 1973.

MONTERO, Daniel. *El Cubo de Rubik: Arte mexicano en los años 90*. Ciudad de México: Editorial RM, 2014.

MOSQUERA, Gerardo. *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*, Ciudad de México: Centro Cultural Arte Contemporáneo: Fundación Televisa, 1997.

NOEVER, Peter. *The Discursive Museum*. Viena: Hatje Cantz Publishers, 2001.

ORTEGA, Josefa, et al. *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, Ciudad de México: MAM: INBA: CONACULTA, 2012.

ORTIZ Torres, Rubén. "Sacrificios y pirámides: obra reciente de Vicente Razo," *Curare. Espacio crítico para las artes*, (otoño 1996), 31.

PROWN, Jules. "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method," *Winterthur Portfolio*, Vol. 17, No. 1 (The University of Chicago Press, Spring 1982): 1. <http://www.jstor.org/stable/1180761>.

RANCIERE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona: Bellaterra, 2005.

RAZO, Vicente. *The Official Museo Salinas Guide*. Nueva York: Smart Art Press, 2002.

RODRIGUES WIDHOLM, Julie. (Coord.) *Escultura Social. A New Generation of Art from Mexico*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago: Yale University Press, 2007.

RUGGOF, Ralph. *The Travelling Richard Nixon Museum*. California: Smart Art Press, 2000.

SCHMELZ, Itala. "¿Cuál es la pieza? El Museo Salinas," *Curare. Espacio crítico para las artes*, (invierno 1997), pp. 64-65.

SCHULZ, Sara (Ed.). *Marcel Broodthaers*. Ciudad de México: Alias: 2016.

STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*, coordinado por Franco “Bifo” Berardi. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

TOLEDO, Francisco, Enrique Florescano, José Woldenberg. *Cultura mexicana: revisión y prospectiva*. Ciudad de México: Taurus, 2008.

USEDA Miranda, Evelyn, Mariana Casanova Zamudio, Arturo López Rodríguez, et al. Coord. *Los sueños de una nación. Un año después 2011*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte: INBA: CONACULTA, 2011.

VILLELA, Pilar. *Discursos y arte alternativo en México en los noventa; una aproximación crítica*, Tesis de Licenciatura, Licenciatura en Artes Visuales. Ciudad de México: UNAM, ENAP, 2001.

ZWIRNER, Dorotea (Ed.). *Marcel Broodthaers: Correspondences*. Galerie Hauser & Wirth, Zurich. Galerie David Zwirner, Nueva York: Oktagon Stuttgart: Zürich: New York: 1995.

#### **FUENTES ELECTRÓNICAS:**

BARRIENDOS, Joaquín y Vinicius Spricigo. “Horror vacui: crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ª Bienal de Sao Paulo.” [http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/barriendos\\_mesquita\\_EV6.pdf](http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/barriendos_mesquita_EV6.pdf). Página consultada el 13 de mayo de 2013.

HOWIE, Chen y Gabrielle Giattino, “Public Address. Vicente Razo,” *Dispatch*, NY (mayo-junio 2008): [www.dispatchbureau.com/projects/publicaddress.html](http://www.dispatchbureau.com/projects/publicaddress.html). Página consultada el 27 de febrero de 2015.

RAUNIG, Gerald y Gene Ray (Eds.). *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. Londres: May Fly (2009): <http://mayflybooks.org/>.

Página consultada el 15 de junio de 2013.

RAZO, Vicente. “Introducción a Ediciones de Interés General,” (2012): <https://interesgeneral.org.wordpress.com/>. Página consultada el 6 de febrero de 2014.

RUIZ-RIVAS, Tomás. “Museo de artistas,” *Visual Arts Latino Freezine* (junio 2014): [http://www.valf.com.mx/archiv/14jun/museos\\_artistas.html](http://www.valf.com.mx/archiv/14jun/museos_artistas.html). Página consultada el 4 de julio de 2014.