



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

PAPALOTES NEGROS Y LA CALAVERA: SOBRE LA PERMANENCIA DE
ESTEREOTIPOS NACIONALES EN LA ERA GLOBAL

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

PRESENTA:
EMILIANO LAZO ANDRADE

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. NASHÉLI JIMÉNEZ DEL VAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORAS:
DRA. RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA. KARLA JASSO LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MEXICO, JUNIO DE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Calibán:

(...)

*Próspero, eres un gran ilusionista:
la mentira es lo tuyo.
 Y me mentiste tanto,
 me mentiste sobre el mundo, me mentiste sobre mí mismo,
 que finalmente me impusiste
 una imagen de mí mismo:
 un subdesarrollado, como dices tú,
 un incapaz,
 es así como me obligaste a verme,
 ¡yo odio esa imagen! ¡Y es falsa!*

- Aimé Césaire, *Una Tempestad*.



Ilustración: "Papalotes y Posadas", 2016. Emiliano Lazo Andrade.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera, antes de comenzar la exposición de imágenes, discursos y reflexiones que forman parte del presente texto, agradecer a algunas de las personas e instituciones que hicieron posible llevar a cabo este proyecto de investigación y la obtención de grado que implica.

Primero, quisiera agradecer a mis padres, Sara y Armando, por su constante e incondicional apoyo, en las buenas y en las malas, en todos los proyectos que he llevado a cabo hasta el momento. Todos ellos insertos en la investigación de los fenómenos artísticos y, por lo tanto, de difícil posicionamiento en la sociedad en que vivimos, donde la producción y acumulación de bienes es la regla del deber ser. Afortunadamente, creo que la formación artística y académica de ambos ha permitido que sean siempre comprensivos con mis intereses.

En seguida, quiero extender mi hondo agradecimiento, admiración y respeto a mi excelente comité tutor. Sus observaciones, recomendaciones bibliográficas y comentarios fueron siempre precisos y acertados para el desarrollo y crecimiento de mi investigación. A mi tutora principal, la Dra. Nasheli Jiménez del Val, le estoy particularmente agradecido por haber aceptado el proyecto y haberlo asesorado constante, adecuada y empáticamente desde que fue planteado hasta este momento final. Si no fuera por ella y su apoyo tanto académico, como anímico e institucional, este texto no habría llegado a su forma y contenido actuales. Muchas veces, sin ella saberlo, nuestras breves reuniones y sus comentarios me impulsaron a creer en mí y mi investigación, cuando debo aceptar que más de una vez dudé de ambos en este proceso. Asimismo, quiero agradecer a la Dra. Riánsares Lozano de la Pola por su muy atinada asesoría, que siempre me hizo notar y remediar puntos débiles en el discurso planteado. Le agradezco también creer, impulsar y no abandonar el proyecto, a pesar de que en momentos el terreno se viera accidentado. De igual forma, le doy las gracias a la Dra. Karla Jasso López por haber apoyado la investigación y acceder a unirse al comité tardía y abruptamente, debido a una serie de complicaciones. De esta forma, no sólo salvó y permitió que continuara este proceso, sino que refrescó y profundizó la discusión y comprensión de muchos temas que forman parte del presente texto, desde enfoques que yo no había

contemplado hasta su llegada. En síntesis, me siento muy afortunado de haber tenido este comité tutor, que no podría haber sido mejor.

Quiero, además, agradecer a la Dra. Yolanda Wood Pujols, porque si bien no formó parte de mi comité, sus clases, textos, apoyo y orientación en los primeros semestres de la maestría fueron esenciales para que me enamorara de la disciplina y los temas aquí vertidos. Podría decir que, de forma indirecta, su presencia se encuentra en toda esta investigación.

Por supuesto, quiero agradecer a mi generación de maestría, donde conocí personas entrañables que me acompañaron con su amistad y retroalimentación en el transcurrir de estos años. Mi ingreso al posgrado se dio en un momento en que necesitaba un grupo del cual formar parte, o sentirme parte. Ellos me recibieron sin juicios ni prejuicios y hasta el momento me han hecho siempre sentir apreciado. Principalmente, quiero agradecer a mis muy queridos Sureños: Andrea, Fernanda, Humberto, Javier, Mafer, Paulina, Sophia y Yerman. De igual modo, quiero agradecer la amistad, tal vez satelital o temporal, pero también muy apreciada, de Iván, Sebastián y Viridiana, que fueron buenos amigos en momentos intermitentes durante estos dos años que se pasaron en un parpadeo.

Finalmente, quiero agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), así como al Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por admitirme en el posgrado y permitirme, gracias al apoyo económico concedido por la beca, poder llevar a cabo mis estudios y terminar el presente ensayo. En esta tónica, quiero agradecer igualmente a la coordinación del Posgrado en Historia del Arte, Gabriela Sotelo y Héctor Ferrer, por su paciencia con mis constantes dudas y confusiones, tanto presenciales como telefónicas. Fueron siempre claros, comprensivos y muy amables con mi despistada persona.

La lista de agradecimientos podría continuar. Sin embargo, creo que ya he mencionado a las instituciones e individuos principales que yo considero hicieron posible este desenlace y sin más que decir, propongo dar inicio al texto.

ÍNDICE

Introducción.....	5
La calavera de Orozco.....	12
Orozco en México y Orozco internacional.....	14
La insistencia por un índice nacional “otro”.....	21
Sobre Orozco.....	21
Sobre <i>Papalotes Negros</i>	31
Comparación con la calavera de Hirst y lo “mexicano” en la pieza de Orozco	41
Definición, fijación y permanencia del estereotipo.....	50
Abandonar la estética: la necesidad de analizar el arte desde los estudios culturales.....	52
Coetaneidad, centros móviles y estereotipos.....	55
Conclusiones.....	62
Imágenes.....	68
Bibliografía.....	82

INTRODUCCIÓN

En el presente texto busco exponer y articular una serie de datos y cuestiones orientados a las identidades nacionales y relaciones de interdependencia que se producen en el mercado de arte contemporáneo, inserto en una cultura que se considera global¹. Mi punto de partida es el estudio de caso de la pieza *Papalotes Negros* (1997) del artista Gabriel Orozco y cómo esta pieza ha sido en muchas ocasiones relacionada con la tradición de la calavera como símbolo nacional mexicano. La investigación me llevó, primero, a hacer una labor más bien historiográfica para ubicar la pieza en el contexto temporal y cultural en que se presentó y en que fue producida la mayor parte de textos al respecto. Es decir, la década de los años noventa, en la cual se dieron una serie de discusiones sobre las condiciones de sujetos poscoloniales², decoloniales y en general “otros” o “subalternos”³ en relación con una cultura que se definía y define como global, inclusiva y políticamente correcta⁴. Este fenómeno

¹ Este texto pretende cuestionar los discursos aparentemente redentores de los *global art studies* y sugerir que si bien ha habido un cambio positivo, las jerarquías de interdependencia entre naciones siguen ahí, aunque reconfiguradas en el mercado global. Aquí incluyo una cita de Anna Maria Guasch que explica el cambio de los *world art studies* a los *global art studies*: “Con ello nos situamos en los multidisciplinares y transversales *global art studies*, que, a diferencia de los *world art studies*, abandonan el interés por el otro desde la perspectiva y la dicotomía centro-periferia. Siguiendo a Piotr Piotrowski, hemos derivado los discursos históricos basados en la jerarquización y en los de poder hacia narraciones histórico-artísticas transnacionales, pluralistas, horizontales, polifónicas y multidimensionales.”. Anna Maria Guasch, *El arte en la era de lo global: 1989-2015* (Madrid: Alianza Editorial, 2016), 21.

² Se trata de sociedades que fueron colonizadas y después obtuvieron su independencia. Sin embargo, los estudios así denominados plantean que la colonia no ha terminado como tal y las relaciones de poder desigual siguen reproduciéndose, de formas distintas.

³ El “otro” o “subalterno” es un término acuñado por algunos autores poscoloniales, tales como Homi Bhabha, Gayatri Spivak o Johannes Fabian. Se trata de la construcción de identidades “subalternas” en los procesos coloniales, principalmente de la India, donde el colonizador proveniente de países hegemónicos define al colonizado en un proceso de espejo (Bhabha). Sin embargo, por lo general, el colonizador, o en un contexto poscolonial el país hegemónico, genera “masas de sujetos-objeto” (Spivak), donde se ignoran o invisibilizan las particularidades culturales y temporales del “otro”, volviéndolo homogéneo, estereotípico, fijo y aprehensible (Fabian). Ejemplos de estas masas homogéneas y abstractas son “la clase obrera”, el “Tercer Mundo”, “las mujeres” o lo “latinoamericano”. En el contexto de este ensayo, los artistas “otros” son los artistas que provienen de o trabajan en países considerados subdesarrollados.

⁴ Como menciona Anna Maria Guasch, sobre lo “multicultural”: “A lo largo de la década de los noventa el multiculturalismo ha sido a la vez defendido y difamado, idealizado y vituperado tanto como instrumento pedagógico y cultural como desde su dimensión política (...) el multiculturalismo institucional es un instrumento regulador desarrollado por Occidente para afianzar su hegemonía cultural y perpetuar la jerarquía según la cual los artistas occidentales obtienen su reconocimiento sobre la base de sus propios méritos

generó también una inusitada movilidad de artistas e investigadores “otros” o periféricos hacia los centros (y viceversa) a través del globo, que sin duda transformó el panorama, a pesar de perpetuar también relaciones jerárquicas de interdependencia en una reconfiguración de identidades y geografías.

Hubo una fuerte tendencia desde fines del siglo pasado que, desde los entonces denominados centros, cuestionaba nociones de género, raza, clase y el binomio centro-periferia en varias relaciones jerárquicas de poder, produciendo una avalancha de publicaciones y exposiciones sobre estas disertaciones. Las críticas estaban orientadas a la falta de visibilización y participación de minorías que quedaban fuera del modelo hegemónico discursivo del hombre-blanco-heterosexual-burgués⁵ y vinieron tanto desde artistas como desde investigadores de los denominados centros, y también desde las designadas periferias, en vías de una mejor comprensión, percepción y superación de la antes muy marcada dicotomía centro-periferia. Este binomio como modelo de relación jerárquica entre países representaba (y creo yo, representa, aunque sin duda de formas bastante más complejas que antes) una clara injusticia histórica y desventaja para las artes producidas en y desde países del sur, subdesarrollados, “otros” o, “subalternos” en lo que se refiere a las posibilidades de producción de artes y discursos, además de su distribución, consumo y comercialización en el ámbito internacional.

Estas tendencias críticas se denominaron “multiculturales”⁶ y durante los años ochenta fueron muy bien recibidas y rápidamente absorbidas por las universidades, bienales, ferias y

individuales, mientras que los artistas no occidentales son únicamente aceptados en la medida en que representan a una comunidad étnica y una cultura local a la que ellos o sus ancestros pertenecen”. Guasch, *El arte en la era de lo global*, 76.

⁵ Ver Pollock, “Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Duree of Art’s Histories”, *Journal of Art Historiography* 7 (2012) p. 1-31.

⁶ Tendencia iniciada a comienzos de los años noventa que manejaba un discurso de inclusión y celebración de la diversidad cultural, en una especie de collage de razas y culturas que posteriormente fue cuestionada por

museos como parte de sus programas y agendas. Esto si bien puede cuestionarse, fue también un gran avance frente a la dicotomía anterior. Así vemos que, en esas décadas, artistas de tendencias no tradicionales del entonces llamado Tercer Mundo (una expresión cuya vigencia es debatida⁷), se volvieron de interés para públicos, críticos, curadores, museos y coleccionistas de países designados como desarrollados⁸. Como sabemos, estos países han determinado históricamente los valores estéticos y los canales de distribución que rigen el mercado mundial de este tipo de objetos, así como su inclusión (o no) en la narrativa de la Historia del Arte, supuestamente universal⁹.

Sin embargo, el cuestionamiento al multiculturalismo no se hizo esperar y surgieron varias tendencias que se preocupaban por la exotización de identidades “otras”. Este

varios autores respecto a su mirada eurocéntrica exotizante de las culturas “otras” como curiosidades. Posteriormente, tras los cuestionamientos, se cambió el discurso por la idea de “lo global”, que pretende más que celebrar las diferencias marcándolas como tal, una supuesta valoración de todas las culturas como iguales en el “mundo”. En el ensayo ejemplificaré por qué ambos discursos son cuestionables y de hecho, “otrificantes”, usando un término tomado del seminario “Análisis de Imágenes ‘Otras’”, impartido por las doctoras Nasheli Jiménez del Val y Ana Díaz en 2016, como parte de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. El término es una adaptación al español del término “othering”, que es usado por autores como Spivak o Bhabha, y se refiere a la construcción del “otro”, ya sea individuo o nación, desde la perspectiva del “uno”, generando el efecto espejo de definición de ambas partes. El problema con la “otrificación”, es que al definir al “otro”, éste nunca está en igualdad y usualmente responde a una jerarquización donde quién enuncia al “otro” está (o se considera) en posición de superioridad, poder y control (colonizadores, culturas hegemónicas poscoloniales, clases sociales, mirada masculina o incluso racial, por decir algunos ejemplos evidentes en la cotidianidad).

⁷ En medio de este abanico de discusiones está también en duda el concepto de “Tercer Mundo” (así como el “Segundo” y “Primero”) y su vigencia, debido a la desaparición de un “Segundo Mundo” a fines del siglo pasado, con la caída de la URSS. Así, el término ha migrado a varios más, como “países subdesarrollados”, “alternos” o más recientemente “Sur Global”, para, en palabras de Lilian Llanes Godoy, “identificar la comunidad de intereses de un conjunto de países que, al margen de su ubicación geográfica y sus diferencias en cuanto a raíces culturales, religiones, sistemas políticos, estructura económica y niveles de desarrollo, enfrentan, sin viso de resolver, los graves problemas derivados del sistema de relaciones impuesto por los países altamente industrializados y que padecen en común las secuelas del colonialismo y el neocolonialismo, a saber, el subdesarrollo y la dependencia económica.”. Lilian Llanes Godoy, *Presentación para la 4ª Bienal de la Habana, 1991*, en <http://www.wlam.cult.cu/index.php/bienal-de-la-habana>.

⁸ Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una exposición” en *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*. Eds. Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina (México: UNAM/Turner 2ª ed., 2014) p. 20-26. Y Yolanda Wood “Arte del Caribe: El decenio que terminó el siglo XX”. *Arte por excelencias* no. 1 (2008), 13-18.

⁹ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia* (Buenos Aires: Katz editores, 2010), 81-96. Y Adolfo Colombes, *Teoría transcultural del arte, hacia un pensamiento visual independiente* (Argentina: ediciones del sol, 2005), 478-485.

cuestionamiento a las políticas multiculturales continuó y ya para los años noventa, si bien el multiculturalismo seguía funcionando en los discursos artísticos y curatoriales de manera más o menos generalizada, la respuesta fue el cambio que plantea Anna Maria Guash de los *World Art Studies* a los *Global Art Studies*¹⁰. El multiculturalismo pretendía exaltar y valorar las diferencias que habían sido invisibilizadas, ignoradas o menospreciadas. Sin embargo, esta acción intelectual implicaba (e implica), al exaltar las diferencias, una jerarquización étnica y cultural donde, por razones históricas, los centros seguían teniendo la palabra y el poder sobre la enunciación, visibilización y distribución de dichas propuestas. En el discurso global se hace una operación hasta cierto punto contraria: en lugar de exaltar las diferencias, se pretende ubicar todas las producciones culturales y diferencias en un mismo nivel, en una postura que yo encuentro inocente o demagógica, donde se pretendiera hablar de “una voz de la humanidad hecha de todas las voces”, o un mundo donde todos y todas tengamos el mismo derecho y posibilidad de producción cultural.

El aspecto problemático con estas posturas incluyentes, además de las desigualdades en nivel de vida que se perpetúan, es quién tiene el poder de enunciación y definición del “otro”, tema clave en la presente investigación. Esta operación enunciativa no me parece tan diferente, de fondo, al problema con el multiculturalismo o con el Nuevo Internacionalismo¹¹. Es decir, hablar por el otro, y eso remite a la pregunta que hacía Spivack en 1988, “¿Pueden los subalternos hablar?” (por sí mismos, agrego)¹², cuando denunciaba el poder de

¹⁰ Ver Anna Maria Guasch, *El arte en la era de lo global: 1989-2015* (Madrid: Alianza Editorial, 2016).

¹¹ El “Nuevo Internacionalismo”, surgido en Inglaterra, fue una de las tendencias que cuestionaron las posturas multiculturales por exotizantes y buscaba abarcar, en teoría, tanto la pluralidad de las identidades, como los conflictos que producían su relación internacional. Ver Anna Maria Guasch, *El arte en la era de lo global: 1989-2015* (Madrid: Alianza Editorial, 2016), 27-54.

¹² Ver Gayatri Spivack, “Can the subaltern speak?”, en *Colonial Discourse And Post-colonial Theory*, eds. Patrick Williams y Laura Chrisman (Nueva York: Columbia University Press, 1993), 66-104.

enunciación de las identidades hegemónicas sobre las denominadas “otras” o subalternas. Me parece que la postura adoptada como “global” si bien cuestiona la exotización multicultural, cae, a su vez, en una homogeneización que invisibiliza las diferencias culturales existentes y las relaciones jerárquicas de poder que se dan en el mundo del arte y el mercado internacional¹³. Orozco y su calavera se encuentran, como mostraré, precisamente en medio de esta transición.

La indagación sobre las discusiones durante esos años me llevó a comprender el tipo de discursos contruidos alrededor del artista y la pieza en aquella época. Las posturas críticas de investigadores, curadores y artistas de las metrópolis hegemónicas en los años noventa (y en alguna medida hasta la actualidad) parecían mostrar cierto optimismo de redención ante, y limpieza de, una injusticia histórica. Este sentimiento de redención es fácilmente visible en lo que Stuart Hall decía sobre la Documenta XI:

Una de las mayores transformaciones de las últimas dos décadas sin duda ha sido el modo en que las temáticas de la representación visual fueron profusamente reescritas desde los márgenes, desde lo excluído; esta, y no otra, es la lucha que se libra al interior de ese circuito global de producción cultural.

No se trata sólo de pueblos a los que se mantiene fuera de la corriente

¹³ Mi crítica a estas posturas aparentemente incluyentes es así mencionada por el nigeriano Olu Oguibe en Olu Oguibe, “A Brief Note on Internationalism”, en *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Art*, ed. Jean Fisher (Londres: Kala Press, 1994).

Lo que en realidad estamos presenciando, sin embargo, es una repetición cíclica de situaciones que en el pasado despertaban tantas e incluso más expectativas pero que, finalmente, no consiguieron romper las firmes y bien asentadas estructuras que ahora nosotros estamos cuestionando. Los espejismos de la tolerancia cultural que emergen frente a un diálogo como este —al igual que la mayoría de los fenómenos culturales en Occidente— parecen seguir, como la moda o la música, un ciclo de treinta años tras el cual se desvanecen rápidamente, sólo para reaparecer una vez más.

dominante, sino que esos pueblos intentan volver a inscribir en el centro sus propias experiencias históricas, sus recorridos (...) es posible ver discursos e imágenes que han sido fuertemente excluidos, entre los que se cuentan formas de representación que, a través de los medios, la multimedia y distintas formas modernas de tecnología, procuran darles voz a los marginados, los inmigrantes, los incansables nómades, los sin techo.¹⁴

En el caso de los textos sobre la pieza de Orozco que analizaré, lo interesante es la constante insistencia en el índice nacional y cultural de la pieza como “mexicana”¹⁵ a la vez que global, y lo problemático del caso de estudio es que Orozco no se interesara ni hablara abiertamente de esas problemáticas además de que, como pretendo mostrar, la pieza no sostiene tampoco tales interpretaciones por sí misma. Mi intención es explicar esta situación en medio de las tendencias inclusivas “otras” de los años noventa en los mercados globales y el tipo de narrativas en que se inserta el arte de países no europeos o estadounidenses en mega exposiciones que, argumento, muchas veces exotizan y estereotipan estas culturas en sus discursos, así como el manejo ventajoso que varios artistas (como Orozco) pueden hacer e hicieron de estas tendencias.

En este escrito buscaré identificar las supuestas características “mexicanas” de la pieza en los textos y cuestionar, a través del cliché de la “calavera mexicana” como símbolo nacional, la “otrificación” de identidades culturales en consumos globales. Como ejercicio

¹⁴ Stuart Hall y Michael Hardt, “Changing states: in the Shadow of Empire”, en *Changing States: Contemporary art and ideas in an Era of Globalization*, comp. Gilane Tawadros (Londres: iniVA, 2004), 135.

¹⁵ Entrecorillada porque precisamente me parece muy extraña la concepción de “lo mexicano” en la pieza y el artista en los textos. En el desarrollo del presente texto buscaré aclarar a qué se refieren los autores.

comparativo, abordaré brevemente otra calavera famosa en el arte contemporáneo, *For the Love of God* (2007) de Damien Hirst (y mencionaré algunas más), para resaltar la construcción de “otredad” o “diferencia”¹⁶ en los discursos y recepción respecto a la de Orozco. El objetivo de esta comparación es mostrar cómo el cliché de la “calavera mexicana” no actúa de forma similar en un artista de origen europeo y cómo el estereotipo de lo “nacional/local” (lo “mexicano”, en este caso) se convierte en una expectativa a cumplir por los artistas “otros”.

Finalmente, explicaré lo que sucede con *Papalotes Negros* en función de estereotipos nacionales convertidos en formas de consumo internacional que responden a procesos de colonización, imperialismo, capitalismo y construcción del “otro” diluidos en discursos de enfoque multicultural o, en nuestro caso de estudio, global. Gabriel Orozco y la pieza *Papalotes Negros* ponen por sí mismos, a mi parecer, a operar estas discusiones al ser analizados desde los discursos que los textos críticos, históricos y curatoriales generan en torno a ellos. Es decir, con una postura decolonial¹⁷ y desde los estudios culturales¹⁸, busco pensar en qué significan el artista mexicano más exitoso de los últimos años y una de sus piezas más emblemáticas insertos en un mercado de identidades globalizadas. Lo que pretendo con esta investigación es comprobar que estos discursos incluyentes, si bien han

¹⁶ Ver Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 91-121.

¹⁷ Las recientes teorías que denuncian la historia selectiva son las llamadas decoloniales, cuyo principal enfoque es el reconocimiento de una exclusión histórica y la puesta en valor del papel de la colonización e invención (“descubrimiento”) de América en la construcción del discurso de “modernidad” europeo. Estas teorías parten de la condición actual de dependencia de ciertos países, producto de procesos coloniales anteriores, designada como situación poscolonial, para investigar y valorizar el profuso y singular panorama que produjo este complejo entrecruzamiento cultural. Las teorías decoloniales vinieron, en un principio, desde América Latina. Ver Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina, la herida colonial y la opción decolonial* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2007), 15-26.

¹⁸ Ver García Canclini, *La sociedad sin relato*, 9-26 y 81-100 y Griselda Pollock, “Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Duree of Art’s Histories”, *Journal of Art Historiography* 7 (2012).

significado una diferencia positiva respecto al binomio centro-periferia anterior, siguen, aún así, repitiendo interrelaciones jerárquicas en la enunciación de discursos sobre la historia y mercado del arte. Mi intención es, si bien no dar solución a estas complejidades, tratar de explicar cómo funcionan, a veces de manera no evidente, para buscar de forma colectiva una futura superación o transformación de estas relaciones desiguales, históricamente predefinidas, en la interpretación artística y estética de las producciones culturales.

LA CALAVERA DE OROZCO

En la Documenta X, realizada en 1997 en Kassel, Alemania, se presenta por primera vez *Skulpture* de Gabriel Orozco, que sería posteriormente renombrada *Papalotes Negros*¹⁹ (Fig. 1). Consiste en un cráneo humano sobre el cual está dibujada una retícula geométrica o cuadrícula que puede recordar un tablero de ajedrez, gráficas matemáticas, patrones de diseño o incluso *op art*, como algunas piezas de Bridget Riley (Fig. 2).

El dibujo sobre el cráneo genera un diálogo sensorial de contrastes entre la retícula geométrica, que remite a algo mecánico o artificial, y las formas orgánicas, variables y naturales del hueso. Al adaptarse los cuadrados blancos y negros a la irregular superficie, éstos se deforman y convierten en rombos (“papalotes”) de diversas dimensiones que provocan múltiples ritmos visuales conforme uno recorre con la mirada esta peculiar reliquia contemporánea. Es una pieza que puede ser vista una y otra vez para perderse en la geografía generada por las coordenadas de grafito sobre el terreno óseo. Este terreno se vuelve infinito en nuestros recorridos visuales y tiene la capacidad de llevarnos a múltiples “senderos de

¹⁹ Paulina Pobocho y Anne Byrd, “1997: Vaciar la mente” en *Gabriel Orozco*, ed. Ann Temkin (México: Conaculta/MoMA, 2009), 123-127.

pensamiento”²⁰ si estamos dispuestos a descubrirlos y recorrerlos. Bien puede hacernos pensar en la vieja oposición entre naturaleza y civilización como escisión entre ser humano y su entorno, y, en este sentido, en lo que llamamos pensamiento racional. Sin embargo, es difícil pensar qué componente se impone a cuál, ¿qué es más rígido, la organicidad estática del hueso o el orden geométrico mutable de la retícula? ¿Cuál sería aquí la naturaleza y cuál la civilización? ¿Existe realmente esa escisión binaria, o es una construcción socio-cultural y semi-subjetiva taxonómica dentro de nuestro cráneo? Al menos a mí me lleva por estos derroteros, pero mi percepción subjetiva de la pieza no es el tema primordial de este ensayo. La interpretación y apreciación de la pieza quedan libres al sendero de pensamiento que cada espectador decida o no recorrer.

Papalotes Negros fue hecha con un cráneo que Orozco compró en The Evolution Store en SoHo (Fig. 4). Después dibujó manualmente la retícula sobre el cráneo con lápiz de grafito, en un proceso llevado a cabo durante seis meses, tras haber sufrido de un colapso pulmonar en el invierno de 1996²¹. Orozco comenta que, al recuperarse, quedó profundamente afectado ante su propia vulnerabilidad, ya que “era un hombre joven, delgado y saludable” y decidió dedicarse a la pieza en un proceso lento, solitario e introspectivo, con el objetivo de reflexionar sobre la relación con la muerte, no en un sentido representacional, sino con la “muerte real (si es que eso es posible)”²². También ha indicado en varias ocasiones que sentía un interés formal por experimentar con la superposición del dibujo bidimensional en una

²⁰ *Sendero de pensamiento* (1997) es una pieza “apéndice” o “satélite” de *Papalotes Negros* que consiste en una fotografía del mismo cráneo, visto por la parte de atrás en sus primeras etapas de trabajo y con tan sólo las coordenadas iniciales marcadas (fig. 3).

²¹ Pobocho y Byrd, “1997: Vaciar la mente”, 123-127.

²² Benjamin H. D. Buchloh, “Benjamin Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York”, en *Gabriel Orozco: Clinton is Innocent*, ed. Francesco Bonami (París: Musée D’art Moderne De La Ville De Paris, 1998), 99-103.

figura tridimensional²³. Esta forma de trabajo con un objeto, intervenido manualmente y encerrado en un estudio, resulta “tradicional” y diferente a sus posturas artísticas de aquel momento, cuando cuestionaba la figura del artista aislado en su estudio o taller, muy influenciado por las ideas de Daniel Buren²⁴. Entonces, la mayor parte de su producción se hacía en viajes, recorridos, juegos, recolección de objetos o dinámicas sociales. Basta recordar *Piedra que cede* (1992), la intervención *Home Run* (1993) en el MoMA, como parte de *Projects*²⁵, o *Hasta Encontrar Otra Shwalbe Amarilla* (1995). Así, *Papalotes Negros* es una pieza extraña dentro de la producción de Orozco²⁶ que, como veremos, despertó interés y dejó volar la imaginación de gran parte del público en el viejo continente.

OROZCO EN MÉXICO Y OROZCO INTERNACIONAL

Durante sus primeros años en México la práctica artística de Orozco no tuvo mucho reconocimiento²⁷. Fue hasta salir del país en 1992 y volverse una figura de éxito en Estados Unidos y Europa, tras el hit/escándalo de su *Caja de Zapatos Vacía* en la Bienal de Venecia de 1992 y su participación en los *Projects* del MoMA en 1993, que fue considerado como

²³ Buchloh, “Benjamin Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York”, 99-103.

²⁴ Ann Temkin, “Estudio abierto” en *Gabriel Orozco*, ed. Ann Temkin (México: Conaculta/MoMA, 2009), 11-21.

²⁵ Proyecto llamado originalmente *Projects* iniciado en 1971 por el museo como una forma de inclusión de propuestas de artistas y curadores jóvenes, experimentales o no convencionales al contexto del museo. Pretendía ser también una forma de proyección de estas prácticas, en ese momento consideradas “emergentes”. Más información en:

<https://www.moma.org/momaorg/shared//pdfs/docs/calendar/projects/FortyYearsofProjects.pdf>

²⁶ Excepto por sus muy posteriores esqueletos de ballena intervenidos con dibujo de grafito, *Mátrix Móvil* y *Marea Negra*, ambas de 2006, directamente relacionadas con *Papalotes Negros* por el uso de grafito sobre hueso y reutilización de piezas óseas (Figs. 5 y 6).

²⁷ Ver Paulina Pobocha y Anne Byrd, “1981-1991: los primeros años”, “1992: Migraciones” y “1993: Primero fue la escupida” en *Gabriel Orozco*, ed. Ann Temkin (México: Conaculta/MoMA, 2009), 45- 89.

relevante en el ámbito local. Cuando en 2000 se llevó a cabo su primera exposición retrospectiva en el Museo Tamayo (la primera en México), su personaje ya era un “mito”²⁸.

En los años ochenta e inicios de los noventa el arte más apoyado por instituciones oficiales era el denominado Neomexicanismo²⁹. Esta tendencia, si bien comenzó siendo propositiva e incluso provocadora³⁰, terminó “oficializándose” y siendo favorecida por su potencia mercantil local e internacional como parte de la preferencia “exótica” y multicultural en públicos europeos y estadounidenses de aquel entonces³¹.

El Neomexicanismo, si bien presentaba libertad en los materiales, mostraba una reminiscencia mexicanista (aunque fuera kitsch³²) muy en la tónica del mercado y la agenda estatal, con las cuales Orozco y otros artistas de su generación no se sentían identificados. Ellos estaban más interesados en fenómenos artísticos internacionales, globales, y buscaban una “apertura”³³ en los temas y medios artísticos locales. Me interesa ahora citar lo que

²⁸ Daniel Montero, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90* (México: Fundación Jumex, 2013), 231-240.

²⁹ Ver Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración”, Alejandro Navarrete Cortés, “La producción simbólica en México durante los años ochenta”, y Olivier Debroise “El dandy kitsch”, “Toledo Insurgente”, “Me quiero morir” en *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*. Eds. Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina (México: UNAM/Turner 2ª ed., 2014), 196-328, Paulina Pobocho y Anne Byrd, “1981-1991: los primeros años” en *Gabriel Orozco*, ed. Ann Temkin (México: Conaculta/MoMA, 2009), 45-58, y Abraham Cruzvillegas, “G.O. Taller sin título” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al. (México: CONACULTA/Turner, 2014), 251-260.

³⁰ Recordemos la polémica con Pro-Vida, Unión Nacional Sinarquista y Unión Estatal de Padres de Familia contra la exposición del salón de Espacios Alternativos del MAM en 1988; principalmente contra Rolando de la Rosa y su guadalupana-Marilyn, que le costó a Jorge Alberto Manrique el puesto como director del museo. Ver Debroise y Medina (Eds.), *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, 241.

³¹ Ver Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina, la herida colonial y la opción decolonial* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2007) 15-25, Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. perspectivas latinoamericanas*, ed./comp. Edgardo Lander (Buenos Aires: CLACSO, 2000), 211-212. Y Adolfo Colombes, introducción en *Teoría transcultural del arte: Hacia un pensamiento visual independiente* (México: CONACULTA, 2014), 19-31.

³² Me refiero aquí a la tendencia artística de los años setenta y ochenta, muy cercana al POP, la cual se caracteriza, como el término, en objetos de mal gusto y poca elaboración intelectual. En el caso del arte, este tipo de objetos fue valorado tanto por su valor como arte popular (no de los pueblos), como por su capacidad crítica a los cánones cultos en una ironía. Aquí me refiero a la segunda descripción, es decir, ironizaban los símbolos nacionales, buscando cuestionar esa misma construcción de identidad.

³³ Jorge Alberto Manrique, “Artes plásticas y cultura nacional” en *Una visión del arte y la historia, vol. IV*. (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas 2000), 119.

Joaquín Barriendos dice respecto a la falsa representatividad en el Nuevo Internacionalismo, que a su vez, se encuentra en medio del discurso multicultural y el global para comprender cómo el Neomexicanismo era consumido a nivel internacional:

Al otro lado del golpe de luz universalista que aparece bajo la lupa del nuevo internacionalismo, puede observarse por lo tanto la manera en que las alteridades emergentes –reconocidas como diversidades culturales extremas (respecto a Occidente)– se han acomodado en la escena internacional ganando visibilidad y representabilidad estética sin que ello suponga que se sientan culturalmente reconocidas o que disfruten de un reposicionamiento en el interior de las políticas de representación transcultural dentro de la escalada de la globalización de la diversidad cultural.³⁴

Ser un país con un pasado colonial, un presente que podríamos considerar “poscolonial” y una historia llena de sincretismos culturales, raciales y sociales ha provocado la pregunta constante sobre una identidad nacional. El siglo XX en México muestra este vaivén un poco esquizofrénico, que Jorge Alberto Manrique define como un péndulo entre “apertura y cerrazón”³⁵. De forma muy sintética, se puede ejemplificar como algo así: Porfirismo “afrancesado” → Muralismo/Escuela Mexicana → Ruptura → Neo-mexicanismo → Generación de los años noventa /Orozco y compañía. Claramente este tema es mucho más

³⁴Joaquín Barriendos, *El sistema internacional del arte contemporáneo. Universalismo, colonialidad y transculturalidad*. (2007), 2. <http://docplayer.es/21636753-El-sistema-internacional-del-arte-contemporaneo-universalismo-colonialidad-y-transculturalidad.html>

³⁵ Manrique, “Artes plásticas y cultura nacional”, p. 119.

complejo, pero esta simplificación puede funcionar para entender la posición de “apertura” que mostró la generación de los años noventa³⁶.

Si bien la generación de la Ruptura implicó un momento de “apertura” respecto a la escuela mexicana, entre los años setenta y noventa surgió un auge de tendencias nacionalistas o “latinoamericanistas” que en los años noventa influían en mercados internacionales -desde mi perspectiva- con un enfoque exótico, inserto en un discurso multicultural, que era a su vez asumido y aprovechado por el país en su potencia mercantil internacional. Tenían a su vez una relación ambivalente de crítica a nacionalismos estatales, que fácilmente era entendida e internacionalizada como “mexicana” en las tendencias multiculturales y globales. Cuauhtémoc Medina lo explica de esta forma en 1998, en el ámbito de un mercado global:

Sabemos muy bien que la "nación" es uno de los nombres del fracaso y la injusticia, pero también que el "mundo" es el apodo de la autorrepresentación de los centros de poder. Ningún proyecto de cultura nacional puede ser justificable cuando el Estado-nación es simplemente el instrumento más obvio de la internacionalización global del capital, su bróker más patético y más brutal. Al mismo tiempo, ningún cosmopolitismo afirmativo parece ser recomendable cuando el proceso de la globalización ha realizado la noción anterior de la 'ciudadanía mundial' ilustrada de una manera opresiva, como la propia ideología internacional vinculada con la administración del mercado mundial. Por lo tanto, me desespera mucho que aquellas obras bajo las que los llamados artistas del tercer mundo ponen en práctica la autocrítica de su historia cultural/política, muchas veces son consideradas como

³⁶ Ver Daniel Montero, *El cubo de rubik, arte mexicano en los años 90* (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013), 128-138.

una expresión del 'nacionalismo', mientras que el 'cosmopolitismo' parece esconder más eficazmente la pérdida de su carácter redentor.³⁷

Esta situación no niega la importancia de varios eventos y publicaciones como dispositivos de proyección de artistas de geografías que nunca habían sido consideradas “contemporáneas” o “coetáneas”³⁸ y hubo un auge de arte contemporáneo “tercermundista”, “subdesarrollado” u “otro”³⁹. Como sabemos, los años noventa parecían mantener, en el “mainstream” internacional, una insistencia por una supuesta cultura global o internacionalista frente a lo “multicultural” anterior⁴⁰ y si bien ambas buscaban una inclusión de culturas “otras”, la cultura global pretendía (y pretende) exaltar la coetaneidad entre todas las culturas mientras que la “multiculturalidad” era una exaltación de las diferencias culturales⁴¹. Una parte considerable del arte producido en México se insertaba en esos discursos localistas, nacionalistas⁴² o incluso folclóricos, multiculturales.

Con este contexto local, Orozco aparece en algunas exposiciones y espacios de importancia. Un ejemplo es la pieza *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas* (1987), hecha por Orozco, Mauricio Maillé y Mauricio Rocha, que ganó el primer lugar en el Salón de Espacios Alternativos del Museo de Arte Moderno. Otra aparición importante fue la exposición *A propósito*, organizada por Orozco junto con el entonces curador independiente (y artista) Guillermo Santamarina, presentada en el ex convento del Desierto de los Leones.

³⁷ Cuauhtémoc Medina, “Retrasos y llegadas” (1998) en *Abuso Mutuo: Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*, Compiladores Edgar Alejandro Hernández y Daniel Montero (México: Editorial Cubo Blanco, 2017), 99.

³⁸ Ver Fabian, “Our Time, Their Time, No Time: Coevalness Denied”, 37-70.

³⁹ Ver Debroise y Medina, “Genealogía de una exposición”, 20-26. Wood “Arte del Caribe: El decenio que terminó el siglo XX”, 13-18 y Guasch, *El arte en la era de lo global*, 105-153.

⁴⁰ Ver Guasch, *El arte en la era de lo global*, 27-55.

⁴¹ Ver Guasch, *El arte en la era de lo global*, 73-80.

⁴² Ver Montero, *El cubo de Rubik*, 50-87 y Wood, “Arte del Caribe”, 13-18.

Orozco presentó allí *Capilla* (1989), una instalación que se componía de una cabeza de elefante disecada y troncos de madera⁴³. También en estos años estaba activo el “Taller de los viernes” que se llevaba a cabo en casa de Orozco y que consistía en reuniones con artistas algo más jóvenes que él, los cuales lo buscaron inicialmente: Gabriel Kuri, Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega y el Dr. Lacra (Jerónimo López). Se dedicaban a discutir sobre arte, textos, sus piezas o tomar cerveza y dialogar⁴⁴. Más allá de los casos aquí expuestos, Orozco ha comentado que fuera de Santamarina nadie se interesaba mucho por su trabajo⁴⁵ y por esto, sin tener nada que lo anclara al país, en 1992 se va a Estados Unidos acompañando a su futura esposa, María Gutiérrez, que había sido aceptada en la Universidad de Nueva York⁴⁶.

Ya en Nueva York, en 1992 Orozco participó en la exposición *América: Bride of the Sun. 500 Years of Latin America and the Low Countries* (“celebrando” quinientos años del “descubrimiento” de América), la cual sería su primera participación en una exposición internacional⁴⁷. La exposición se presentó en Amberes, luego dio una gira por Europa y finalmente se presentó en Nueva York. Fue parte de la serie de mega exposiciones insertas en el discurso multiculturalista y que dirigían su mirada al arte de países “otros”⁴⁸. En la introducción, el curador Paul Vandebroek explica que “la idea de organizar una exhibición para marcar el aniversario número quinientos del descubrimiento de América no es muy

⁴³ Paulina Pobocho y Anne Byrd, “1981-1991: los primeros años” en *Gabriel Orozco*, ed. Ann Temkin (México: Conaculta/MoMA, 2009), p. 51-58 y Debrouse y Medina (Eds.), *La era de la discrepancia*, 386.

⁴⁴ Debrouse y Medina (Eds.), *La era de la discrepancia*, 412.

⁴⁵ Paulina Pobocho y Anne Byrd, “1992: migraciones” en *Gabriel Orozco*, ed. Ann Temkin (México: Conaculta/MoMA, 2009), 64.

⁴⁶ Pobocho y Byrd, “1992: migraciones”, 64.

⁴⁷ Paulina Pobocho y Anne Byrd, “1992: migraciones”, 64-68.

⁴⁸ Ver Guasch, *El arte en la era de lo global*, 106-112.

original. Más aún, el significado que le asignamos a la llegada de Colón a América en 1492 es etnocéntrico, porque procede de un punto de vista europeo.”⁴⁹ Posteriormente agrega:

De cualquier forma, aquí es donde nuestro estudio finalmente falla, porque es imposible formar una imagen comprensiva de todas estas culturas, peor aún presentarlas todas en una exhibición. Incluso ahora, el europeo actual tiene sólo una vaga noción de quiénes fueron realmente los Incas, Mayas, Aztecas e indios “salvajes” del Amazonas. Esto nos presenta una insuperable dificultad. Las innumerables civilizaciones indígenas encontradas en América Latina, y las incontables actividades europeas resultantes de los contactos hechos con ellas forman un panorama extremadamente complejo. (Traducción libre del autor).⁵⁰

Esta exposición lo hizo llegar a Benjamin Buchloh, quien se volvería alguien cercano al artista y uno de sus críticos más favorables. A pesar de la buena voluntad de no encasillar y homogeneizar las culturas “latinoamericanas”, Orozco fue expuesto junto a Frida Kahlo⁵¹, reforzando el cliché de “arte mexicano” en su debut internacional. Presentó tres piezas: *Mis manos son mi corazón* (1991), *Naturaleza recuperada* (1990) y *Mi mano es la memoria del espacio* (1991). A partir de entonces su carrera se disparó e internacionalizó. Ahora analizaré algunos de los textos que se produjeron, a raíz de lo expuesto, sobre el personaje y sobre *Papalotes Negros*.

⁴⁹ Paul Vanderbroeck, “Introduction” en catálogo de *America: Bride of the Sun. 500 years of Latin America and the Low Countries* (Anwerp: Ministry of the Flemish Community, 1992) , 15.

⁵⁰ Vanderbroeck, “Introduction”, 18.

⁵¹ Pobocho y Byrd, “1992: migraciones”, 26.

LA INSISTENCIA POR UN ÍNDICE NACIONAL “OTRO”

Sobre Orozco

La figura de Orozco (como “latino *mainstream*”), más que su obra, implica por sí misma aspectos de interés con relación a los supuestos “centros”, “periferias” e identidades nacionales en el mundo globalizado. En este sentido, cabría preguntarse si es posible llamar a Orozco un “artista periférico”. Me parece que no es el caso, ya que sus piezas e intereses no abordan temas de identidad, ni de migración (si bien él se ha autodenominado un “emigrante bastante privilegiado”⁵², en clara ironía), ni hacen pensar sobre las relaciones de interdependencia globales, por sí mismos. En todo caso, si se quiere, podríamos llamarlo periférico del *mainstream*, lo cual es un evidente oxímoron. Sin embargo, creo que, aunque él no muestre interés por los temas “otros”, “periféricos” o “exóticos”, su figura es sugerente a estos debates desde un enfoque sociológico, antropológico y político, si no tanto artístico en este caso. Lo que me interesa del personaje son los discursos que los historiadores y críticos de los supuestos centros generan en torno a él y su obra y cómo él se posiciona ante tales definiciones en un juego ambiguo que lo vuelve local, pero de potencia internacional. Es decir, es un artista ideal para los discursos redentores de lo global y si bien no acepta abiertamente su índice nacional ni global, no los niega tampoco y de hecho, se ha servido de ello, como veremos. Aquí incluiré una cita de lo que Terry Smith llama “giro poscolonial”⁵³ y podemos ver por qué Orozco encaja a la perfección en dichas tendencias que buscan lo local, pero global:

⁵² Buchloh, “Benjamin Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York”, 185.

⁵³ Ver Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012), 193-217.

Mientras que el mercado del arte y los principales museos ensalzan con bombos y platillos las alegorías contemporaneizadoras y remodelizantes de Barney, Koons, Hirst y Murakami, un arte contemporáneo distinto comienza a vislumbrarse. Sus impulsos más profundos tienen raíces específicamente locales, sin carecer por ello de alcance mundial, es inclusivo pero a la vez anti-institucional y de oposición, concreto y variado, móvil y abierto.⁵⁴

Analizaré algunas de las afirmaciones que se han escrito sobre el supuesto “mexicanismo” de Orozco y *Papalotes Negros*, en un intento de poder entender a qué se refieren o qué entienden por “mexicano” estos autores. Para empezar, el historiador y crítico de arte de origen alemán, residente en Nueva York, Benjamin Buchloh, ha mostrado interés en Orozco a partir de *América: Bride of the Sun* e insiste constantemente en lo “mexicano” (así lo expresa Buchloh) de su obra y más aún en *Papalotes Negros*. Orozco, al ser interrogado sobre las referencias de la pieza, ha negado sistemáticamente pensar en la “calavera mexicana” y ha explicado las intenciones que mencioné en el primer apartado. Ha añadido que en la calle Bleeker en Nueva York, donde vivía en ese entonces, había muchas tiendas de heavy metal, punk y tatuajes, las cuales están llenas de calaveras y banderas de cuadros blancos y negros⁵⁵. Ha también referenciado la tradición europea como los *memento mori*, *triunfo de la muerte* u osarios y reliquias católicas, no como referente para él, pero sí como posible lectura de su

⁵⁴ Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, 193.

⁵⁵ Morgan, “Conversación con Gabriel Orozco”, 609. Y Buchloh, “Benjamin Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York”, 99-10.

pieza. Orozco considera que el índice “mexicano” que varios críticos encuentran en la obra responde solamente al hecho de que él es de origen mexicano⁵⁶.

Por esto no es falta de interés que Buchloh haya conocido la obra de Orozco inscrita en un contexto que lo ligaba a una historia “latinoamericana” en *América: Bride of the Sun*. Esto genera problemáticas sobre la construcción de un “otro” homogéneo en geografía, épocas y culturas diferentes, etiquetado como lo “latinoamericano” y al ver la posterior insistencia de Buchloh por el índice nacional de Orozco, es posible pensar que ese contexto influyera en su concepción del artista. Buchloh, aunque lo celebra como el artista “que rescató a la escultura”⁵⁷, no deja de tratar el tema de lo “mexicano” y el “origen tercermundista” del artista, quien, a su vez, constantemente rechaza (pero no del todo) estas etiquetas como definitorias de su obra, intereses o persona. Esta contradicción es precisamente el detonante de las discusiones que el presente ensayo pretende exponer. Es decir, la fijación de estereotipos nacionales en las formas contemporáneas de producción artística que se insertan en consumos exóticos y la posición que el exotizado toma respecto a esto. En este caso, como veremos, la postura de Orozco es también altamente conveniente para el contexto mercantil de esa época.

Buchloh, además, no es el único teórico de origen europeo o estadounidense que inscribe a Orozco en esas lecturas. Si bien no es unánime, sí hay bastantes textos que tienden a ello y cuasi sistemáticamente con *Papalotes Negros*. Es una situación definida por García Canclini como una “maniática persecución de las raíces nacionales en un artista que usa bicicletas

⁵⁶ Gabriel Orozco, Benjamin Buchloh y Molly Nesbit, “Molly Nesbit, Benjamin H. D. Buchloh y Gabrel Orozco conversan en la ciudad de México” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al. (México: CONACULTA/Turner, 2014), 277-283.

⁵⁷ Benjamin H. D. Buchloh, “La escultura entre el estado-nación y la producción de mercancía global” en *Gabriel Orozco*, ed. Ann Temkin (México: Conaculta/MoMA, 2009), p. 34.

procedentes de Holanda, un elevador de Chicago, un billar francés, motonetas alemanas e italianas o lo que encontró en un cementerio en Mali”⁵⁸. Él lo plantea así:

Mientras las obras generadas en los centros son miradas como hechos estéticos, la producción de los artistas africanos, asiáticos y latinoamericanos suele ser leída como cultura visual o patrimonio cultural. Uno de los artistas mexicanos más reconocidos globalmente, Gabriel Orozco, que cuenta con exposiciones individuales en bienales y museos de primera línea de los Estados Unidos y Europa, con estudios en París, Nueva York y la Ciudad de México, sigue siendo interpretado como portavoz de la cultura mexicana.⁵⁹

Ahora, para mostrar lo que sostengo y que menciona García Canclini, quisiera analizar una cita de Buchloh, en un texto para la Kanaal Art Foundation en 1993:

Lo 'auténtico' de la obra de Orozco, lo que garantiza su especificidad 'mexicana', es la presencia universal de desechos y escasez, el desperdicio industrial sobre el que pasa para encontrar el desecho escultórico y la yuxtaposición dialéctica de esas condiciones con la neutralidad histórica del lenguaje romántico de 'arte povera' o el optimismo científico de la escultura posminimalista. Es igualmente específica la habilidad de Orozco para maniobrar entre las falacias (y oportunidades) de la 'otredad' sin tomar partido nunca por una descalificación en la cultura específica de donde proviene, y sin hacer una alianza demagógica con su legado, que

⁵⁸ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 90.

⁵⁹ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 88.

inevitablemente lo regresaría a las formas más enajenadas de una identidad 'primitivizada'.

Claro que cada uno de los objetos de Orozco tiene una honda resonancia de referencias a las antiguas culturas mexicanas: la bola de hule a los juegos de pelota mayas, el corazón de barro rojo a los rituales y simbolismos donde se fundieron las mitologías India y española, la bola negra de plastilina y su peso hermético que inevitablemente toma la forma de las terribles calaveras de piedra esculpida que conocemos, casi siempre, a través de fotos en blanco y negro, y la escultura distributiva que construye con cucharitas para helado, que ciertamente recuerda la ornamentación hierática de las complejas esculturas talladas de algunos templos.⁶⁰

Buchloh ya hablaba entonces de lo “auténtico” del artista como lo “mexicano”, como si hubiera una especie de raíz ontológica de lo “mexicano”. Para él muestra un juego de tensiones entre ser local/global, sin perder su esencia “mexicana” y sin volverse un cliché. Si analizamos bien lo que dice respecto a la habilidad de Orozco para maniobrar entre las falacias y oportunidades de la ‘otredad’, veremos que considera un acierto esta ambigüedad, como si fuera suficientemente mexicano para no perder particularidad y diferencia “otra” (exotización, en mi opinión), pero no tanto como para no poder ser gustado y consumido por un público global, principalmente europeo occidental y estadounidense. Podemos también notar que algunas afirmaciones de Buchloh pudieran parecer algo descabelladas. En la cita anterior, “los desechos y escasez” que muestra su obra, y que Buchloh relaciona a lo “mexicano” y “auténtico” (¿Está pensando en la precariedad del “Tercer Mundo” como una

⁶⁰ Benjamin H. Buchloh, “Rechazo y Refugio”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al. (México: CONACULTA/Turner, 2014), p. 100

cualidad estética? ¿Estética de la miseria?), como él mismo dice, se pueden fácilmente relacionar con el arte povera italiano y con mucho del arte conceptual y minimalista estadounidense y europeo de la segunda mitad del siglo pasado, como Richard Long o Richard Serra. Dudo que el uso de materiales naturales o de desecho pueda considerarse como algo “auténticamente mexicano” (o “tercermundista”). También me parece extraño ligar la bola de llanta (*Naturaleza recuperada*) con el juego de pelota prehispánico y más aún la *Piedra que cede* (1992) con “calaveras esculpidas” (¿Aztecas?). Aquí aparece, sin siquiera haber calavera o alusión alguna a este símbolo en las piezas mencionadas, el cliché de las calaveras como símbolo de “lo mexicano”. Está cayendo, precisamente, en la fijación de estereotipos “otros” que mucha de la teoría decolonial y de los estudios culturales producidos en América Latina denuncian, y yo me sumo a esta denuncia. Una vez más, si vemos lo dicho por Buchloh y lo comparamos con la siguiente cita de Nelly Richard, veremos que el primero cae exactamente en lo que denuncia la segunda:

El discurso metropolitano suele exaltar la “fuerza vital” del arte latinoamericano: su “espontaneidad”, su “autenticidad”, como recursos “naturales” de los que la creatividad autóctona de la región saca sus energías más combativas. Esta asociación tan frecuente de la periferia latinoamericana con lo real, lo sensible y lo concreto, lo experiencial, cumple con primitivizar la imagen de América Latina a través de las metáforas del “origen” y de lo “primigenio” (naturaleza, cuerpo, vivencia), cuyas metáforas atestiguan una supuesta virginidad del continente aún no invadido por los tráficos hipercapitalistas del primer mundo: un primer mundo impuro que sueña románticamente con una otredad salvaje.

Luego, cuando menciona la relación de *Mis manos son la memoria del espacio* (1991) con las ornamentaciones de “templos antiguos”, ¿no podría remitir también a ornamentaciones de otras culturas? Evidentemente los palitos de madera no son exclusivos de México. El corazón es donde sí me parece poder relacionar ciertos elementos con la historia del arte en México. La fotografía del díptico donde tiene las manos abiertas, mostrando la pieza de barro y su torso (Fig. 7) nos podría remitir a la figura con cabeza de piedra de *Nuestra imagen actual* (1947) de David Alfaro Siqueiros (Fig. 8). La similitud es tal, que dudo que Orozco, al haber crecido en un contexto muralista (su padre, Mario Orozco Rivera, era muralista de la Escuela Mexicana de Pintura⁶¹), socialista y “mexicanista” no lo notara. Por su parte, Medina considera también insostenibles y exageradas las afirmaciones de Buchloh y en 1998 comenta lo siguiente:

Buchloh nos proporcionó su lectura de la historia del arte mexicano del siglo XX (...) consideraba que era necesario abordar de paso, y no necesariamente de una manera acertada, el significado de las obras de artistas como Miguel Covarrubias, Leopoldo Méndez y José Guadalupe Posada. Al parecer, no bastaba con elogiar el trabajo de Orozco en relación con su capacidad de transformar, retocar o distorsionar el repertorio escultórico, desde Manzoni hasta Richard Long, ni con hacer comparaciones insostenibles entre sus esculturas y las pelotas de caucho de los “juegos de las canchas mayas” y las “terribles calaveras de piedra esculpida que

⁶¹ Abraham Cruzvillegas cuenta, de forma muy personal, cómo desde niños, dado que el padre de Gabriel, Mario Orozco Rivera era muralista y socialista, los valores mexicanistas y socialistas eran muy fuertes en casa de Orozco. Incluso menciona que estaba prohibido hablar inglés en su casa. Ver Abraham Cruzvillegas “G.O. Taller sin título” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al. (México: CONACULTA/Turner, 2014), p. 251-260.

conocemos, casi siempre, a través de fotos en blanco y negro”. A Buchloh le interesaba afirmar que la cultura mexicana por fin se había vuelto lo suficientemente refinada como para abandonar sus tendencias políticas vanguardistas.⁶²

Como yo ya apuntaba, Medina también nota que Buchloh de alguna manera celebra en Orozco lo que llamaré “mexicano pero no tan diferente como para no ser global”. Es decir, el hecho de que Orozco mantuviera cierto hermetismo, abstracción y ambigüedad de discurso, y no ya el cliché del arte revolucionario mexicano, ni un localismo particular, es algo que Buchloh ve como una “evolución” del arte mexicano, desde el poder de enunciación que ya denunciaba Richard. Precisamente, Buchloh parece considerar que los mexicanos “ya están listos” para hacer arte global. Sin embargo, no puede evitar ligar a Orozco con un pasado humano más cerca de la naturaleza, primitivo, e incluso, como ya mostré, se aventura a hacer relaciones entre la obra de Orozco con la historia del arte en México y con piezas y templos prehispánicos. Posturas evidentemente insostenibles que, además, parecen ignorar la historia reciente del arte en México, donde los temas revolucionarios e identitarios nacionalistas han sido ya varias veces cuestionados e incluso atacados. Basta recordar la “Ruptura” y el concepto y texto de José Luis Cuevas, “La cortina de nopal”⁶³. Otro ejemplo que muestra los clichés producto del estereotipo es lo que escribe la autora británica Jean Fisher en 1993. El texto habla así de la relación formal de Orozco con su tierra natal y un pasado prehispánico:

⁶² Medina, “Retrasos y llegadas”, 106.

⁶³ Ver Cuevas, José Luis. “La cortina de nopal.”, en Ruptura, 84-91. México: Museo Carrillo Gil, 1988.

En México, particularmente los artefactos culturales, desde la arquitectura y los muebles caseros hasta la cerámica, poseen una geometría vigorosa que organiza la forma y el espacio en relación con las demandas del cuerpo humano en lugar de con algún ideal de forma pura independiente de cualquier realidad concreta, tan característica de la tradición euroamericana. Antropomórfico sin ser antropocéntrico, este ‘corpus’ cultural lleva consigo la imposibilidad de la perfección, como el balón de caucho de Orozco, en cuyo reposo, donde aparece levemente caído y vulnerable, sigue siendo una esfera a pesar de su falta de precisión geométrica, como la tierra misma. Es más: para el artista, la ilusión de permanencia e invulnerabilidad cultivada por los países del mundo desarrollado, es impensable dentro de las impredecibles condiciones del tercer mundo, donde las estructuras –como la gente- adquieren la piel ‘sensualizada a través del tiempo’, de un cuerpo habitado pero también habitante del mundo.⁶⁴

Además de afirmar que toda producción material mexicana está hecha en función del cuerpo humano (me preguntaría si no es así con la producción material de la mayoría de las culturas, si no todas), Fisher adjudica el interés del artista por los procesos, imperfecciones y constante “desarrollo” a su origen “subdesarrollado”, donde resulta “impensable” la ilusión de “perfección” e “invulnerabilidad”. Me parece una sentencia algo extrema y extraña, en una época donde supuestamente se desarrollaba una crítica al exotismo o primitivismo, definir a los países subdesarrollados como inherentemente incapaces de perfeccionarse, pero ver en este desarrollo infinito y mutable un valor artístico que parece incluso regional (una

⁶⁴ Jean Fisher, “El sueño de la vigilia” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al. (México: CONACULTA/Turner, 2014), 109.

vez más, ¿estética de la miseria?). Es fácil ver también aquí una contradicción ya que acaba de definir la producción entera mexicana de forma homogénea, intemporal, casi inmutable y permanente, en una clara fijación de estereotipo. A su vez, García Canclini considera también homogeneizador el texto de Fisher y diserta de este modo:

No sé bien qué quiere decir Fisher cuando habla de geometría vigorosa, pero me produce vértigo que agrupe toda la arquitectura, los muebles caseros y la cerámica bajo la tarea de adecuar la forma y el espacio a las demandas del cuerpo y sin preocuparse con ideales formales independientes de la realidad concreta: ¿es posible amontonar así la arquitectura precolombina, colonial y neocolonial, la de Barragán y de Norten, la cerámica de Ocumicho, Jalisco y Oaxaca?⁶⁵

Podemos ver que tanto Buchloh como Fisher parecen relacionar la obra de Orozco con la historia del arte en México ligada al muralismo y arte revolucionario, así como con los templos y esculturas prehispánicas en una especie de “esencialismo mexicano” que además muestra puntos comunes a nivel estético-artístico con la producción entera de países latinoamericanos y subdesarrollados. Esto me parece una exotización y estereotipación que parten de una visión hegemónica eurocéntrica y algo de ignorancia en el tema, como hablar de igual forma de la escultura maya, azteca, los grabados de Posada o la obra de los muralistas, por decir un ejemplo. Por su lado, tanto Canclini como Medina parecen criticar eso mismo en los textos críticos de la británica y el neoyorkino respectivamente. El antropólogo argentino ve claramente insostenible agrupar toda la actividad material de

⁶⁵García Canclini, *La sociedad sin relato*, 89.

múltiples sociedades en una zona cultural de manera tan homogénea. El historiador mexicano, por su parte, ve insostenible la relación lineal con el pasado mexicano que se pretende hacer. Yo por mi parte, concuerdo con ambos y considero también insostenibles las afirmaciones de Buchloh y Fisher. Me preocupa su uso de palabras como “auténtico”, “originario” y “natural”, ya que implica la fijación de estereotipos exotizantes.

Sobre *Papalotes Negros*.

Habiendo aclarado que para algunos críticos e historiadores Orozco pareciera cumplir una expectativa “mexicana”, “otra” o incluso “subdesarrollada” (todos estos conceptos altamente problemáticos y confusos), me propongo ahora analizar algunos de los textos sobre *Papalotes Negros*, donde la insistencia en esta valoración “otra” que considero exotizante es aún mayor y refiere casi siempre a la “calavera mexicana”, que incluso ha sido llamada el “tótem nacional”⁶⁶ mexicano, comparable al “Tío Sam” estadounidense, según Ilan Stavans⁶⁷.

García Canclini explica:

Es obvio y unilateral, como se ha hecho, fijar a la cultura visual mexicana la calavera con la que Orozco se presentó en la Documenta X. La calavera remite también a Cézanne, a Picasso, y, como subraya Orozco, en Nueva York, donde hizo la pieza, se vincula al mundo del rock y al heavy metal. Es curioso que en el campo del arte, donde existe un largo trabajo con la polisemia y la ambigüedad, tantos

⁶⁶ Lynne Ann DeSpelder and Albert Lee Strickland, “Day of the Dead”, in *Encyclopedia of Death and the Human Experience*, eds. Clifton D. Bryant and Dennis L. Peck. (California: SAGE Publications, 2009), 262.

⁶⁷ Ilan Stavans, *The riddle of Cantinflas: Essays on Hispanic Popular Culture* (U.S.A.: UNM Press, 2012), 141.

críticos se comporten como un policía de migración.⁶⁸

Aquí Canclini está diciendo lo que quiero comprobar y ejemplificar con las próximas citas de textos. Es decir, la fijación de un estereotipo de la calavera como mexicana y la inserción de la calavera de Orozco en tal estereotipo visual nacional, ya que al ser de origen mexicano, debe cumplir tal expectativa. Comenzaré con lo que decía el italiano Francesco Bonami en 1998:

Una entidad misteriosa, silenciosa y profunda. Gabriel Orozco reinventa una tradición mexicana, sin citarla ni seguir alguna fuente de inspiración. Examina los orígenes, no de su cultura sino los de la abstracción de cualquier origen. (...) Tal como "La DS" -el coche que Gabriel Orozco cortó por la mitad y cuyas mitades unió de nuevo-, atestiguamos un momento en el que el mundo es cortado por la mitad y unido de nuevo. Pero igual que "La DS", le falta una rebanada, la parte que mantuvo a Oriente y Occidente, Sur y Norte, separados, uno debajo del otro.⁶⁹

Algo valioso de las obras de arte es que aportan significados o interpretaciones que pueden cambiar o acumularse dependiendo de la diversidad de contextos, culturas y temporalidades. Sin embargo, es notorio que desde la primera frase Bonami considera que Orozco “no cita ni toma ninguna fuente de inspiración”, pero sin duda “reinventa una tradición mexicana”. La primera lectura y la más definitiva parece ser la relación con su tradición nacional. También

⁶⁸ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 90.

⁶⁹ Francesco Bonami, “Muerte súbita. Trampas de arena, prados y el juego de la conciencia” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al. (México: CONACULTA/Turner, 2014), p. 163.

me parece problemática la interpretación de Bonami, que parece ver en la oposición entre la retícula geométrica y la organicidad del cráneo una metáfora de la oposición norte/sur. Más allá del problema etnocéntrico, geopolítico e histórico que esta noción de diferencia tan tajante implica, podríamos pensar lo mismo de cualquier obra que presente contrastes de este tipo. Un ejemplo pueden ser las piezas de Rachel Harrison al contrastar formas naturales u orgánicas con geométricas como pedestales de escultura tradicional o incluso objetos cotidianos de la vida urbana, como electrodomésticos (Fig. 9). Incluso Bridget Riley, de nuevo, podría mostrar una operación contraria a *Papalotes Negros* al emular profundidad y movimiento por medio de geometría distorsionada sobre un plano estático y jugar con esa tensión generada para provocar efectos sensoriales (Fig. 10). La contradicción es evidente. Me pregunto si diría lo mismo de un cráneo hecho por un artista no mexicano, como Otto Dix, Jimmie Durham, Kendell Geers, Philippe Pasqua o incluso Andy Warhol (Figs. 11-15).

Por su parte, Molly Nesbit menciona brevemente en 2000, respecto a la Documenta X que: “Sucedió que Orozco hizo una pieza para aquella Documenta que evoca el Día de los Muertos”⁷⁰. Al igual que Bonami, no tiene duda alguna de que la pieza hace referencia a la tradición mexicana y por lo tanto tampoco considera necesario desarrollar esa afirmación. Posteriormente, en 2003, el portugués Joao Miguel Fernandes Jorge afirmaba sobre la pieza que “estos datos de la civilización (que en Gabriel Orozco remiten hacia un México precolombino y hacia toda la memoria que se ha ido entreverando con el México moderno y contemporáneo) sufrirán no tanto una elección como una interpretación, al ser integrados de manera concreta en el sentido de una obra”⁷¹. Una vez más, vemos la necesidad de insertar

⁷⁰ Molly Nesbit, “La Tempestad” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al. (México: CONACULTA/Turner, 2014), p. 266.

⁷¹ Joao Miguel Fernandes Jorge, “Gabriel Orozco” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al. (México: CONACULTA/Turner, 2014), p. 329.

al artista y la obra en un índice nacional que explique o forme parte de su interpretación. Como si hubiera una “esencia mexicana” de la cual no pudiera escapar, predestinado a repetir formas trascendentales. A su vez, volviendo a Buchloh, éste escribía en 2009:

La oposición escultórica de la obra entre la naturaleza y la cultura encuentra su correlativo en la oposición entre la casi inmutable iconografía del cráneo (y las imágenes dedicadas a la muerte como un elemento aparentemente fundacional de la cultura mexicana, desde los ritos arcaicos hasta la obra de José Guadalupe Posada) y las inscripciones muy específicas, casi tecnológicas, en la superficie del cráneo.⁷²

Hace la misma antiquísima oposición eurocéntrica de naturaleza/cultura = civilizado/primitivo = Europa/América que he criticado en Bonami. Además, a tono con Fernandes, unas líneas después comenta que esta pieza es un regreso de Orozco a uno de los íconos “fundacionales de su identidad nacional”. Menciona también las calaveras de José Guadalupe Posada y posteriormente considera una “ironía histórica” que una década después se hiciera la pieza *For the Love of God* (2007) de Damien Hirst⁷³(Figs. 16 y 17).

También, en un tipo de texto diferente, quisiera mencionar lo que el historiador neoyorkino Edward J. Sullivan escribe sobre la pieza en su libro *The Language of Objects in the Art of the Americas*⁷⁴, una cronología de objetos artísticos del continente americano (principalmente de América Latina y el Caribe) desde la época precolombina hasta los años noventa. Comienza con una calavera azteca-mixteca que representaba a Tezcatlipoca (Fig.

⁷² Buchloh, “La escultura entre el estado-nación y la producción de mercancía global”,. 42.

⁷³ Buchloh, “La escultura entre el estado-nación y la producción de mercancía global”, 42-43

⁷⁴ Edward J. Sullivan, *The Language of the Objects in the Art of the Americas* (New Haven: Yale University Press, 2007).

18) y termina con *Papalotes Negros*. Aunque Sullivan reconoce la facilidad del cliché “mexicano”, y a pesar de no querer explicar la pieza en esos términos (únicamente), le resulta imposible. Escribe lo siguiente respecto a *Papalotes Negros*:

La calavera evoca innumerables imágenes de Memento Mori en escultura mortuoria desde los tiempos de la antigua Roma, sugiriendo con su presencia el rápido transcurrir del tiempo terrenal. (...) En términos populares más contemporáneos, los miembros de los “Hell’s Angels”, rockeros de heavy metal, y adolescentes interesados en la subcultura gótica (dark) se han apropiado, todos, del cráneo como un elemento en sus imágenes, tanto como autodefinición como auto-decoración. En esas culturas antiguas mesoamericanas donde los sacrificios y rituales de sangre eran centrales para los sistemas de creencias y prácticas religiosas, los cráneos jugaban un rol iconográfico significativo. La fascinación con calaveras decoradas por parte de europeos de la Conquista temprana es atestiguada por su presencia en colecciones europeas, ilustrada, por ejemplo, por el elaborado mosaico de calavera de jade con el cual inicié el primer capítulo.

Los cráneos (y esqueletos) asumieron referencias políticas en las publicaciones de José Guadalupe Posada, donde las “calaveras” representaban a políticos contemporáneos o individuos socialmente prominentes en comentario social directo, poco disimulado y a veces incluso mordaz. En las artes populares mexicanas, los cráneos y esqueletos aparecen en incontables pinturas o como

figuras individuales hechas de papel maché, herrería, madera o paja y vendidos en mercados o tiendas turísticas de tendencia kitsch⁷⁵ (Traducción libre del autor).

Vemos que Sullivan la relaciona también con tradiciones católicas de uso de cráneos y rituales mortuorios e incluso con subculturas urbanas como el rock pesado, el dark o el punk. Del mismo modo (al igual que a Buchloh) le resulta imposible no terminar refiriendo la pieza, una vez más, al origen nacional del artista y a los estereotipos construidos en torno al arte precolombino y a la gráfica socialmente comprometida de Posada. Buchloh parece muy insistente en el índice nacional de *Papalotes Negros* y en una entrevista con Orozco llevada a cabo en 1998 lo cuestiona al respecto. Orozco, a pesar de responder haber tenido cierta intención consciente de ironizar el cliché (postura asumida después de que se le insistiera en ello, en una adaptación constante que mostraré) deja bastante claro que no se siente cómodo con esa definición, estereotipación y reducción de su pieza o persona:

⁷⁵ Sullivan, *The Language of the Objects in the Art of the Americas*, 267-268. Texto original:

The skull conjures up innumerable memento mori images in mortuary sculpture form ancient Roman times onward, its presence suggesting the swift passage of earthly time. It is represented in art as an object of contemplation in, for example, depictions of Saint Jerome meditating in his study. Modern painters have updated the skull's iconographic potency. In more contemporary popular terms, members of Hell's Angels, heavy metal rockers, and adolescents interested in the goth subculture have all appropriated the skull as an element in their images of both self-definition and self-decoration. In those ancient Mesoamerican cultures in which human sacrifice and blood rituals were central to belief systems and religious practices, skulls played a significant iconographic role. The fascination with decorated skulls on the part of early conquest Europeans is attested to by their presence in European collections, illustrated, for example, by the elaborate jade skull mosaic with which I began the first chapter.

Skulls (and skeletons) took on political references in the broadsheets of José Guadalupe Posada, in which 'calaveras' represented contemporary politicians or socially prominent individuals in thinly disguised direct, and sometimes scathing, social commentary. In Mexican popular arts, skulls and skeletons appear in countless tableaux or as individual figures made of papier-mâché, plater, wood, or straw and sold at markets or Kitschy tourist shops

BB: ...Pero en esta nueva obra, *Papalotes Negros* presentada en Documenta X, el soporte es inusitado, así como la manera de trabajar el objeto y la iconografía. ¿Cómo ubicas la calavera en una tradición regional específica? Porque si hay un objeto emblemático de la cultura visual mexicana, es éste que elegiste.

GO: Cierto.

BB: Esta obra no debe interpretarse como una identificación ni un rechazo de la cultura mexicana. Tal vez se trate de ambos, y es por eso que resulta tan extraño: presentas en la exhibición internacional de arte contemporáneo más importante del mundo el cliché por excelencia de México.

GO: Por supuesto que fue totalmente intencional, por muchas razones. Creo que si uso algunos de esos elementos en mi obra, se vuelven también parte de mi obra y no sólo parte de la cultura mexicana, porque la calavera es también parte de la cultura europea.

BB: Sí, pero hay prioridades en las lecturas. La calavera se relaciona de manera más inmediata con el arte mexicano del siglo XX. Aunque podemos verla, por supuesto, en Cézanne o en Picasso.

GO: Añadiría que en Nueva York, donde hice esta obra, la calavera se relaciona mucho con el mundo del rock, con el 'heavy metal', y es algo que vemos todo el tiempo en las calles.

BB: Así que, ¿No crees que la gente hubiera tomado como referente?

GO: No, si no supiera que soy mexicano.

BB: La proyección del cliché es inevitable.

GO: Sí, aunque no era solamente mi intención ironizar sobre esa tradición.

BB: Parecía como si cumplieras una expectativa. Fue como si dijeras: ‘ok, ¿Quieren que sea un artista mexicano en una exhibición internacional? Pues seré su artista mexicano’. Ésa fue la primera lectura, una especie de travestismo de una expectativa.

GO: No creo que todo el mundo tuviera esa actitud. Al contrario, en Documenta nadie espera que uno sea un artista local. Esperan que seas un artista universal. Pero la gente que ve la obra tiene, por supuesto, otros parámetros de lectura. Hay gente que realmente quiere que un artista sea internacional, no mexicano. O a la inversa, quiere que sea mexicano y no un producto internacional. Ninguna de las dos posturas me interesa.⁷⁶

Este diálogo muestra la problemática que pretendo apuntalar respecto a la identidad nacional en tensión local/global y sus interrelaciones en Orozco y *Papalotes Negros*. En la entrevista citada dice haber pensado en ello y voluntariamente ignorarlo, para “ironizarlo”. Asume cierta conciencia y responsabilidad en el asunto, a la vez que lo niega, en una postura que encuentro altamente conveniente para los discursos globales de ese momento. Sin embargo, como es común con artistas al hablar de sus intenciones (recordemos a Picasso afirmando y negando una y otra vez su influencia africana⁷⁷), se contradice en una entrevista posterior con Nesbit y Buchloh:

⁷⁶ Buchloh, “Benjamin Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York”, 99-103.

⁷⁷ Ver Pablo Picasso, “Discovery of African Art” y Gertrude Stein, “Matisse and Picasso and African Art” en *Primitivism and Twentieth-century Art*, ed. Jack Flam y Miriam Deutch (E.U.A.: University of California Press, 2003), 33-35.

GO: Jamás pensé en el contexto de lo mexicano al estar involucrado con ese cráneo. Hay una tienda en Nueva York llena de huesos y cosas, mariposas e insectos; siempre voy ahí y me gusta verlo todo. De hecho, había comenzado a dibujar sobre el cráneo de un mono –es gracioso, porque podría decirse que se trata de otro ícono de lo mexicano-, pero también lo hice sobre conchas de caracol, que estaban rotas, que encontré en la playa.⁷⁸

Posteriormente, en la misma entrevista, cuando Buchloh y Nesbit parecieran no creerle e insisten en el “mexicanismo” de la pieza, Orozco reflexiona y responde:

GO: Cuando empecé a trabajar esa obra, pensé: 'lo van a leer como si fuera un cráneo mexicano; soy mexicano y voy a Documenta y ellos van a pensar inmediatamente que la pieza sólo tiene relación con eso'. Luego me gustó la idea porque pienso que la obra no tiene nada que ver con eso y que va a convertirse en una suerte de trampa, porque parece desempeñar ese papel pero finalmente no lo hace; no se trata de eso (...) Mucha gente pensó más bien en la tradición medieval del cráneo. Yo pienso que también es muy europeo; no pienso que sea sólo mexicano.⁷⁹

En las entrevistas citadas Orozco menciona como referencias al cráneo los *memento mori* o las calaveras del heavy metal y punk (como hiciera Sullivan), sin embargo, tampoco niega

⁷⁸Orozco, Buchloh y Nesbit, “Molly Nesbit, Benjamin H. D. Buchloh y Gabrel Orozco conversan en la ciudad de México”, 277-304.

⁷⁹ Orozco, Buchloh y Nesbit, “Molly Nesbit, Benjamin H. D. Buchloh y Gabrel Orozco conversan en la ciudad de México”, 277-304.

del todo la referencia mexicana. Como he dicho, su postura ambigua me resulta acomodaticia, y probablemente un acierto de Orozco que, considero, ha sabido manejar muy eficientemente su identidad “mexicana pero no tanto”, que es muy fácilmente insertada en los discursos y mercados globales.

Por el momento mencionaré sólo algunos ejemplos más de autores que relacionan la pieza con una esencia “mexicana” tradicional, a pesar de ser un artista contemporáneo global, sólo para demostrar que esta lectura es verdaderamente recurrente. Paulina Pobocha y Anne Byrd, en su cronología biográfica de Orozco hecha para la retrospectiva presentada en el MoMA en 2009, consideran que “*Papalotes Negros* evoca tanto la tradición iconográfica del *memento mori* como las calaveras que permean el arte y la cultura mexicana”⁸⁰. En el mismo tono, la estadounidense Nancy Princenthal hace una reseña sobre dicha retrospectiva en la revista *Art in America* de marzo de 2010 y dice que *Papalotes Negros* “es también discutida en relación con la celebración mexicana de Día de Muertos.”⁸¹

Asimismo, en 2006, Mark Godfrey habla de la relación formal de *Papalotes Negros* con *Matriz Móvil* y *Marea Negra* (Figs. 5 y 6) y dice que lo que hace diferentes a las ballenas respecto a la calavera, es que no se relacionan con la tradición mexicana⁸². También, Silvia Fok en su libro *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, dice preferir el título original, *Skulpture*, por “la idea de convertir una calavera mexicana en una escultura por la propagación del dibujo” en el cráneo, y esto hecho por un artista mexicano,

⁸⁰ Paulina Pobocha y Anne Byrd, “1997: Vaciar la mente” en *Gabriel Orozco*, ed. Ann Temkin (México: Conaculta/MoMA, 2009), p. 123.

⁸¹ Nancy Princenthal, “Game Changer”, *Art in America* (March 2010): 131.

⁸² Mark Godfrey, “Anillos que se superponen y círculos que desaparecen” (2006) en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al. (México: CONACULTA/Turner, 2014), p. 529.

“reafirmando la materialidad del objeto mexicano específico”.⁸³ Vemos, de nuevo, la insistencia en encasillar, fijar y explicar a Orozco y *Papalotes Negros* en una cultura étnica o nacional específica.

Creo que he demostrado ya muy claramente esta tendencia en muchos textos. Las citas y menciones podrían seguir, pero me parecería ocioso continuar la enumeración de textos que dicen más o menos lo mismo. En el siguiente apartado compararé brevemente los discursos en torno a la pieza de Orozco, confrontados con lo que se dice de *For the Love of God* de Damien Hirst. Me centraré en textos que comparen las piezas o que hablen de algún tipo de “mexicanidad” en la piza del británico, para poder, finalmente, comprender a qué se refieren los autores al usar el confuso adjetivo de lo “mexicano”, ya que para mí no es algo tan evidente y definido como parece serlo para ellos.

COMPARACIÓN CON LA CALAVERA DE HIRST Y LO “MEXICANO” EN LA PIEZA DE OROZCO

Posiblemente la calavera más famosa en arte contemporáneo es *For the Love of God* (2007) de Damien Hirst. Esto es importante porque dicha calavera y *Papalotes Negros* son comúnmente comparadas por su parecido⁸⁴ y por ser hechas por dos artistas de los más famosos, polémicos, exhibidos y reconocidos en los últimos años. Por un lado, la calavera de Orozco es una especie de “ready-made”⁸⁵, que usa un cráneo real intervenido con un dibujo

⁸³ Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China* (U.S.A.: Intellect, University of Chicago, 2013.) p. 28.

⁸⁴ Smart, “Damien Hirst and Gabriel Orozco, Two conceptual artists, create two very different skulls”. <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/march/07/damien-hirst-and-gabriel-orozco-two-conceptual-artists-create-two-very-different-skulls/>

⁸⁵ Los “ready-made” fueron una serie de objetos cotidianos designados o intervenidos para cuestionar la noción de “obra de arte” de aquella época, concebidos por Marcel Duchamp en las primeras décadas del siglo XX. El más famoso y pieza icónica del artista para la historia de la disciplina que nos concierne es el mingitorio volteado, “Fuente”, de 1917. Me serviré aquí de la definición de “ready-made” de Octavio Paz que, no sin

de grafito, en un proceso individual semi-meditativo. La calavera de Hirst es un vaciado de platino sacado del molde de un cráneo real y fue mandada a hacer con los joyeros oficiales de la reina de Inglaterra, Bentley & Skinner, quienes han dicho que es el encargo más ambicioso que han tenido desde la corona real⁸⁶. En el cráneo de Orozco la pregunta sobre quién habría sido la persona a la que perteneciera puede ser algo que nosotros nos preguntemos y le dé algo de misterio, pero no parece ser interés ni de la pieza ni del artista o al menos no suele ser tema de discusión en entrevistas o textos. En cambio, en la pieza de Hirst sí se sabe, tras un examen de carbono mandado a hacer por él mismo, que el cráneo original data de entre 1720-1810 y fue de un hombre de aproximadamente 35 años, de ascendencia europea/mediterránea⁸⁷. Una calavera muestra una cierta “manualidad”, humanidad y sencillez de carácter sobrio y poético, mientras la otra es pomposa, hecha de materiales y procesos de altísimo costo. Una es un trabajo hasta cierto punto artesanal, la otra un producto industrial; una es una “reliquia ready-made”, la otra es una lujosísima pieza de joyería hecha por encargo. La pieza de Hirst suele ser más bien relacionada a su costo e inserción en el mercado y la ambivalencia entre la tradición mortuoria de las reliquias

sorpresa, encuentro bastante acertada y sencilla para aclarar el concepto al lector y poder continuar con el desarrollo del presente ensayo:

Los ready-mades son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de “objeto de arte”. La contradicción es la esencia del acto [...] Los ready-mades no son anti-arte, como tantas creaciones modernas, sino a-rsticos. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía. La abundancia de comentarios sobre su significación [...] revela que su interés no es plástico sino crítico o filosófico. Sería estúpido discutir acerca de su belleza o su fealdad, tanto porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a las obras. El ready-made no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos. La acción crítica se despliega en dos momentos. El primero es de orden higiénico, un aseo intelectual, el ready-made es una crítica del gusto; el segundo es un ataque a la noción de obra de arte. (Octavio Paz, *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 31.)

⁸⁶ Página web de Bentley & Skinner: <http://www.bentley-skinner.co.uk/in-the-press/diamond-skull>

⁸⁷ Página web de Damien Hirst: <http://damienhirst.com/for-the-love-of-god>

católicas y los *memento mori* en contraste con el lujo y brillo “imperecedero” de los diamantes. La pieza fue propuesta por Hirst en 2006 como un proyecto que pretendía ser la obra más cara que se hubiera producido, con un costo aproximado de nueve millones de libras esterlinas en su producción y cuando fue presentada un año después, hecha de platino fundido y recubierta de 8601 diamantes, la pieza alcanzó un costo de cerca de cien millones de dólares⁸⁸. Podemos ver claramente una aproximación a la muerte muy diferente a la de Orozco, a pesar de ser, ambos, artistas contemporáneos de éxito global. Terry Smith describe así la calavera de Hirst y este comentario es interesante porque hace alusión a las calaveras mexicanas sin estar relacionándola con *Papalotes Negros*:

Lo que hace de este objeto una obra de arte es, en gran medida, que de manera inesperada, y sin embargo precisa, reúne un símbolo ancestral de la fugacidad de la vida (la calavera como Memento Mori) y la estruendosa promesa de eternidad que ofrece el consumismo ("los diamantes son para siempre", reza la publicidad). (...) Los diamantes parecen un enjambre, casi una enfermedad, o cuanto menos una incrustación exógena que ha durado más que la sustancia humana y la ha transformado. Una conjunción similar puede apreciarse en la cultura popular mexicana (en los últimos tiempos, Hirst ha pasado parte de cada año en México): las calaveras decoradas constituyen la imaginería privilegiada durante las celebraciones del día de los muertos. La diferencia es que allí las calaveras están hechas de azúcar y se comen como parte de los festejos⁸⁹.

⁸⁸ Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012), 151.

⁸⁹ Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, 152.

La cita muestra que a pesar de mencionar la tradición mexicana y cierta relación que Hirst parece tener con el país, no es lo definitivo de la pieza y es sólo una lectura más que se puede hacer para enriquecerla. De hecho, el texto no menciona nada más sobre México en ningún momento. Como vemos, la primera referencia es la tradición occidental europea del *memento mori* y el comentario sobre el mercado que la pieza pone de relieve. Incluso me resulta extraño que el autor no mencione las reliquias católicas enjoyadas presentes en gran parte de los países Europa occidental, donde yo veo una relación directa a la pieza de Hirst, mucho mayor que la tradición mexicana. Estas reliquias, al ser enjoyadas pretendían mostrar la eternidad de los santos, que trascendía la vida terrenal⁹⁰ (Fig.19). Las calaveras de azúcar mexicanas muy poco tienen que ver con una calavera de platino y diamantes o con las reliquias enjoyadas, al menos desde el enfoque que plantea Smith. Me parece, de hecho, en extremo impuesta la relación que hace entre *For the Love of God* y las calaveras de azúcar más allá de ser “calaveras adornadas”. Las calaveras de azúcar muestran una actitud relajada hacia la muerte, incluso irónica, que se supone característica de nuestra tradición⁹¹. Si tomamos esa definición de la tradición mexicana, la calavera de Hirst no la cumple, como tampoco *Papalotes Negros*. Si seguimos lo dicho por Smith y por el mismo Hirst sobre la pieza y la tensión entre el lujo y la muerte que pretende, vemos que tal tensión contradictoria no está en las calaveras de azúcar mexicanas. Sin duda hay una tensión entre el dulce y la muerte, pero el azúcar es consumible, orgánico y degradable de forma natural, las calaveras

⁹⁰ Ver Paul Koudounaris, *Heavenly Bodies: Cult Treasures & Spectacular Saints from the Catacombs* (E.U.A.: Thames & Hudson, 2013), 11-19.

⁹¹ Ver Paul Westheim, *La Calavera* (1953), Trad. Mariana Frenk, (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 9, 25-48. Y André Bretón, “Lighting Rod” en *Anthology of Black Humor*, ed. André Bretón, Trad. Mark Polizzoti (San Francisco: City Lights, 1997).

de azúcar son perecederas y eso es parte de su mensaje⁹². Opino que ambas aproximaciones hacia la muerte (las calaveras de azúcar y la pieza de Hirst), a pesar de manejar tensiones, son, de hecho, contrarias. Una vez más, la mención de la calavera mexicana en este contexto responde a un estereotipo de la calavera adornada como símbolo de lo mexicano. La diferencia que veo es que en el caso de *Papalotes Negros* la tradición mexicana forma parte medular de su interpretación en muchos textos y en *For the Love of God* puede incluso no mencionarse, como sucede en la mayoría de los textos que he revisado. Esto es así, claramente, porque Orozco es de origen mexicano y dentro de la construcción de la “periferia” en los discursos incluyentes, debe cumplir cierta expectativa redentora.

Por otro lado, los cráneos que se encuentran en el British Museum son pieza clave en este cliché. Son de los objetos más famosos respecto a los rituales en México y en gran medida han sido parte de la definición del estereotipo de la calavera adornada como “mexicana”. Uno de los más famosos, supuestamente maya, es el llamado cráneo de cristal, al cual el historiador Paul Westheim alude en su libro *La Calavera*, como referente a las piezas que muestran la cultura mortuoria “mexicana”⁹³. En los años noventa fue sometida a un estudio donde se determinó que era una pieza europea, probablemente hecha ya en el s.XVIII⁹⁴. Sin embargo, es difícil sacarla del imaginario general sobre las culturas sangrientas precolombinas y su fascinación por la muerte y la violencia. Hirst incluso ha dicho que le gustaría que su calavera fuera exhibida junto a esos cráneos⁹⁵.

⁹² Westheim, *La Calavera*, 9-12.

⁹³ Westheim, *La Calavera*, 13-24.

⁹⁴ http://www.britishmuseum.org/about_us/news_and_press/statements/crystal_skull.aspx

⁹⁵ López Ruiz, *Artefactos de muerte no simulada*, 259.

Es interesante que Orozco niegue estas referencias en su pieza, evitando ser etiquetado o convertido en un cliché nacional, mientras que Hirst las acepta (entre otras)⁹⁶. En su página web, en la sección de *For the Love of God*, incluye un texto relacionándola con los cráneos adornados precolombinos:

For the Love of God actúa como un recordatorio de que nuestra existencia en la tierra es transitoria. Hirst combinó la imaginería del clásico Memento Mori con la inspiración extraída de cráneos Aztecas y el amor por la decoración y actitud frente a la muerte mexicanas. Él explica sobre la muerte: “No te gusta, así que la disfrazas o la decoras para hacerla ver como algo soportable –a tal punto que se vuelve otra cosa”. (Traducción libre del autor)⁹⁷

Por supuesto, la referencia a estos cráneos por parte de la crítica no es tan común como con *Papalotes Negros* y suelen relacionar más *For the Love of God* con la tradición católica, el mercado del arte contemporáneo y el capitalismo. Hirst, al ser vinculado con la que sería su tradición, no muestra preocupación, porque es “universal” para la Historia del Arte y por lo mismo tampoco parece tener problema con ser identificado con la tradición mexicana

⁹⁶ Un episodio interesante entre Hirst y México se dio apenas en la Bienal de Venecia pasada donde presentó la exposición *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017), donde presentó una versión del calendario azteca titulada *Calendar Stone* (Fig. 22). Es un ejemplo más de cómo Hirst puede apropiarse de tradiciones “otras” sin sentirse incómodo al respecto, mientras que en general los artistas de orígenes “otros” tienen la constante pregunta sobre su identidad y sobre la potencia global o local de su arte, tendiendo a negarla o reforzarla

⁹⁷ Página web de Hirst: <http://damienhirst.com/for-the-love-of-god> . Texto original:

‘For the Love of God’ acts as a reminder that our existence on earth is transient. Hirst combined the imagery of classic memento mori with inspiration drawn from Aztec skulls and the Mexican love of decoration and attitude towards death. He explains of death: “You don’t like it, so you disguise it or you decorate it to make it look like something bearable – to such an extent that it becomes something else.”

prehispanica. En actitud muy diferente, el mexicano reniega (con cierta razón) de dicha tradición y teme volverse una caricatura de “artista mexicano” de consumo turístico superficial, exótico y multicultural. Sin embargo, como hemos visto en los textos, hay una parte de la crítica que lo sigue viendo como un “Mexican curious”⁹⁸ y posiblemente sea esto parte de lo que gusta a los públicos del viejo continente⁹⁹. Por su parte, si bien Orozco niega esta referencia como definitoria de su pieza, su postura es ambigua como vimos en el apartado anterior. Se posiciona en un “en medio”, que es el que Buchloh parece celebrar. Es decir, la pieza pareciera cumplir la expectativa “mexicana”, pero siendo suficientemente “universal” (o global) como para no ser tachado de exótico. Se inserta perfectamente en los discursos globales e incluso neo internacionalistas que expuse al principio de este texto.

Terminaré esta breve comparación con un episodio divertido e interesante en la carrera de Orozco y *Papalotes Negros*. Sucedió en la retrospectiva del mexicano, en el museo TATE de Londres en 2011, que *Papalotes Negros* fue la imagen promocional de la exposición (Fig. 20)¹⁰⁰. Mucho del público que no estaba familiarizado con el mexicano pero sí con el británico, la ligó inmediatamente a *For the Love of God* y la vieron como una especie de plagio de la calavera de Hirst, cuando la de Orozco fue una década antes. A raíz de las comparaciones que despertó, Orozco, en una entrevista¹⁰¹ donde dialoga con la curadora Jessica Morgan, menciona, no sé si irónicamente (ya que lo dice entre risas y con un inglés atropellado), que Hirst vio *Papalotes Negros* y le escribió una carta diciéndole que pensaba hacer algo parecido. Además, como dato curioso, el museo hizo junto con la empresa

⁹⁸ En referencia al término kitsch de consumo de la cultura mexicana por parte de extranjeros, como las calaveras, los sombreros charros o los bigotes, que construyen un estereotipo.

⁹⁹ Buchloh, “La escultura entre el estado-nación y la producción de mercancía global”, 37.

¹⁰⁰ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/gabriel-orozco>

¹⁰¹ <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/gabriel-orozco-conversation>

tequilera Casa Dragones una edición especial “Gabriel Orozco” (Fig. 21) con *Papalotes Negros* en la etiqueta y diseño de la botella. El cliché es bastante obvio: artista mexicano + tequila + calavera. El TATE vendía el paquete “mexicano” contemporáneo completo, y Orozco no pareció molesto ni incómodo con el exotizante y estereotípico negocio.

En general, Hirst es un artista que usa la muerte como tema recurrente y por eso puede abordarla de formas diferentes. No teme el cliché, porque no es mexicano, ni “periférico”, ni “otro” y por lo tanto no teme ser encasillado en un estereotipo. En todo caso, su tradición, dentro del eurocentrismo de la Historia del Arte y su lugar en el mercado global, implica lo “universal” y “global”. Por esto él no tiene problemas de identidad o definición, ni una preocupación por ser internacional o local.

Es en este momento necesario pensar, según los textos, qué es lo “mexicano” según los autores y a qué responde que tantos críticos e historiadores digan lo mismo, a pesar de que el artista lo niegue o no muestre interés en dicha definición. Muchos autores parecen ver en Orozco un artista periférico, o “subalterno”, aunque sea parte del *mainstream* internacional y produzca y exponga en los centros-metrópolis. Para varios de ellos (como Buchloh, Fisher o Bonami) las piezas de Orozco remiten a un mundo “preindustrial”, lleno de esoterismo y misticismo; su uso de materiales de desecho muestra las reminiscencias de un país subdesarrollado o, cuando usa materiales naturales, una cultura que nos recuerda el origen de la humanidad, más “cerca de la naturaleza”. Esta segunda lectura puede fácilmente recordarnos las tendencias primitivistas de fines del siglo XIX e inicios del XX.¹⁰²

¹⁰² En ese momento, como sabemos, había una tendencia anti-colonialista por parte de artistas e intelectuales, que insertos en una crítica a la “civilización” dirigieron su mirada a idealizar y valorizar un pasado no contaminado, más puro y cercano a un estado natural. Algunos lo vieron en la idealización de la antigua Grecia, como Winckelmann o Warburg, por ejemplo, y otros en un pasado que se encontraba en culturas no europeas. Ejemplos de esta segunda tendencia son Segalen, Gauguin, Picasso, Breton o Artaud, por decir unos cuantos.

La idealización de culturas “otras” como “puras y permanentes”, no contaminadas, es insostenible como característica cultural específica en las piezas de Orozco (o de cualquier artista), ya que el uso de materiales naturales o de desecho no es exclusivo de estas zonas geoculturales y hay muchos ejemplos de arte de este tipo en la narrativa europea y estadounidense. Estas posturas tienden a idealizar dichas comunidades como fuera de la historia¹⁰³. Si bien las artes de los pueblos, que suelen ser vistas como “puras” y “no contaminadas por occidente”, no responden a las mismas dinámicas que las artes “cultas” o institucionales, tampoco se han quedado detenidas en el tiempo y se han modificado junto con el país, respondiendo muchas veces al turismo y el mercado que éste produce¹⁰⁴. Así que, en todo caso, lo “mexicano” de Orozco, en este tipo de interpretaciones, tal vez no sea más que el hecho de ser mexicano de nacimiento.

Respecto a lo “mexicano” en *Papalotes Negros*, la referencia constante es la calavera como símbolo mexicano, siendo las alusiones más famosas y recurrentes los cráneos y rituales de sacrificio precolombinos, el Día de Muertos y las calaveras de Posada. Sin embargo, Orozco dice no haber buscado o pensado en nada de esto al hacer su calavera, o no de primera instancia. A pesar de Orozco manejar un ambiguo, cómodo y astuto juego respecto a la no-mexicanidad de la obra (como presentar el tequila con la pieza en la etiqueta) que convence a los críticos y públicos de tendencia global “incluyente-pero-no-exotizante”, la pieza tampoco remite ni sostiene la tradición de día de muertos por sí misma. O, si fuera el caso, no más que la de Hirst o cualquiera de las que he ejemplificado. Me inclinaría a pensar que

¹⁰³ Ver Fabian, “Our Time, Their Time, No Time: Coevalness Denied”, 37-70.

¹⁰⁴ Adolfo Colombres, *Teoría transcultural del arte: Hacia un pensamiento visual independiente* (México: CONACULTA, 2014), pp. 459-470.

incluso la calavera de Hirst puede tener más relación formal con los cráneos adornados de jade precolombinos que *Papalotes Negros*.

El orden lógico que está asumiendo la crítica es que *Papalotes Negros*, al ser un cráneo intervenido por un artista de origen mexicano remite automáticamente a las calaveras de Posada, los cráneos y rituales precolombinos, así como al moderno Día de Muertos y su imaginaria. Es ligado a la tradición e historia del arte mexicanos y todos los autores citados parecieran concebir una misma esencia mexicana tradicional y trascendental que permea a todas las épocas e individuos nacidos en territorio nacional. Entonces, las características “mexicanas” en la pieza y en Orozco son: una condición subdesarrollada (identificada como “preindustrial”, “natural” u “originaria”), una constante repetición de formas artísticas desde tiempos precolombinos (como si las formas y las artes se quedaran estáticas en nuestras latitudes geográficas), la calavera como símbolo nacional y, lo que hace que todo esto sea definitivo de la pieza, que sea hecha por un mexicano. Esto último pareciera hacer difícil, si no imposible, pensar la pieza partiendo desde otros enfoques, al punto de llegar a discusiones con el artista. Esto es, a vivas voces, la construcción y permanencia de un estereotipo cultural, que a pesar de ser muy inteligente y sutilmente aprovechada por Orozco, sigue siendo una otrificación y permanencia de estereotipo de identidades nacionales y culturales (“artista mexicano”) en el mercado del “mainstream” global.

DEFINICIÓN, FIJACIÓN Y PERMANENCIA DEL ESTEREOTIPO

En este momento ya será evidente para el lector que la calavera no es un ícono únicamente “mexicano”. La tradición del *memento mori*, *vanitas*, triunfo de la muerte o reliquias europeos abundan y ejemplos de representaciones de calaveras ligadas a rituales o

ceremonias mortuorias parecieran ser comunes a todas o casi todas las culturas¹⁰⁵. Un ejemplo es la danza de los esqueletos en el Tíbet (Fig. 23), que se lleva a cabo dos veces al año¹⁰⁶. El uso de cráneos humanos intervenidos es también compartido por varias culturas e incluso por artistas contemporáneos a los cuales no se les da el mote de “mexicanos”.

Por otro lado, la pieza fue hecha en Nueva York, presentada en Alemania y forma parte de la colección del Philadelphia Museum of Art desde 1997¹⁰⁷. ¿Podemos definirla como una pieza “mexicana”? ¿Hace referencia o reflexiona sobre lo “mexicano”? Todo parece indicar que no. Creo que es una pieza que puede insertarse en una larga tradición de representaciones de la muerte en la Historia del Arte y en virtud de ello, yo la veo más cercana, incluso, a la tradición europea o “universal”, como el mismo Orozco comenta y (extremadamente) parecida a las calaveras y banderas blancas y negras de la música punk, dark y heavy metal (Figs. 24 y 25). En todo caso, creo que podemos decir que es una pieza hecha por un artista mexicano, pero no por eso representativa de lo “mexicano” en el arte. Esto es porque el arte designado como “mexicano” responde a ciertas ideologías, expectativas, estereotipos y clichés (contenido político revolucionario y relación con México precolombino) que la pieza no parece cumplir por sí misma. Por lo tanto, llegamos a la pregunta principal: si *Papalotes Negros* no es realmente una pieza representativa de arte “mexicano”, ni es hecha en México, ni hace referencia a la cultura mexicana ¿por qué la insistencia de críticos e historiadores por encasillarla dentro de una tradición trascendental y atemporal de lo “mexicano”?

¹⁰⁵ Ver Paul Koudounaris, *The Empire of Death: A cultural History of Ossuaries and Charnel Houses* (New York: Thames & Hudson, 2011) p. 9-48. Y Philippe Ariés, *Historia de la muerte en occidente*, trad. Francisco Carbajo and Richard Perrin. (Barcelona: Acantilado, 2000), 23-99.

¹⁰⁶ Esto podría incluso poner en duda la fijación de la cultura mexicana como “la” cultura mortuoria “otra” por excelencia.

¹⁰⁷ <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/91220.html>

Abandonar la estética: la necesidad de analizar el arte desde los estudios culturales

Considero pertinente mencionar a García Canclini cuando habla de la situación más o menos actual de la producción, teoría e historia del arte en que tenemos conciencia de que las artes están inscritas y definidas, en gran medida, en y por sus contextos históricos, culturales, políticos y económicos. En pocas palabras, “la necesidad de entender los movimientos artísticos en conexión con los procesos sociales”¹⁰⁸ que los producen. García Canclini lo dice así:

Tal vez las respuestas a este interrogante no surjan del campo artístico, sino de lo que le está ocurriendo al intersectarse con otros y volverse postautónomo. Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética. Muchas obras siguen exhibiéndose en museos y bienales, son firmadas por artistas y algunas reciben premios de arte; pero los premios, museos y bienales comparten la difusión y la consagración con las revistas de actualidad y la televisión. La firma, la noción de autor, queda subsumida en las emisiones de la publicidad, los medios y los colectivos no artísticos¹⁰⁹.

Dentro de este panorama, habla de la época global y la interdependencia que el mercado mundial genera. García Canclini no es ni por asomo el primero en plantear esto, y si lo

¹⁰⁸ Ver García Canclini, *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*, 9.

¹⁰⁹ Ver García Canclini, *La sociedad sin relato*, 17.

menciono es porque él dedica un capítulo entero a *Papalotes Negros* desde este enfoque. Sin duda los estudios culturales, la Historia Social del Arte, la Nueva Historia del Arte y otras corrientes afines proponen un acercamiento de este tipo al estudio de las artes desde mucho antes¹¹⁰. Me gustaría citar, en este sentido, a Alfred Gell, uno de los mayores exponentes de la antropología del arte hace unos años, para explicar la necesidad de un enfoque que podríamos considerar “científico” para el análisis de las producciones culturales materiales:

El primer paso que debe tomarse para pensar una antropología del arte es romper por completo con la estética. Como la antropología de la religión comienza con la negación explícita o implícita de las demandas que las religiones exigen de sus creyentes, así la antropología del arte debe empezar con una negación de las demandas que los objetos artísticos hacen en las personas que viven bajo su hechizo, y también en nosotros, en la medida en que somos todos confesos devotos del Culto del Arte. (Traducción libre del autor)¹¹¹

Así, este ensayo ha pretendido seguir esta línea y se ha centrado más en lo que ha rodeado a la pieza que en la pieza por sí misma. Si bien lo global tiene esa promesa redentora, no es

¹¹⁰ Ver Griselda Pollock, “Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Duree of Art’s Histories”, *Journal of Art Historiography* 7 (2012).

¹¹¹ Alfred Gell, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”, en *Anthropology, Art and Aesthetics*, eds. J. Coote y A. Shelton (Oxford: Clarendon, 1992), 42. Texto original:

I continue to believe, none the less, that the first step which has to be taken in devising an anthropology of art is to make a complete break with aesthetics. Just as the anthropology of religion commences with the explicit or implicit denial of the claims religions make on believers, so the anthropology of art has to begin with a denial of the claims which objects of art make on the people who live under their spell, and also on ourselves, in so far as we are all self-confessed devotees of the Art Cult

posible creer en un mundo “sin divisiones” cuando sigue habiendo fronteras políticas, países donde se necesita pasaporte o visa para entrar, o donde tu país de origen puede ser decisivo para conseguirla y el racismo está siempre presente¹¹². Incluso, como menciona Medina, el “mundo” es una forma abstracta de autorrepresentación de los centros¹¹³, así como para García Canclini, lo serían lo “global”, lo “universal” o la “humanidad”. García Canclini ejemplifica esto con el Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO, donde más de la mitad de los lugares definidos como valiosos para la “humanidad”, se encuentran en países europeos y la mayor parte de los restantes se encuentran en países que fueron colonias europeas y responden a culturas “europeizadas”¹¹⁴. Por lo tanto, hablar de ideas tan abstractas como “humanidad”, teniendo conciencia de una realidad económica, política y cultural desigual que históricamente se ha desarrollado así y es sabida por todos, resulta algo engañoso o utópico. También Joaquín Barriendos parece concordar con mi escepticismo cuando apunta:

En el contexto actual, en el que la tolerancia funciona como paliativo frente al desequilibrio histórico de las subjetividades y los imaginarios, y en el que asistimos tanto a una regulación del mercado de las identidades como a una serie de estrategias transnacionales de industrialización de la diferencia como parte integral de la economía cultural, esta emancipación de lo consensual resulta, como mínimo, difícil de instrumentar.¹¹⁵

¹¹² Ver García Canclini, *La sociedad sin relato*, 9-26 y 81-100.

¹¹³ Medina, “Retrasos y llegadas”, 99.

¹¹⁴ Ver García Canclini, *La sociedad sin relato*, 65-100. Y Barriendos, *El sistema internacional del arte contemporáneo*, 2007.

¹¹⁵ Barriendos, *El sistema internacional del arte contemporáneo* (2007), 1.

Podemos preguntarnos entonces, ¿Quién o qué define qué arte puede ser “global”? En el caso de Orozco es evidente. El artista nunca tuvo mucho reconocimiento local y fue hasta salir a centros-metrópolis de enunciación del arte global (Nueva York y París) que empezó a ser reconocido, así como su invitación a Venecia y Kassel (también centros culturales que se han mantenido históricamente así) fueron su “primera comunión” para poder ser un artista global. Es cierto que ha habido un cambio muy positivo gracias a la concepción global del mundo, en que la producción artística de ciertos países, que era considerada arqueología o consumo turístico o exótico, es ahora considerada arte “a la par” de la producción de los países-centro convencionales. Ha habido un desdibujamiento de las fronteras entre centro-periferia y se han producido muchos fenómenos interesantes como la explosión de ferias, bienales, museos, producción artística, curaduría profesional e investigación en países antes periféricos. Todo esto es cierto, pero una vez más, ¿quién ha definido esto como tal? Es un problema muy complejo que no se resolverá en muchos años, o tal vez nunca se resuelva del todo. Simplemente hay que tenerlo en cuenta para comprender cómo es que Orozco es asimilado como global, desde los centros de enunciación simbólica del arte convencionales y cómo éstos lo definen como representante de lo “mexicano” a pesar de ser un artista que vive en varios países, hizo su carrera de éxito fuera del país y podría definirse como representante de la supuesta cultura global.

Coetaneidad, centros móviles y estereotipos

Me parece que todos los autores mencionados y citados encuentran lo “mexicano” en Orozco como algo a distancia de ellos mismos (como algo “otro”), sea geográfica, cultural o

temporalmente. Es lo que Fabian llama la negación de coetaneidad (coevalness)¹¹⁶. La coetaneidad es la problemática de la antropología con el tiempo y tanto las posturas relativistas como estructuralistas evitan abordar dicho problema¹¹⁷. Ambas posturas marcan una distancia temporal con las culturas no-europeas y aunque pretendan respetar las diferencias, las ubican en una jerarquía¹¹⁸. Fabian cuestiona la postura evolucionista que concibe las culturas “otras” en un estado evolutivo anterior, como “máquinas del tiempo”¹¹⁹ que reflejan el pasado de la “civilización”. Buchloh diciendo que México no ha aportado nada a la modernidad escultórica, con analfabetismo y pobreza, en proximidad a lo mítico y a un estado natural preindustrial, o Bonami diciendo que *Papalotes Negros* remite a un origen pasado, o Sullivan recordando los rituales de sangre y canibalismo precolombinos como inherentes a la mexicanidad, no me parecen realmente muy lejanos a una perspectiva evolucionista etnocéntrica interiorizada como la explicada por Fabian.

A partir de la distancia temporal interiorizada en el pensamiento eurocéntrico que dejan entrever los textos y la negación de coetaneidad, me parece que es posible relacionar a Fabian con Walter Mignolo en el texto “The Movable Center”¹²⁰, donde propone un programa teórico para lograr la “negación de la negación de coetaneidad”¹²¹ mostrando que toda cultura se concibe como centro del mundo. Me parece muy claro en las citas que expuse que México es ubicado como fuera, lejos de un centro (Europa y Estados Unidos). Y si bien es normal

¹¹⁶ Fabian, “Our Time, Their Time, No Time: Coevalness Denied”, 37-70.

¹¹⁷ Los relativistas lo hacen “dándole la vuelta” (si se me permite la expresión), al declarar una distancia y diferencia temporales tan grandes que hacen imposible el estudio objetivo de otras culturas o la identificación con las mismas. La otra postura que menciona Fabian, la estructuralista, al plantear que el tiempo está ahí como tal, como “real”, decide ignorarlo para el estudio antropológico cuestionando la postura evolucionista, pero aún así manteniendo nociones otrificantes de distancia, como lo primitivo.

¹¹⁸ Mignolo, “The Moveable Center: Ethnicity, Geometric Projections, and Co-existing Territorialities”, 247.

¹¹⁹ Fabian, “Our Time, Their Time, No Time: Coevalness Denied”, 39-41.

¹²⁰ Mignolo, “The Moveable Center”, 219-258.

¹²¹ Mignolo, “The Moveable Center”, 254-258.

que todo pueblo se conciba de inicio como centro del mundo, el problema con el eurocentrismo evolutivo cultural es lo que menciona Aníbal Quijano:

El hecho de que los europeos occidentales imaginaran ser la culminación de una trayectoria civilizatoria desde un estado de naturaleza, les llevó también a pensarse como los 'modernos' de la humanidad y de su historia, esto es, 'como lo nuevo y al mismo tiempo lo más avanzado de la especie'. Pero puesto que al mismo tiempo atribuían al resto de la especie la pertenencia a una categoría, “por naturaleza”, inferior y por eso anterior, esto es, el pasado en el proceso de la especie, los europeos imaginaron también ser no solamente los portadores exclusivos de tal modernidad, sino igualmente sus exclusivos creadores y protagonistas. Lo notable de eso no es que los europeos se imaginaran y pensarán a sí mismos y al resto de la especie de ese modo -eso no es un privilegio de los europeos- sino el hecho de que fueran capaces de difundir y de establecer esa perspectiva histórica como hegemónica dentro del nuevo universo intersubjetivo del patrón mundial de poder.¹²²

Ahora bien, se supone que esta noción de modernidad eurocéntrica se ha concientizado y tanto la multiculturalidad, como la posterior globalidad, buscan revertir o trastocar de forma crítica estos procesos. La cultura global se vanagloria de diluir las diferencias entre centro y periferia. Esto es cuestionable, pero aceptemos que sí hay recientemente una

¹²² Quijano, “Colonialidad del poder”, 211-212.

desestabilización de los centros definidos como tal¹²³. Sin embargo, a pesar de que esta supuesta cultura universal sin diferencias nacionales y sin fronteras resulta deseable, me parece contradictoria. Si esta descentralización es real, ¿por qué entonces la insistencia en ponerle nacionalidad a Orozco? Yo concuerdo con García Canclini cuando menciona que esta aparente universalidad no puede ser tal en un mundo donde se siguen pidiendo visas o pasaportes¹²⁴. Un mundo donde migrantes sirios mueren ahogados o son deshumanizados en campos de refugiados (no muy lejanos a los campos de concentración nazi o a mataderos)¹²⁵, o donde minorías son estigmatizadas y violentadas en la nación más poderosa del mundo no me parece un mundo verdaderamente universal, internacional y abierto a la diversidad de una sinfonía de todas las naciones cantando al unísono.

Me parece que la política incluyente del mundo del arte global responde a un acto demagógico parecido al que narra Mignolo, cuando el jesuita Ricci cambia el centro en el mapa para complacer a los chinos poderosos, evidenciando la diferencia entre centro político, geométrico y étnico¹²⁶. Los críticos mencionados no piensan realmente que la

¹²³ Ver Debroise y Medina, “Genealogía de una exposición”, 20-26. Wood “Arte del Caribe”, 13-18. Y García Canclini, *La sociedad sin relato*, 81-96.

¹²⁴ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 65-81.

¹²⁵ Marina Grzanic, “Afterwards: Struggling with Bodies in the Dump of History” en *Body, between Materiality and Power*, ed. Nasheli Jiménez del Val (Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Press, 2016), pp. 165-184.

¹²⁶El texto comienza con la narración del caso cuando el padre Ricci, un Jesuita cartógrafo que se encontraba en China estudiando el territorio y hacienda mapamundís, cuando los Mandarines lo visitan en la primera misión jesuita de esa zona. En la misión, los Mandarines vieron un mapa del estilo de Ortelius (parecido al que se usa en la actualidad) y se sorprendieron e indignaron de ver a China y Asia desplazadas del centro a la periferia en la esquina superior derecha (como se encuentra en nuestros mapas). Ante la indignación, Ricci hizo otro mapa donde Asia estaba en el centro, con Europa y África a la izquierda y América a la derecha. Esta acción que tampoco convenció a los chinos, sí tuvo más aceptación con los japoneses y buena parte de Asia. Este caso es más complejo, pero para lo que interesa a este ensayo podemos, con esta acción, ver cómo Ricci podía “complacer” a estos individuos, ya que el centro del mundo, para él, nunca dejó de estar en Europa. En este caso, el centro político seguía estando en Italia, ya que además él era quien estaba cartografiando, mientras que los centros étnicos y geométricos (o geográficos) fueron adaptados. Como menciono en el texto, el discurso redentor global de dilución entre centro y periferia me parece algo demagógico, ya que, en primer lugar, Europa sigue en el centro en nuestros mapas (geométrico o geográfico) y el único reacomodo podría parecer etnocéntrico a nivel de discurso, mientras que el poder de enunciación (simbólica y artística en este caso) de lo “global” (político) se mantiene en centros convencionales, en su

contemporaneidad o la vanguardia artística e investigativa puedan encontrarse fuera de los centros convencionales a los que pertenecen, como ya apuntaba Medina. La insistencia en la etiqueta nacional posiblemente es tal porque la supuesta descentralización, si fuera estructural, no sería tan conveniente para los centros o, si se supone que ya es tal, me parece una ingenuidad utópica. Los supuestos artistas globales de origen no europeo o estadounidense, como Orozco o Kapoor por ejemplo, residen, producen y exponen en los centros convencionales y sólo son “globales” en tanto los centros los consideren tal.

Esta otrificación, que implica una distancia temporal y geográfica, también parece ser cultural. La insistencia por rastrear lo “mexicano” en Orozco sólo muestra la necesidad (tal vez inconsciente) de los autores por marcar diferencias y una exigencia por que el artista cumpla ciertas expectativas sobre lo que debe ser un artista “mexicano”, que como he repetido, a pesar de ser aprovechada por el artista, no deja de ser estereotipante. Dicha “caricatura de lo mexicano” es comprensible y explicable con el estereotipo de Homi Bhabha. Para él el estereotipo tiene un punto de partida en el concepto de “fijeza” y es esencial en la mirada del colonizador sobre el colonizado. Es necesario “fijar” al sujeto colonial para definirlo, para poder nombrarlo, describirlo y por lo tanto controlarlo¹²⁷. Esta fijeza implica que el primitivo no cambia y sólo se repite. Bhabha explica:

Un rasgo importante del discurso colonial es su dependencia del concepto de "fijeza" en la construcción ideológica de la otredad. La fijeza, como signo de la diferencia cultural/histórica/racial en el discurso del colonialismo, es un

mayoría. Para más información y ver el caso completo revisar Mignolo, “The Moveable Center”, 219-223, 233 y 247.

¹²⁷ Ver Bhabha, *El lugar de la cultura*, 91-121.

modo paradójico de representación; connota rigidez y un orden inmutable así como desorden, degeneración y repetición demónica.¹²⁸

Esto es bastante esclarecedor al pensar en el estereotipo de la “calavera mexicana” y la noción de atemporalidad. Esta construcción del “otro” es doble, y define tanto al colonizador como al colonizado. A esto lo llama una relación espejo que implica un proceso mimético, en que ambos se proyectan a sí mismos en el otro al tratar de definir sus diferencias, esenciales para saber su propia identidad.¹²⁹ Es una operación parecida a la que Nasheli Jiménez del Val explica en su texto *Seeing Cannibals*, donde habla de la construcción del estereotipo del caníbal americano desde el proceso de colonización y cómo esto fue esencial para la construcción de ambas identidades continentales, la moderna y civilizada Europa y la salvaje y primitiva América. Esta estereotipación respondía al mismo proceso que menciona Bhabha al “fijar” al sujeto colonial y hacerlo aprehensible e incluso consumible en imágenes para los colonizadores y públicos europeos¹³⁰. Es expresado así en pocas líneas:

La alegoría del continente se basó en una abstracción de la región seguida de la selección de unos cuantos atributos específicos a las Américas. Al representar las Américas a través de un puñado de rasgos, muchos de los cuales partieron de errores o generalizaciones, la alegorización del continente fue una forma de enfrentarse a lo inconmensurable del Nuevo Mundo y, en un proceso de reducción simbólica, hacerlo conmensurable. En este contexto, el canibalismo

¹²⁸ Bhabha, *El lugar de la cultura*, 91.

¹²⁹ Ver Bhabha, *El lugar de la cultura*, 91-121.

¹³⁰ Jiménez del Val, Nasheli, *Seeing Cannibals: European Colonial Discourses on the Latin American Other* (UK: UMI, 2014), 248-266.

fue producido como un rasgo central del continente. Esta reducción jugó un rol central en la esencialización del continente como tierra de salvajes. (Traducción libre del autor).¹³¹

Jiménez del Val explica cómo este cliché ha seguido más o menos vigente, a pesar de transformaciones y adaptaciones y es parte de la serie de estereotipos que definen a América como salvaje en una visión histórica evolutiva jerárquica. La calavera mexicana y los rituales de sangre me parecen parte de esta serie de estereotipos que construyen la “América salvaje y primitiva”. Por otro lado, estos estereotipos son también producidos y reafirmados como identidad nacional por nuestros países. En México un caso reciente y notorio de esto es el desfile de Día de Muertos que se hace en la ciudad de México. Este desfile no existía como tal hasta hace muy poco, a raíz de que, en la última película del 007 en 2015, *Spectre* (Fig. 26), aparece un enorme desfile-carnaval de Día de Muertos, lleno de personas disfrazadas de calaveras y carros alegóricos en la capital del país. Si bien este desfile no existía, la película llamó la atención y el desfile, producto de esa publicidad exotizante, atrae a muchos turistas año con año. Sin embargo, el caso de Orozco es diferente porque no está buscando reafirmar (ni negar del todo) una identidad “mexicana” y a pesar de ello así lo leen los públicos europeos y estadounidenses. Como he mencionado, siempre hay que tener claro que él se ha

¹³¹ Jiménez del Val, *Seeing Canibals*, 256. *Texto original*:

Instead, the allegory of the continent was based on an abstraction of the region following the selection of a few attributes specific to the Americas. By representing the Americas through a handful of assumed traits, many of which were based on mistakes or generalisations, the allegorisation of the continent was a way of dealing with the incommensurability of the New World and, in a process of symbolic reduction, making it commensurable. In this context, cannibalism was produced as the central trait of the continent. This reduction played a crucial role in the essentialisation of the continent as a land of savagery.

servido también de estos estereotipos exotizantes para jugar con cierta ambigüedad conveniente para su mercado globalizado.

Orozco, al hacer una calavera, colmó las expectativas norteamericanas y europeas, ansiosas por arte contemporáneo “mexicano” pero global. Tanto así que lo relacionan directamente con la historia del “arte mexicano” y consideran que hay una especie de conexión esencialista nacional, estética e incluso tal vez psicológica entre él, las culturas maya y azteca, Posada y la escuela mexicana de pintura. Si bien es cierto que por convenciones nacionales, territoriales y hasta cierto punto culturales, todos forman parte de la historia del arte mexicano, dicho esencialismo común a todos es insostenible como mantienen tanto García Canclini como Medina respecto a las afirmaciones de Fisher y Buchloh respectivamente. Implica una simplificación que ignora la diversidad cultural del país, mestizajes, migraciones, sincretismos, y múltiples procesos y transformaciones socioculturales por los que ha pasado en los últimos quinientos años. Hacen una caricatura (estereotipo) de la cultura mexicana en clichés consumibles para públicos globales.

CONCLUSIONES

Si bien es cierto que en la actualidad hay una mayor participación en la producción y distribución de las artes visuales por parte de países y zonas geográficas que hasta mediados del siglo pasado no la tenían, también lo es que esta inclusión sigue siendo dependiente (o interdependiente, con cierta jerarquía) de países-centros hegemónicos convencionales. Orozco es un ejemplo de esto porque es un artista que cumple su función como artista global, pero mexicano, para audiencias hambrientas por consumos exóticos mientras respondan a lo que esperan y conocen. Cuauhtémoc Medina lo dice de forma muy clara:

Si Orozco es uno de los artistas esenciales del *mainstream* depende de una circunstancia histórica muy concreta: el modo en que su parquedad abstracta, su occidentalismo militante, la solemnidad con que asume el carácter de ser artista y su reticencia a interferir con ideas y afirmaciones explícitas el efecto de seducción de sus obras permitió a la estética resistir los embates que cuestionaban su hegemonía a principios de los 90. Por entonces, y a resultas de la globalización y de las guerras culturales del multiculturalismo norteamericano, los artistas del tercer mundo y de las diásporas reclamaban la aceptación del gusto poscolonial, las metodologías no occidentales y las tradiciones subculturales de los márgenes como formas legítimas de intervención cultural. En ese contexto Orozco apareció ante críticos y curadores de los centros como una carta de salvación. Se convirtió en el artista del tercer mundo cuya renuencia, abstracción y cercanía con la tradición posminimal y conceptual podía asimilarse mejor a la cultura metropolitana. Se le idolatró como el latinoamericano cuya cercanía con la metodología de Cage y el espíritu de Borges podía disipar el “mal gusto” barroquizante y estruendoso del *americano latino*.¹³²

La cita denuncia, precisamente, el carácter acomodaticio de las posturas ambiguas y piezas crípticas de Orozco. Si bien no me interesa emitir juicios de calidad artística en el presente ensayo, sí me interesa concordar con Medina en el aspecto de la conveniencia de Orozco como representante de lo latinoamericano para los centros metropolitanos (y para él mismo) en los años noventa. Es un artista de origen “otro”, que no defiende esa otredad y su

¹³² Cita sacada de Montero, *El cubo de Rubik*, 234.

producción resulta fácilmente asimilable para los discursos multiculturales y globales metropolitanos por su capacidad de adaptación, por su falta de un discurso claro, y, más aún, ausencia de crítica a las estructuras hegemónicas convencionales del mundo del arte. Sin embargo, funciona, ya que de todas formas es “mexicano”, para los discursos que pretenden (ensoñada o demagógicamente, en mi opinión) el desdibujamiento de las relaciones jerárquicas entre centros y periferias, o países desarrollados y subdesarrollados.

Esta supuesta descentralización, que implicaría una pérdida de poder económico, simbólico y cultural para dichos centros, no parece deseable para los mismos. Nos enfrentamos a un doble discurso, o una descentralización superficial, donde Orozco y sus posturas que no se comprometen con ninguna nación o ideología específica, encajan perfectamente. Es contemporáneo, es mexicano, pero no cuestiona ningún eslabón de los cánones estéticos, ni definiciones de arte, ni mercados, ni museos, ni galerías, ni públicos o coleccionistas. El discurso actual me parece una forma de inclusión condescendiente en que el “otro” es visibilizado en tanto se asemeje y no resulte tan diferente como para desestabilizar la normalidad de las jerarquías de clase, raza y género naturalizadas de forma cotidiana. Nos enfrentamos a una absorción y adaptación de la “otredad” por parte de las metrópolis hegemónicas, donde las identidades “otras” son convertidas en productos consumibles. Esta aparente normalización de la diferencia me resulta, como he mencionado, homogeneizante e invisibiliza los conflictos existentes en dichas identidades históricamente ignoradas y menospreciadas. Orozco es perfecto para esta supuesta inclusión “otra” como producto mercantil global. Este proceso es así explicado por Barriendos:

En este contexto las fronteras —culturales, nacionales, representacionales, estéticas, epistemológicas, etcétera— han pasado de ser lo ignoto, lo

excepcional, lo extremo y ajeno, a ser entidades centrales (y centralizadas) para la comprensión y la articulación del mundo actual. Lo periférico por lo tanto se ha ‘re-centrado’ y lo colindante se ha vuelto altamente significativo. En consecuencia, entre la búsqueda de visibilidad de lo subalterno para reubicarse y reorientar su relación frente al mainstream y las necesidades de apropiación e internacionalización occidentalista de la alteridad para volver coherente el discurso poscolonial ha surgido un evidente conflicto de intereses, el cual se manifiesta en el arte contemporáneo por medio de la estetización de lo fronterizo y de la ‘defensa’ neopaternalista de lo marginal. En la actualidad asistimos por lo tanto a un inexpugnable aprovechamiento estético del subdesarrollo. Esta plusvalía estética agenciada es la que está en juego en los procesos de exotización, internacionalización y comercialización del arte contemporáneo.¹³³

Respecto a la “calavera mexicana”, ha sido tal la insistencia en el estereotipo, desde extranjeros y mexicanos, que no se puede negar que hoy en día la muerte y la calavera adornadas aparecen como sinónimos de México en la cultura visual popular. Georges Roque dice, respecto a la tensión en artistas latinoamericanos ante la aparente incapacidad de escapar del estereotipo otrificante, que “la principal alternativa, desde el punto de vista de la identidad de los artistas americanos, es reprimirla, adoptando el modelo artístico europeo, o bien asumirla.”¹³⁴

¹³³ Joaquín Barriendos, *Desconquistas (políticas) y Redescubrimientos (estéticos): Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina* (Des-bordes, 2009), 2-3. <http://des-bordes.net/archivo/0/pdf01/Joaquin%20Barriendos.pdf>

¹³⁴Roque, “Imágenes e identidades”, 1020.

En conclusión, la “calavera mexicana” como símbolo de identidad nacional que responde a una “otrificación” histórica, producto de procesos de colonización y poscolonización, así como a su vez es un elemento de afirmación identitaria muchas veces necesaria y positiva, es un fenómeno que yo sintetizaría, de forma un poco burlesca, pero no por eso menos cierta con el dicho: “una mentira repetida mil veces se convierte en verdad”. Posiblemente esto se pueda aplicar a casi todo mito nacional analizado de forma fría en la actualidad. Por otro lado, el caso de Orozco y *Papalotes Negros* en relación con el estereotipo mexicano de la calavera, como he buscado mostrar, pone en evidencia procesos de “otrificación” y fijación de estereotipos exotizantes en el arte contemporáneo hecho por artistas “subalternos” en su distribución, consumo, definición e inserción en las narrativas de la historia del arte, a pesar de que los discursos globales pretenden cuestionar dichas relaciones jerárquicas.

Es decir, si bien los discursos globales han implicado una mejor valoración de artistas “otros” y el binomio centro-periferia se ha desdibujado de múltiples formas como bienales, museos, ferias, universidades y migraciones (el fenómeno de la diáspora¹³⁵, por ejemplo) en países que no tenían tales instituciones o intercambios intelectuales y artísticos, la relación desigual en la valoración de lo producido sigue estando ahí. El discurso global, al hacer una operación contraria al multiculturalismo cae, también, en una homogeneización eurocéntrica que, más que solucionar las situaciones históricas de desigualdad, parece ignorarlas y considerarlas superadas. Esto, a pesar de no ser hecho voluntaria o conscientemente por las metrópolis hegemónicas, debe ser cuestionado para buscar, a su vez, una superación verdadera de estas interrelaciones culturales poscoloniales, en vías de una real decolonización que no caiga en una negación revanchista que no genera mucha reflexión. En

¹³⁵ El fenómeno de artistas de orígenes “otros” que trabajan y viven en las metrópolis hegemónicas. Orozco es un ejemplo de este fenómeno muy común en el mundo globalizado.

otras palabras, poder, tal vez, llevar a cabo verdaderamente un proyecto incluyente e igualitario en la producción, investigación y enunciación sobre las artes en el mundo globalizado contemporáneo. Si bien es una tarea difícil, creo que es nuestra obligación como habitantes de geografías subalternas llevarla a cabo.

Imágenes.

Fig. 1. "Papalotes Negros", 1997. Gabriel Orozco.

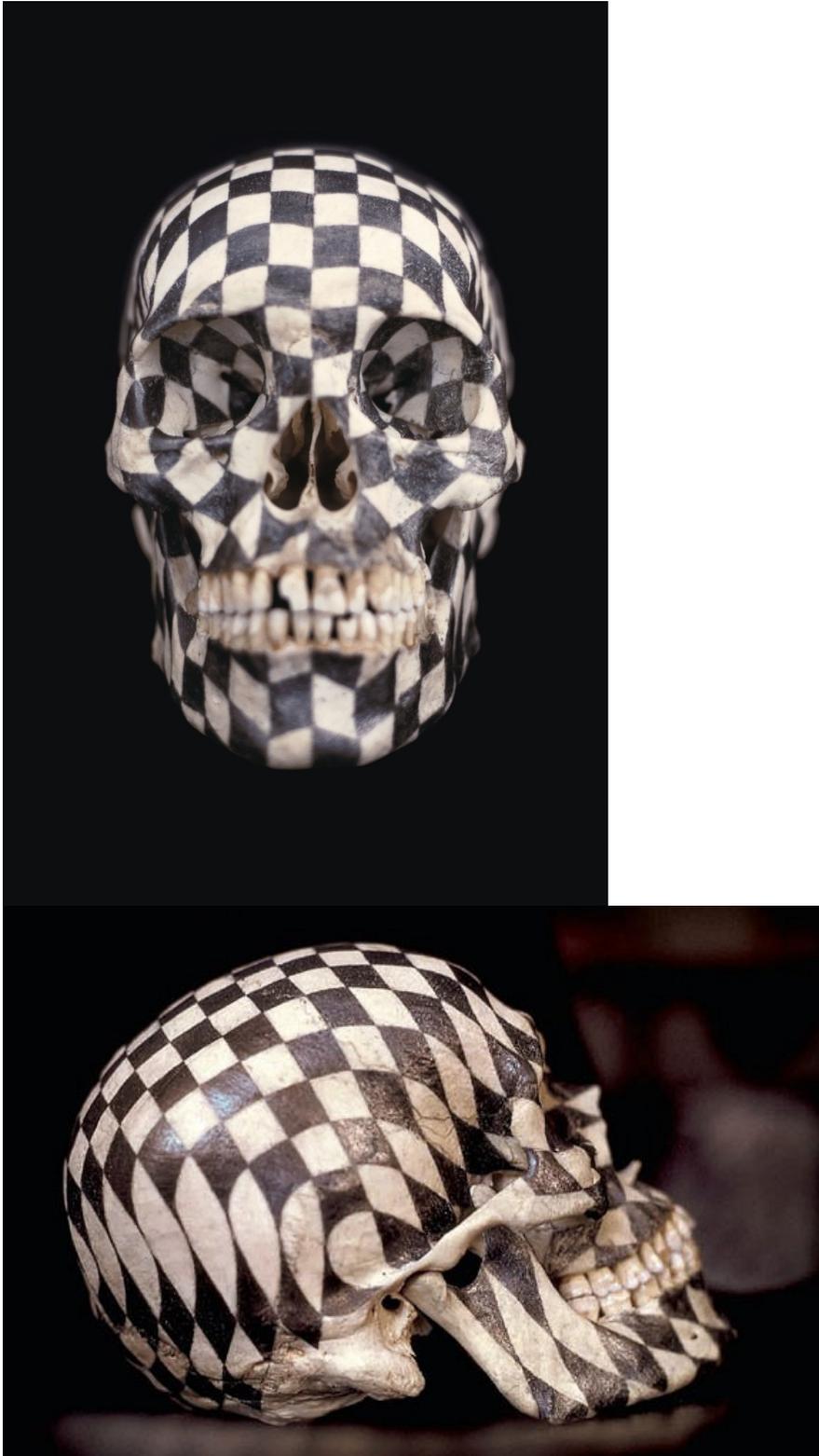


Fig. 2. "Movement of squares", 1961. Bridget Riley.

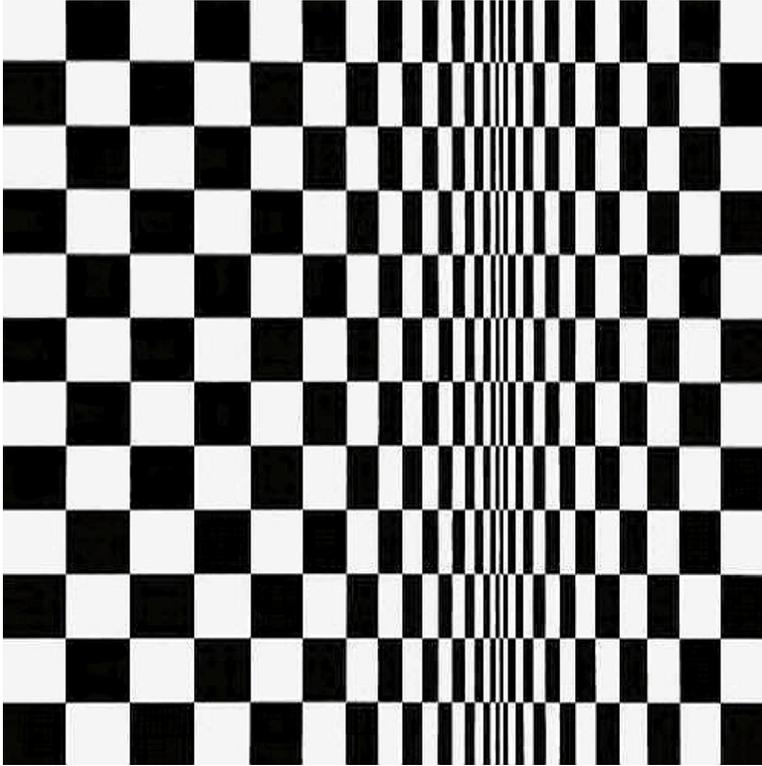


Fig. 3. "Sendero de pensamiento", 1997. Gabriel Orozco.

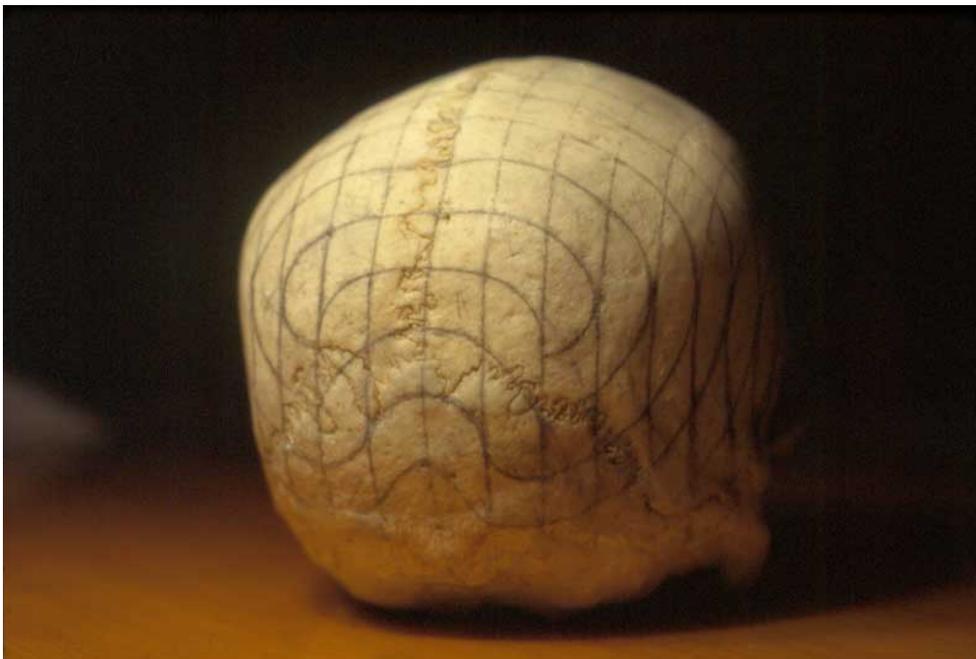


Fig. 4. The Evolution Store en SoHo.



Fig. 5. “Matriz Móvil”, 2006. Gabriel Orozco.



Fig. 6. “Marea Negra”, 2006. Gabriel Orozco.



Fig. 7. “Mis manos son mi corazón”, 1991. Gabriel Orozco.

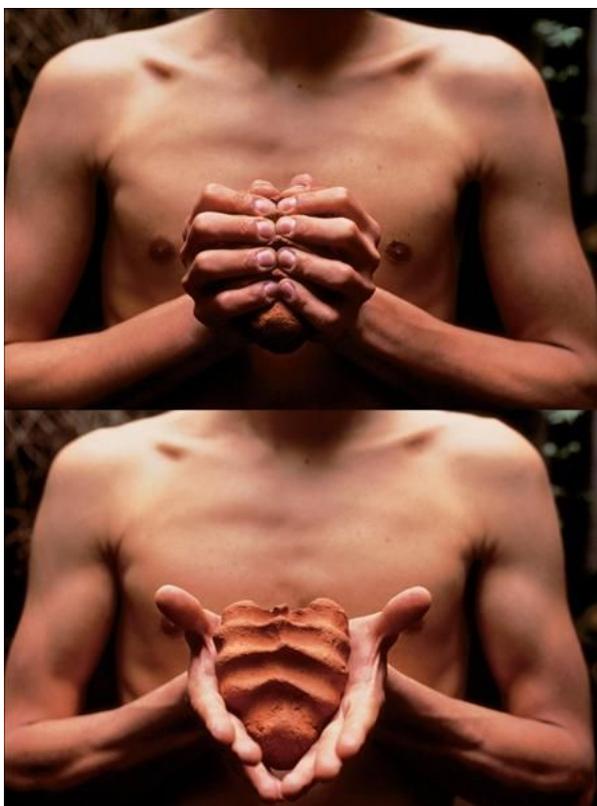


Fig. 8. “Nuestra imagen actual”, 1947. David Alfaro Siqueiros.

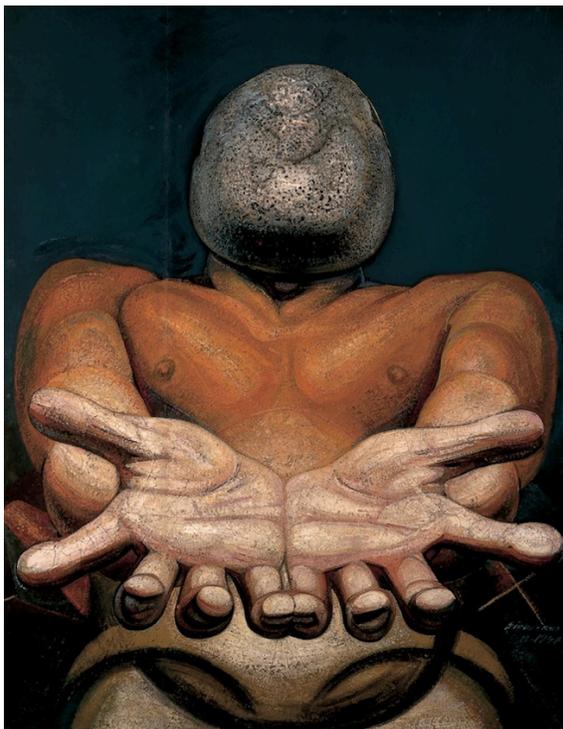


Fig. 9. “All In the Family”, 2012. Rachel Harrison.



Fig. 10. "Sin título (Circular Movement)", 1962. Bridget Riley.

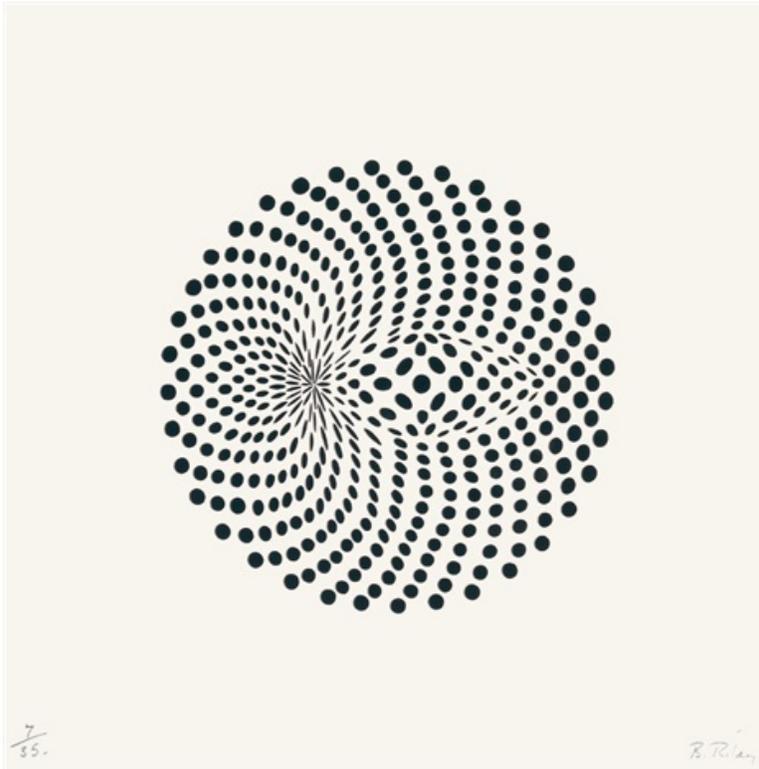


Fig. 11. "Calavera de la Guerra", 1924. Otto Dix.



Fig. 12. "Karankawa", 1982. Jimmie Durham.



Fig. 13. "Fuckface", 2005. Kendell Geers.



Fig. 14. "Vanitas with Butterflies", 2011. Philippe Pasqua.



Fig. 15. "Skull", 1976. Andy Warhol.



Fig. 16. “Calavera Oaxaqueña”, 1903-1910 aprox. José Guadalupe Posada.



Fig. 17. “For the Love of God”, 2007. Damien Hirst.

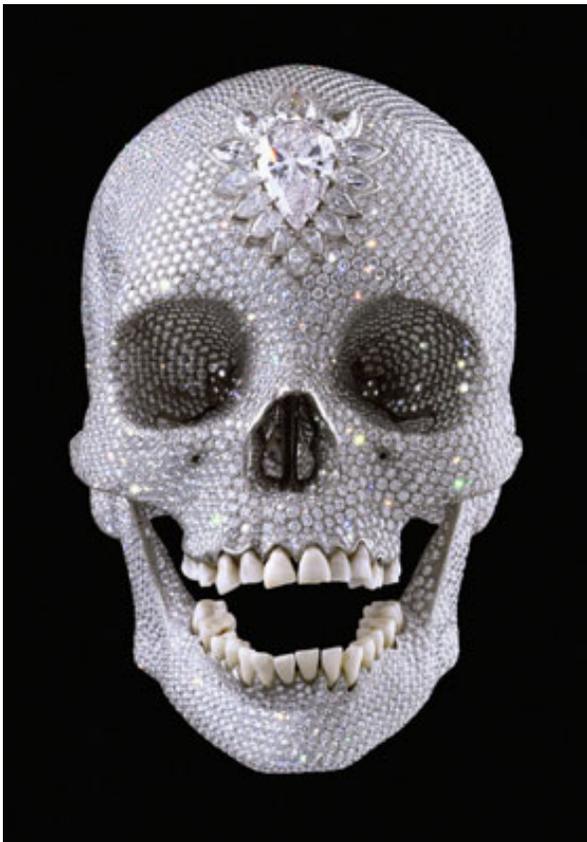


Fig. 18. Calavera-mosaico de Tezcatlipoca. Azteca/mixteca S. XV-VI. British Museum, Londres.



Fig. 19. Reliquias de San Félix en Gars am Inn, Alemania, mandadas allí hacia 1675. Ejemplo de cráneos adornados, de tradición europea católica.



Fig. 20. “Papalotes Negros” como imagen promocional de la retrospectiva de Orozco en el TATE Modern, en 2011.

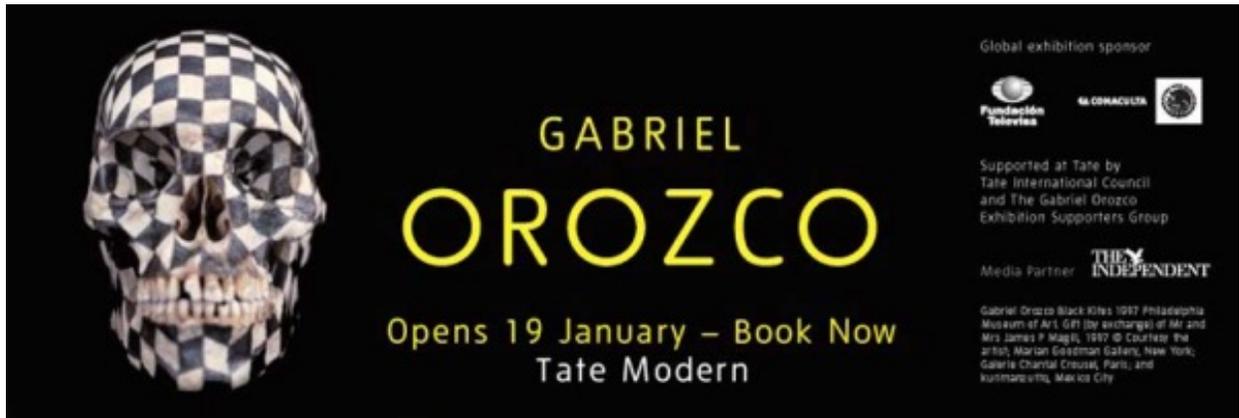


Fig. 21. Botella de tequila Casa Dragones, edición especial “Gabriel Orozco”. Hecha por el Museo Tate para la exposición retrospectiva del mexicano en 2011.


CASA · DRAGONES®
Gabriel Orozco Special Edition

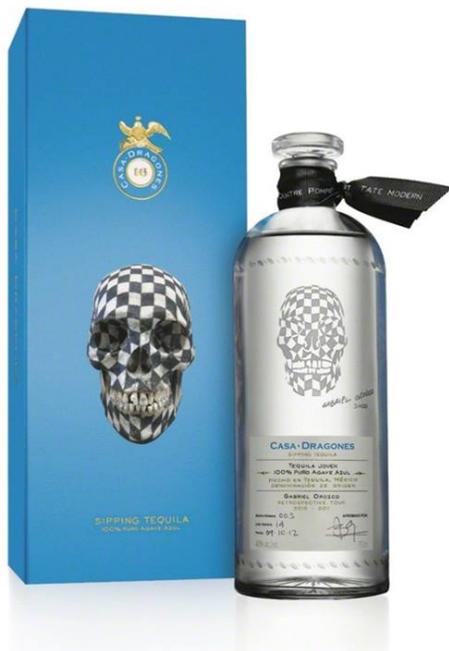


Fig. 22. "Calendar Stone", 2017. Damien Hirst.



Fig. 23. "Danza sagrada de los Citipati (o Chitipati)", "Danza de los Señores del cementerio" o "Danza sagrada tibetana de los esqueletos". Fotografía coloreada de 1925.



Fig. 24. Afiche/llavero de tienda de artículos punk, con un parecido extremo a “Papalotes Negros”.



Fig. 25. Afiche metálico de tienda de artículos punk. Si bien no es tan parecida a la anterior, presenta igualmente la calavera y el patrón de ajedrez.



Fig. 26. Stills de *007: Spectre* (2015).



Bibliografía

Ariés, Philippe, *Historia de la muerte en occidente*, trad. Francisco Carbajo and Richard Perrin. Barcelona: Acantilado, 2000.

Barriendos, Joaquín, *Desconquistas (políticas) y Redescubrimientos (estéticos): Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina*. Des-bordes, 2009.
<http://des-bor-des.net/archivo/0/pdf01/Joaquin%20Barriendos.pdf>

_____, *El sistema internacional del arte contemporáneo. Universalismo, colonialidad y transculturalidad*. 2007. Artículo en PDF. <http://docplayer.es/21636753-El-sistema-internacional-del-arte-contemporaneo-universalismo-colonialidad-y-transculturalidad.html>

Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Bonami, Francesco, “Muerte súbita. Trampas de arena, prados y el juego de la conciencia” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al. 157-164. México: CONACULTA/Turner, 2014.

Buchloh, Benjamin H. D., “Benjamin Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York”, en *Gabriel Orozco: Clinton Is Innocent*, ed. Francesco Bonami. París: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1998.

_____, “Rechazo y Refugio”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al., 91-102. México: CONACULTA/Turner, 2014.

_____, “La escultura entre el estado-nación y la producción de mercancía global” en *Gabriel Orozco*, ed. Ann Temkin, 34-43. México: Conaculta/MoMA, 2009.

Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte: Hacia un pensamiento visual independiente*. México: CONACULTA, 2014.

Cruzvillegas, Abraham “G.O. Taller sin título” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al., 251-260. México: CONACULTA/Turner, 2014.

Cuevas, José Luis. "La cortina de nopal." , en *Ruptura*, 84-91. México: Museo Carrillo Gil, 1988.

Debroise y Cuauhtémoc Medina (Eds.), *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: UNAM/Turner 2ª ed., 2014.

_____, “Genealogía de una exposición” en *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*. Eds. Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, 20-26. México: UNAM/Turner 2ª ed., 2014.

Debroise, Olivier, “El dandy kitsch”, “Toledo Insurgente” y “Me quiero morir” en *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*. Eds. Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, 196-328. México: UNAM/Turner 2ª ed., 2014.

DeSpelder, Lynne Ann y Albert Lee Strickland, “Day of the Dead”, in *Encyclopedia of Death and the Human Experience*, eds. Clifton D. Bryant and Dennis L. Peck., 261-264. California: SAGE Publications, 2009.

Fernandes Jorge, Joao Miguel, “Gabriel Orozco” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al., 329-336. México: CONACULTA/Turner, 2014.

Fabian, Johannes, “Our Time, Their Time, No Time: Coevalness Denied”, en *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, 37-70. Nueva York: Columbia University Press, 1983.

Fer, Briony, “Espirógrafo: Las ruinas circulares del dibujo” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al. 399-410. México: CONACULTA/Turner, 2014.

Fisher, Jean, “El sueño de la vigilia” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al., 103-112. México: CONACULTA/Turner, 2014.

Fok, Silvia, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*. U.S.A.: Intellect, University of Chicago, 2013.

García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz editores, 2010.

Gell, Alfred, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”, en *Anthropology, Art and Aesthetics*, eds. J. Coote y A. Shelton. Oxford: Clarendon, 1992.

Godfrey, Mark, “Anillos que se superponen y círculos que desaparecen” (2006) en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al. 523-536. México: CONACULTA/Turner, 2014.

Grzanic, Marina, “Afterwards: Struggling with Bodies in the Dump of History” en *Body, between Materiality and Power*, ed. Nasheli Jiménez del Val, 165-184. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Press, 2016.

Guasch, Anna Maria, *El arte en la era de lo global: 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.

Hall, Stuart y Michael Hardt, “Changing states: in the Shadow of Empire”, en *Changing States: Contemporary art and ideas in an Era of Globalization*, comp. Gilane Tawadros. Londres: iniVA, 2004.

Jiménez Del Val, Nasheli, *Seeing Cannibals: European Colonial Discourses on the Latin American Other*, 248-261. UK: UMI, 2014.

Koudounaris, Paul, *The Empire of Death: A cultural History of Ossuaries and Charnel Houses*. New York: Thames & Hudson, 2011.

López Ruiz, Francisco, *Artefactos de muerte no simulada: Damien Hirst en México*. México: Universidad Iberoamericana, 2009.

Manrique, Jorge Alberto, “Artes plásticas y cultura nacional” en *Una visión del arte y la historia, vol. IV, 113-120*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000.

Medina, Cuauhtémoc, “Retrasos y llegadas” (1998) en *Abuso Mutuo: Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*, Compiladores Edgar Alejandro Hernández y Daniel Montero, 97-109. México: Editorial Cubo Blanco, 2017.

_____, “La oscilación entre el mito y la crítica. Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo,” en *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*, 276-304. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.

Mignolo, Walter D., *La idea de América Latina, la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

____, “The Moveable Center: Ethnicity, Geometric Projections, and Co-existing Territorialities” en *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. 219-258. U.S.A.: Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1995.

Montero, Daniel, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México: Fundación Jumex, 2013.

Morgan, Jessica, “Conversación con Gabriel Orozco”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al., 603-614. México: CONACULTA/Turner, 2014.

Navarrete Cortés, Alejandro, “La producción simbólica en México durante los años ochenta” en *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*. Eds. Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, 284-290. México: UNAM/Turner 2ª ed., 2014.

Nesbit, Molly, “La Tempestad” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al., 261-276. México: CONACULTA/Turner, 2014.

Noceda, José M., “El Caribe en las Bienales de La Habana”, *Anales del Caribe 2005-2006* (2006): 149-155.

Oguibe, Olu, “A Brief Note on Internationalism”, en *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Art*, ed. Jean Fisher. Londres: Kala Press, 1994.

Orozco, Gabriel, Benjamin Buchloh y Molly Nesbit, “Molly Nesbit, Benjamin H. D. Buchloh y Gabriel Orozco conversan en la ciudad de México” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Edición ampliada 1993-2013*, eds. Daniel Birnbaum, et. al., 277-304. México: CONACULTA/Turner, 2014.

Paz, Octavio, *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Picasso, Pablo, “Discovery of African Art” en *Primitivism and Twentieth-century Art*, ed. Jack Flam y Miriam Deutch, 33-34. E.U.A.: University of California Press, 2003.

Stein, Getrude, “Matisse and Picasso and African Art” en *Primitivism and Twentieth-century Art*, ed. Jack Flam y Miriam Deutch, 35. E.U.A.: University of California Press, 2003.

Pobocho, Paulina y Anne Byrd, “1981-1991: los primeros años”, “1992: Migraciones”, “1993: Primero fue la escupida” y “1997: vaciar la mente” en *Gabriel Orozco*, ed. Ann Temkin, 45-90 y 123-134. México: Conaculta/MoMA, 2009.

Pollock, Griselda, “Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Duree of Art’s Histories”, *Journal of Art Historiography* 7 (2012).

Princenthal, Nancy, “Game Changer”, *Art in America* (March 2010): 127-135.

Quijano, Aníbal, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. perspectivas latinoamericanas*, ed./comp. Edgardo Lander , 201-242. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria, arte y pensamiento crítico*, 79-94. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.

Roque, Georges, “Imágenes e identidades: Europa y América” en *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte “Arte, historia e identidad en América: Visiones Comparativas”*, Tomo II, eds. Gustavo Curiel, et al., 1017-1030. México: UNAM-IIEs, 1994.

Smart, Alastair, “Damien Hirst and Gabriel Orozco, Two conceptual artists, create two very different skulls” en Phaidon website (2011).

<http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/march/07/damien-hirst-and-gabriel-orozco-two-conceptual-artists-create-two-very-different-skulls/>

Smith, Terry, *Qué es el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

Spivack, Gayatri, “Can the subaltern speak?”, en *Colonial Discourse And Post-colonial Theory*, eds. Patrick Williams y Laura Chrisman. Nueva york: Columbia University Press, 1993.

Stavans, Ilan, *The Riddle of Cantinflas: Essays on Hispanic Popular Culture*. U.S.A.: UNM Press, 2012.

Sullivan, Edward J., *The Language of the Objects in the Art of the Americas*. New Haven: Yale University Press, 2007.

Temkin, Ann, “Estudio abierto” en *Gabriel Orozco*, ed. Ann Temkin, 11-21. México: Conaculta/MoMA, 2009.

Vázquez Mantecón, Álvaro, “Los Grupos: una reconsideración” *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*. Eds. Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, 196-198. México: UNAM/Turner 2ª ed., 2014.

Vanderbroeck, Paul, “Introduction” en catálogo de *America: Bride of the Sun. 500 years of Latin America and the Low Countries*, 15-20. Anwerp: Ministry of the Flemish Community, 1992.

Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente (1923)*. México: Sexto Piso, 2004.

Westheim, Paul, *La Calavera (1953)*, Trad. Mariana Frenk. México: F.C.E., 2013.

Wood, Yolanda “Arte del Caribe: El decenio que terminó el siglo XX”. *Arte por excelencias* no. 1 (2008): 13-18.