



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

La institucionalización del desacuerdo como argumento crítico de la
imagen artística global de México, 2000 -2008

TÉSIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:

Alberto Guadalupe Ramírez Vera

TUTOR PRINCIPAL

Dra. María Patricia Vázquez Langle
Facultad de Artes y Diseño (FAD)

COMITÉ TUTOR

Dra. Irma Leticia Escobar Ramírez (FAD)
Dra. Elia del Carmen Morales González (FAD)

Ciudad de México, octubre, 2023



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.

Índice

La institucionalización del desacuerdo como argumento crítico de la imagen artística global de México, 2000-2008

Agradecimientos	7
Introducción	9

Capítulo I

Diferencia/ Las disertaciones del arte en la era global

1.1 El concepto polifónico de la globalización	27
1.2 Los primeros bosquejos del arte global en México	34
1.3 La representación de la obra de arte y su relación con el sistema de exhibición global	42

Capítulo II

Disputa/ La irrupción del arte contemporáneo global en el escenario nacional

2.1 Los nacientes postulados del arte global	51
2.2 Consensos vs desacuerdos: un nuevo manifiesto para entender la representación y escritura del arte en México	56
2.3 Global vs nacional: la diáspora artística de la Ciudad de México	66
2.4 Escultura cotidiana: dualidad entre el arte global y la periferia artística	77

Capítulo III

Divergencia/

Políticas culturales nacionales en la globalidad

3.1 El paradigma artístico de la identidad nacional en la era global	96
3.2 La retórica del cambio: coinversión entre Estado e iniciativa privada	106
3.3 Las dinámicas de comercio del mercado cultural global	111
3.4 La renovación de la identidad nacional en la globalidad	119

Capítulo IV

Disenso/

La construcción de la imagen global del Estado mexicano bajo los requerimientos del mercado global

4.1 Políticas culturales para la renovación de la imagen nacional	133
4.2 Estrategias de Políticas culturales para la figuración multicultural: <i>la Revitalización del Centro Histórico y La calle es de todos</i>	139
4.3 Expansión de los espacios museísticos del Arte Contemporáneo en la Ciudad de México y su periferia	147

Capítulo V

Discrepancia/

La institucionalización del arte contemporáneo

5.1 La noción de arte contemporáneo en la academia mexicana del siglo XX	163
5.2 La institucionalización del Arte Contemporáneo en México	175

Capítulo VI

Resistencia/

La legitimación global del arte contemporáneo producido en México

6.1 La transvaloración del arte contemporáneo	193
6.2 El carácter de representación de las obras	199
6.3 La especulación del sentido de representación del arte contemporáneo	211
6.4 Desplazamientos dialécticos fútiles para obras globales	223

Conclusiones	239
---------------------	-----

Compendio de imágenes: obras citadas	253
---	-----

Compendio de imágenes: Mexico City:	267
--	-----

**An Exhibition about the Exchange Rates
of Bodies and Value.**

**P.S.1 Contemporary Art Center of
MoMA 2002_Obras expuestas**

Bibliografía	279
---------------------	-----

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría agradecer a las personas que me brindaron su tiempo, conocimiento y amables opiniones respecto a mis trabajos académicos durante el período de estudios del doctorado. Especialmente a mi tutora la Dra. María Patricia Vázquez Langle, y a los miembros de mi cuerpo tutorial: la Doctora Irma Leticia Escobar Rodríguez, la Doctora Julieta Ortiz Gaitán, y la Doctora Elia del Carmen Morales González; así como a mis lectores el Doctor Juan Manuel Marentes Cruz y el Doctor Ricardo Pavel Ferrer.

Mi gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a la Facultad de Artes y Diseño (FAD), y al sistema de becas de posgrado de la universidad como instituciones que respaldaron e hicieron posible esta investigación.

Un especial agradecimiento a las personas con quienes trabajé, o entrevisté tanto en la Ciudad de México como en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). A Johana Garnica y su amorosa familia por hospedarme en New Iland y llevarme todas las mañanas, durante tres meses, al tren; sin ustedes no lo hubiera logrado.

A mi familia por su apoyo, a mis padres, a mi hermano y sobrina. Un agradecimiento eterno a María Aiza Mondragón Alonso (qepd.) por enseñarme el sentido del verdadero amor, escucharme y haber caminado a mi lado, durante muchos años, por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Y finalmente, agradezco a todas las personas del departamento de asuntos escolares de la Facultad de Artes y Diseño por sus atenciones y amigables sonrisas.

Mtro. Alberto Guadalupe Ramírez Vera

18 agosto 2023

Introducción

El concepto de arte global que propongo en esta investigación es el resultado de una reflexión crítica que describe ciertas prácticas artísticas que, en primer lugar, se alejan de la estética formalista enunciada por la crítica de arte canónica del siglo diecinueve, en segunda instancia, estas piezas circulan en el mercado de las exposiciones individuales y colectivas de arte contemporáneo internacional, sin intenciones de filiación nacionalista pero argumentadas bajo discursos curatoriales que se focalizan en un supuesto político que han cargado a estas piezas de una expectativa en forma de queja, reclamo, o de proyecto, desde los sectores sociales minoritarios y vulnerables tanto de la centralidad artística como de la periferia. Desde mi perspectiva crítica, de lo anterior, tenemos que el concepto de nación cobra relevancia en el arte mexicano, durante los primeros años del siglo veintiuno, porque se pone en tensión el sentido de representación de lo mexicano, a través del arte, en el plano internacional.

Regresando a las obras, estas tienen una tendencia a experimentar con nuevas posibilidades objetuales como el video, la instalación, el performance, la fotografía, la tecnología digital y el internet, solo por mencionar algunas. Así pues, estas obras ya no están apelando a la sensibilidad en un sentido estético estrictamente, sino que involucran un curso reflexivo: un proceso intelectual que implicaba el desarrollo de piezas ajustadas a modos de producción que exploran tópicos como las estructuras de poder con relación a los conceptos de política, la desterritorialización de los diversos campos del conocimiento para ser atraídos a las pesquisas del arte, grupos étnicos y minoritarios, los problemas de migración, la representación de la memoria e historia, el cosmopolitismo, el cuestionamiento de los medios tradicionales del arte, entre muchos otros.

Por otra parte, dentro del campo de la nueva historia del arte, estas obras se consideran arte contemporáneo desde la perspectiva de sus nuevos postulados: es decir, las piezas abandonan cualquier intención de representación de lo nacional para enfatizar aspectos culturales, mientras que examinan los posibles caminos dialécticos de la autonomía del arte.

En tanto objeto o experiencia, las obras no apelan a lugares específicos, sino que refieren a personas (artistas) que viven en el mundo en diferentes condiciones, por lo tanto, las piezas de arte son producidas por creadores que no necesariamente trabajan o viven en sus lugares

de origen: dada esta condición puede abarcar ideas y capital simbólico, objetos, provenientes de distintos países y áreas del conocimiento. Estas condiciones nos llevan a pensar que las obras del arte global no se ciñen a aspectos de representación de identidad nacional porque no funcionan como portadores de iconografía o mensajes regionalistas.

En el caso de México, el arte global tuvo una institucionalización complicada. Para el segundo lustro de la década de los 90's, aunque las obras de algunos artistas mexicanos ya estaban circulando exitosamente en el contexto internacional del arte contemporáneo global, en nuestro país, las instituciones artísticas demeritaban este tipo de obras por considerarlas ajenas a los estatutos estéticos del llamado "gran arte". Dicho desde un punto de vista institucional ocasionó la visibilización de un grupo de agentes artísticos que pugnaba por el desarrollo de estrategias culturales de estado que incluyeran específicamente a estas prácticas. En consecuencia, puedo afirmar que durante estos años existió, entre la comunidad artística nacional, un conflicto ideológico entre quienes consideraban que el arte contemporáneo debía circunscribirse a la experimentación de la pintura y la escultura bajo los cánones formalistas del modernismo, y aquellos que argumentaban la necesidad de participar activamente de los nuevos planteamientos estéticos y narrativas del arte. Por otra parte, durante este período, la disputa estética aún no atraía las disertaciones sobre la identidad nacional con relación al arte contemporáneo, no fue sino hasta los primeros años del nuevo siglo que, la comunidad artística nacional, empezaría a problematizar con intensidad este tipo de derroteros discursivos.

A la par que este conflicto estético local se desarrollaba, el proyecto globalizador que el estado mexicano había puesto en marcha desde la firma del tratado de libre comercio con Canadá y los Estados Unidos en 1994, seguía su curso. Debido a esto, durante la primera década del siglo XXI, la cultura y el arte sufrirían un cambio significativo en la gestión de sus políticas culturales; atrás había quedado la postura conservadora de promover la identidad nacional con relación a los postulados de la estética formalista posrevolucionaria y los paradigmas del arte moderno nacional como posibilidades de representación internacional.

Al arribo del nuevo siglo, el arte canónico del siglo XX dejó de ser la única posibilidad de figuración nacional en el extranjero. Durante los primeros años del siglo XXI, en un

desplazamiento paradójico, el arte contemporáneo cobró importancia a partir de un nuevo arquetipo que se alejaba, en todos los sentidos, de los retratos nacionalistas. Así pues, la función del arte en nuestro país se enriqueció con prácticas y axiomas globales que contravenían a la estética secular.

En este período, no obstante que las instituciones del arte en México todavía reusaban la apertura de sus espacios para la exhibición y reflexión del arte global producido en nuestro país, las políticas culturales del nuevo régimen partidista se enfocaron en crear la infraestructura cultural y artística mínima suficiente para el fomento, exposición y creación de este tipo de obras, esto con el fin de coadyuvar con la proyección de la imagen global del estado mexicano a nivel internacional. En esta coyuntura, el arte contemporáneo dejó de ser un asunto de disenso exclusivamente local para ampliar sus discusiones al plano internacional.

De esta manera, para la comunidad artística nacional, la discusión sobre la función del arte contemporáneo con relación a la identidad nacional se convirtió en un problema a debatir. Dicha necesidad se hizo patente dado que, durante esa época, en varios países de la centralidad artística existió un inusitado interés por la organización de exposiciones colectivas de arte contemporáneo global producido en México. El énfasis de estas exhibiciones fue presentar obras creadas principalmente a partir del uso de capital simbólico proveniente de objetos cotidianos y circunstancias de futilidad social, principalmente de la Ciudad de México.

1

La pregunta que dio pie a esta investigación tiene que ver con un cuestionamiento puntual sobre cómo se modeló la imagen artística global de México, durante los primeros años del siglo XXI.

La hipótesis sugiere que para lograr el modelado de la imagen artística global de nuestro país fue necesario que el arte contemporáneo, producido principalmente con capital simbólico del espacio público de la Ciudad de México, se circunscribiera, desde la curaduría de exposiciones colectivas nacionales e internacionales, dentro de una categoría

discursiva que ponderaba el desacuerdo como principal argumento estético de auto-enunciación.

Ahora bien, para tener una idea precisa de los alcances del anterior supuesto, es importante explicar la delimitación crítica de dos de sus conceptos: a) la idea del desacuerdo y b) la selección del período 2000-2008.

En la primera delimitación, el concepto del desacuerdo tiene una doble intención: discrepancia y resistencia. La disconformidad hace referencia al antagonismo ofrecido, por algunos curadores y teóricos provenientes de la comunidad cultural de México, frente a los dictámenes o normas expositivas y discursos curatoriales ordenadas desde las instituciones artísticas nacionales y extranjeras. En cuanto a la resistencia, el término debe entenderse como una oposición discursiva que hace frente a la imposición estética de los actores institucionales ya mencionados. La aclaración es importante porque evita que la lectura de esta investigación presuponga el desacuerdo bajo los postulados teóricos de la estética con relaciona la filosofía política.¹

La segunda delimitación, la etapa 2000-2008, tiene que ver el lapso de institucionalización del arte contemporáneo en México. El corte histórico inicia en diciembre del año 2000 con la primera alternancia partidista en el gobierno de nuestro país. En cuanto a la cultura y el arte, este momento de inflexión significó la continuación del proyecto globalizador del Estado mexicano, por lo tanto, desde las políticas culturales se promovieron cambios en la producción, administración y financiamiento tanto de la producción cultural y artística,

¹ En los discursos del arte contemporáneo global existe un aparato crítico que hace alusión al desacuerdo como parte de la estética de lo político y la política de la estética. Este planteamiento proviene del planteamiento teórico del filósofo francés Jaques Ranciere, que durante la década de los 90's cobró notoriedad en el campo del arte porque reflexiona el disenso con relación a la estética y política.

La política para Ranciere es la dimensión de lo institucional, mientras que lo político determina una forma de relación entre la gente; en cuanto el arte se refiere, cuando las obras entran a los espacios de institucionalización se desarticula lo político y se vuelve una representación de la política. De esta manera, la imagen de lo político se convierte en arte cuando es del carácter de la política. En este escenario, el desacuerdo es la poesía del discurso y su visualización por medio de un imaginario reflexivo, al cual se le denomina como dimensión estética de la política. En esta idea es claro que las acciones estéticas de praxis política no están sólo en lo simbólico, sino que buscan abrir una conversación con el espectador. La intención es ensayar un debate, un desacuerdo que conduzca al lugar mismo de la política.

Jaques Ranciere, *Disenso: Ensayos sobre estética y política*. (México, Fondo de Cultura Económica, 2019), pp. 13 – 17.

como de sus espacios de exhibición y circulación comercial en total apego a las tendencias globales. En mi opinión, esta etapa concluyó en el año 2008 con la inauguración del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM (MUAC).

2

La hipótesis parte de una premisa fundamental que tiene que ver con la ampliación del concepto de arte bajo los argumentos de la nueva historia del arte, su administración institucional y sus circuitos de exposición, lo que me lleva a pensar en la relación estrecha que existe entre el arte contemporáneo, la economía, el mercado del arte y la cultura global. Por ello, esta investigación propone una metodología que pondera la crítica de arte, a partir del montaje y textos curatoriales de exposiciones colectivas nacionales e internacionales, de arte contemporáneo producido en México o por mexicanos en el contexto de las disertaciones de la nueva historia del arte, la diáspora artística y la creación de espacios patrimoniales como capitales culturales globales.

En este sentido, este texto sostiene que para poder entender la manera en el que estado mexicano modeló su imagen artística global, primero es necesario considerar como circularon las obras de arte contemporáneo en la centralidad artística, para después discernir las transformaciones estéticas que esto ocasionó al campo local. Se verificará que de muchas maneras y sobre todo en ese contexto, el arte contemporáneo global producido en México tiene una estrecha relación con las políticas culturales propuestas por el estado y el mercado del arte internacional. De esta manera, para poder dar cuenta de un cambio relativo en la actualización de la representación nacional hay que hacer un seguimiento discursivo de cómo se enunciaron las prácticas locales dentro de las exposiciones colectivas globales. En definitiva, es allí, en los procesos de institucionalización y no en la dialéctica de las obras, que se puede rastrear un cambio significativo.

En cuanto al estado de la cuestión, para la búsqueda de la bibliografía y materiales de registro audiovisual (como videos, páginas web de artistas e institucionales, y ensayos publicados en blogs, entre muchos otros) aparecen ordenados en tres grupos temáticos. En el primero se encuentran notas periodísticas y catálogos divididos en cuatro categorías: 1)

exposiciones colectivas nacionales e internacionales de arte contemporáneo producido en México; 2) instalaciones monumentales efímeras que intervinieron el espacio público del Centro Histórico; 3) bienales internacionales, y 4) exposiciones individuales en el extranjero de artistas mexicanos. El Segundo grupo es un vasto conjunto de textos sobre teoría e historia del arte que problematizan tópicos del arte contemporáneo de los últimos treinta años. El último grupo, el tercero, contiene principalmente documentos institucionales, notas periodísticas y videos de acciones de políticas culturales emprendidas, a nivel nacional y particularmente de la Ciudad de México, durante los primeros años del siglo XXI.

3

La investigación está constituida por seis capítulos; cada uno aborda un problema singular. Para poder tener una comprensión completa de lo que quiero decir, hay que leer toda la tesis.

En el primer capítulo, *Diversidad/ Las disertaciones del arte nacional en la era global*, se estudia, desde diversos enfoques, la noción de la globalización con relación al campo de la cultura y el arte; con el análisis de textos de Roland Robertson, José Teixeira Coelho, Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, y Frederic Jameson.

El arte global en una primera mirada es una expresión polisémica de reflexiones; la producción de sus manifestaciones requiere de diversas narrativas, incluso contrarias a la tradicional historia del arte, que apuesten más por la identidad cultural que por los juicios estéticos. En el caso de México, el arte global ha mantenido un difícil desarrollo; en un principio los círculos académicos tradicionalistas demeritaron las nuevas prácticas artísticas frente a las institucionalizadas, en especial aquellas que no se circunscribieron a los formalismos de la pintura y la escultura nacional. La controversia se situó en la representación de la obra, lo que necesariamente requirió de otras herramientas conceptuales para entenderlas.

Para discernir este problema, en la segunda parte de este capítulo, se reflexionan los discursos curatoriales de la exposición, *El salón internacional de pintura: Cinco continentes y una ciudad*, 1999, realizada en el Museo de la Ciudad, ubicado en el Centro

Histórico de la Ciudad de México. La curadora en jefe Marta Palau invitó a 6 curadores de trayectoria y prestigio internacional para que desarrollaran una disertación para cada continente y la Ciudad de México: Gerardo Mosquera de Cuba, para América; Yu Yeon Kim de Corea del Sur, para Asia y Oceanía; Rosa Olivares de España, para Europa; Silvia Pandolfini y Rita Eder, para la selección de México y Okwui Enwezor de Nigeria, para la curaduría de África.

Aunque la exposición fue producida sin la intención de problematizar el concepto de globalización a través del arte, si puede considerarse como el primer ejercicio curatorial producido en México que atrajo o recalibró, desde los diferentes discursos de los curadores invitados, el concepto de la globalidad y sus relaciones con el arte contemporáneo, en especial de la pintura.

En este apartado se pone mayor énfasis en el discurso curatorial de Enwezor, *Impresionante perversidad*, porque nos permite confrontar el pensamiento de un curador preocupado por proponer alternativas de reflexión artística, circunscritas en discusiones globales, dejando de lado los discursos de la figuración de la identidad; siendo su principal aportación el modelado de un alegato crítico opuesto al pensamiento que dio origen a la exposición en un momento en donde el arte mexicano institucional aún creía en la pintura y su experimentación como medio de representación artística nacional e internacional.

A su vez, el análisis del escrito de Enwezor funciona como puente para entender, en la tercera parte de este capítulo, uno de sus textos más importantes, *La constelación poscolonial: el arte contemporáneo en estado de permanente transición*. El ensayo nos permite comprender como los postulados de la nueva historia del arte configuran las prácticas artísticas globales en los espacios de exhibición de la centralidad artística.

Por último, la reflexión y descripción ofrecidas en este capítulo tienen como finalidad proponer un marco conceptual sucinto sobre las ideas que han conformado el arte global. Lo anterior me permitirá tener una argumentación para desarrollar el tema de esta investigación desde la lógica de la globalización y del sistema del arte en nuestro país: lo que sugiere dos narraciones diferentes a manera de líneas que se cruzan en vertical y horizontal para después separarse: es decir, dos formas de entender la estética vertidas en la canónica historia del arte y la nueva historia que pugna por el fin de la estética formalista.

En el segundo capítulo, **Disputa/ La irrupción del arte contemporáneo global en el escenario nacional**, se ofrece un análisis sobre las vorágines artísticas acontecidas años antes de la instauración del arte global en México, durante la década de los 90's. La reflexión se ofrece desde tres exposiciones artísticas que funcionaron como vehículos de visibilidad de las obras de arte global en al menos dos sentidos: a) evidenciando una nueva voluntad de arte que se ciñe a la inclusión de la mayor cantidad de mapas sociales e identidades periféricas; y b) la circulación de los sentidos de las obras dentro del mercado global de las exhibiciones.

Este supuesto me permite sugerir que, a través de la reflexión de los textos de catálogos de exposiciones de arte contemporáneo, es posible trazar trayectos que nos permitan entender la eventualidad de los sentidos de la obra de arte y como estos configuraron una nueva forma de entender el arte nacional. Mi conjetura sugiere que, al cancelarse la representación nacionalista de las obras, la identidad se desplazó hacia piezas que utilizaron el capital simbólico e iconográfico de objetos que circulaban cotidianamente en la Ciudad de México, a manera de escombros que el fallido proyecto globalizador dejó en nuestro país.

La primera exhibición estudiada es *Acné: o el nuevo contrato social*, 1995, montada en la sala Antonieta Rivas Mercado del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México; la segunda, *Así está la cosa, Instalación y Arte Objeto en América Latina*, 1997, expuesta en el desaparecido Centro Cultural / Arte Contemporáneo (CC/AC) de la Fundación Cultural Televisa; y la tercera, *El salón internacional de pintura: Cinco continentes y una ciudad*, 1999, presentada en el Museo de la Ciudad, ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Por otra parte, para tener un panorama internacional sobre el arte contemporáneo con relación a México se presenta un estudio sobre el discurso curatorial de la exposición individual de Gabriel Orozco en The Museum of Contemporary Art de Los Ángeles en el 2000.

En cuanto a los discursos curatoriales de estas exposiciones, en el capítulo se estudian algunos de los textos publicados en los catálogos de las muestras. Para la primera se reflexionan dos: a) *Presentación*, de Teresa del Conde y b) *El regreso de los mutantes* de Cuauhtémoc Medina; en la segunda, se examinan un par más: a) *Presentación* escrito por Robert Littman y b) *Relaciones objetuales en el arte contemporáneo* de Kurt Hollander; y en la tercera, se analiza el ensayo *Apropiaciones: figura, espacio y percepción en algunos*

artistas mexicanos de los noventa de Rita Eder. En el caso de Gabriel Orozco, en la última parte del capítulo se indaga el texto curatorial *Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana* redactado por Benjamin Buchloh, e incluido en el catálogo de la exposición individual, en el MoMA de Nueva York, del artista.

En referencia a las obras analizadas tenemos que en el caso de la exposición *Acné* se seleccionaron dos piezas: *Irrupción metafísica de los hombres desperdicio*, 1995, de Eduardo Abaroa; y *El rey de la paja*, 1995, de Abraham Cruz Villegas. Mientras que, en el caso de la exhibición de Orozco, se ofrece la descripción de tres: *Extensión del reflejo*, 1992; *Cuatro bicicletas, siempre hay una dirección*, 1994; y *Papalotes negros*, 1997.

En otro sentido, los nuevos objetos artísticos expuestos en estas exhibiciones necesitaron de pesquisas discrepantes a las tradicionales para realizar la reflexión de sus dominios espaciales, temporales y temáticos. Las obras ya no estaban apelando a la sensibilidad en un sentido estético estrictamente, sino que involucraban un curso reflexivo: un proceso intelectual que implicaba el desarrollo de piezas ajustadas a modos de investigación producción que exploraran tópicos como las estructuras de poder con relación a los conceptos de diáspora y desterritorialización y cuestionamientos de los medios tradicionales del arte.

El tercer capítulo, *Divergencia/ Políticas culturales nacionales en el contexto de la globalidad*, propone el estudio de las políticas culturales implementadas en nuestro país, durante la primera década del siglo XXI. El texto sugiere que estos conjuntos de normativas ayudaron a modelar la imagen internacional del nuevo estado mexicano, a partir de la construcción de una infraestructura cultural local suficiente para responder al dinamismo del mercado global bajo el discurso de la democratización de la cultura y el arte.

Para lograr esta figuración de estado progresista, el gobierno mexicano promovió la coinversión con capitales privados nacionales e internacionales en la capital del país, sobre todo en el Centro Histórico de la Ciudad de México debido a su importancia como lugar representativo del poder político y espacio patrimonial de la nación.

En medio de esta transición económica cultural, la polémica sobre la nueva función de la identidad nacional cobró notoriedad en las instituciones culturales. Por una parte, los

agentes culturales del estado fomentaron las ventajas que la inversión privada traería al desarrollo de la cultura y el arte, pero también advirtieron los riesgos de delegar totalmente la circulación del capital artístico y cultural a los intereses del mercado y los inversionistas nacionales y extranjeros. La preocupación central derivó en cómo debía ser representada la imagen global de nuestro país, sin renunciar o demeritar a su tradición cultural y artística. El tema no es menor, si consideramos que a partir de los gobiernos posrevolucionarios la función de la cultura con relación a la identidad nacional había sido de gran importancia en el modelado del estado mexicano.

Estamos frente a una transición en donde la función de la cultura y el arte nacionales se desplazaron desde su utilidad en la construcción de la idea de un estado, iniciada durante la década de los 30's del siglo XX, hasta su uso como dispositivos de comercio global. En este entramado, las instituciones culturales del estado mexicano propusieron una estrategia de políticas culturales que procuró un equilibrio entre ambas.

Para entender la complejidad de los alcances del plan nacional de cultura emprendido durante la primera década de este siglo, en este capítulo se estudian dos textos. El primero redactado por Rafael Tovar y de Teresa, presentado en el *Foro Encuentros Europa - América Latina* en Biarritz durante el 2006; y el segundo, escrito por Carlos Fuentes y publicado como un artículo de opinión en el periódico Reforma, en el año 2002.

De tal forma, para argumentar el complejo giro cultural acontecido en nuestro país, también se ofrece el análisis del devenir de la noción de cultura, a partir de la selección de textos de Zygmunt Bauman y Pierre Bourdieu.

En el cuarto capítulo, **Disenso/ La construcción de la imagen internacional del Estado mexicano bajo los requerimientos del mercado global**, inicia con un breve resumen sobre el anterior, esto con la intención de enfatizar que la promoción y creación de las industrias culturales, por medio de la coinversión entre Estado e iniciativa privada, fue el principal aporte de las políticas culturales, implementadas en nuestro país durante la primera década del siglo XXI

Por consiguiente, en este apartado se estudia la forma en la que la iniciativa privada contribuyó, a partir de sus estrategias de financiamiento, al modelado de la representación nacional, esto desplazando la canónica idea del Estado mexicano sobre la identidad hacia una figuración delimitada específicamente en la activación comercial y cultural del espacio público de las ciudades patrimoniales, especialmente en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

La actualización de la infraestructura e imagen del Centro Histórico como una capital cultural brindó al Estado mexicano la imagen global anhelada para destacarse como un gobierno moderno dentro de las exigencias internacionales de la globalización. En esta idea de representación, las calles del Centro se ponderaron como escenarios de circulación de todo tipo de prácticas culturales y artísticas enfocadas en la promoción de una imagen festiva. Ahora bien, para argumentar esta hipótesis, en este apartado se realiza un breve análisis sobre la manera en que esta estrategia de políticas culturales contribuyó a esta imagen.

Para esto tenemos que las políticas culturales se centraron en dos estrategias *La revitalización del espacio público* y *La calle es de todos*, que en conjunto produjeron acciones de remodelación por medio de adecuaciones en la viabilidad urbana y arquitectura, y que además sirvieron para la producción de eventos y representaciones culturales artísticas de convocatoria popular masiva.

En este régimen de reposicionamiento urbano, la arquitectura patrimonial adquirió gran importancia para el Estado y la gubernatura de la ciudad, porque ya no se proponía la conservación de los edificios, para que los visitantes pudieran valorar su carga histórica como principal atracción de públicos, lo interesante fue el reposicionamiento de su uso no sólo como narración de hechos históricos, sino principalmente como valor comercial estético, a manera de imagen que se encarga del fomento turístico a internacional.

Por otra parte, la estrategia de políticas culturales enfocadas en la construcción y recuperación de edificios patrimoniales también fue usada para construir una novedosa infraestructura museística destinada al arte contemporáneo, que no fue exclusiva del Centro Histórico, también fue extensiva hacia otros lugares de la Ciudad de México y su periferia.

En cuanto a la imagen global del Estado mexicano en el extranjero, tenemos que la exhibición del arte contemporáneo producido en México fue parte de este mismo plan.

Para argumentar este supuesto, al final de este capítulo se ofrece una breve reseña sobre la trascendencia que el arte contemporáneo tuvo en la figuración global de la imagen del Estado mexicano, esto a partir de la procuración de una infraestructura local e internacional destinada principalmente a su exhibición.

Como ejemplo de estas acciones locales se expone la fundación del Laboratorio Arte Alameda, el Museo Experimental “El Eco” y el Museo Jumex. En cuanto a las acciones de en el extranjero, se ofrece un sucinto bosquejo de la participación de México en la Bienal de Venencia, a través de su propio Pabellón.

El capítulo cinco, **Discrepancia/ La institucionalización del arte contemporáneo**, inicia con un sucinto resumen del anterior apartado, en donde se argumentó que la imagen cultural global de nuestro país se resolvió con relativa facilidad a partir de una estrategia de políticas culturales de Estado enfocadas en la creación de una infraestructura suficiente, dentro de la delimitación urbana y el espacio público del Centro Histórico de la Ciudad de México, para responder a los estándares de competencia comercial de las capitales culturales globales, durante la primera década del siglo XXI.

No obstante que la representación global de México se resolvió sin contratiempos, apelando a una mezcla entre el capital cultural de la ciudad y las exigencias del mercado global, la producción artística tuvo una suerte diferente. La pregunta sobre cuál debería ser la función del arte mexicano en la globalidad se hizo urgente ocasionando un gran debate entre la comunidad artística, sobre todo si consideramos que en el siglo pasado el arte tuvo una figuración nacionalista, y en los albores de este siglo este tipo de representación fue cancelada en los escenarios internacionales de la centralidad.

La acometida del arte global arribó a México en un momento en donde aún se debatía, en los círculos académicos e instituciones museísticas, la noción y epistemología del arte contemporáneo nacional. De esta manera, la discusión estuvo con relación a un desconcierto sobre la manera en cómo se podría historiar y hacer crítica de arte en torno a

prácticas que se alejaban de los tradicionales argumentos formales, es decir, se estaba reflexionando el arte por fuera de su autonomía formal.

En este capítulo, se sugiere que en México, el Arte Contemporáneo se institucionalizó en el año 2008 con dos dispositivos críticos, que se presentaron con la inauguración del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM: la exposición titulada, *La Era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*; y el catálogo que la acompañó. En cuanto al primer dispositivo, en términos curatoriales, la exhibición presentó obras consideradas disidentes al sistema del arte local, producidas entre 1968 y 1997. Respecto al segundo dispositivo, el libro argumentaba la creación de una nueva genealogía del Arte Contemporáneo en México, basada en disertaciones del arte global.

Para argumentar este supuesto, el apartado se ha dividido en dos partes. En la primera se estudia el libro *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*, de la doctora Ida Rodríguez Prampolini desde dos perspectivas relevantes: a) los argumentos ofrecidos para modelar la delimitación histórica del arte contemporáneo, y b) cómo podemos entender la genealogía de esa época, en reciprocidad con el arte mexicano. En la segunda, se reflexiona el texto curatorial de la exposición *La era de la discrepancia*, titulado *Genealogía de una exposición* (2006), escrito por Oliver Debroise y Cuauhtémoc Medina. La importancia de este radica en que puede ser considerado como un texto fundacional, no solo por proponer una nueva genealogía, sino también porque nos posibilita entender la manera en que el arte contemporáneo se ejecuta en la actualidad en México.

Al proponer su propia genealogía del Arte Contemporáneo, la exposición aseguró su posicionamiento en el juego de la circulación simbólica, de modo que al implementar los discursos de lo global, no sólo estaban irrumpiendo con éxito en el arte internacional, sino también estaban rompiendo el monopolio del arte del Estado.

Para completar el capítulo, se ofrece una disertación que sugiere que el Arte Contemporáneo en México logró manifestarse a nivel internacional, gracias a que su genealogía fue parte de un proceso refractario de los centros hegemónicos artísticos que apelaban a la apertura de los mercados.

En último capítulo de esta tesis, **Resistencia / La legitimación global del arte contemporáneo producido en México**, se sugiere que la exposición *Mexico City: An exhibition about the exchange rates of bodies and values*, 2002, montada en el P.S.1 Contemporary Art Center de Nueva York, con curaduría de Klaus Biesenbach, es una de las más importantes, dentro de la historia del arte de nuestro país, porque fue la primera presentación colectiva de arte contemporáneo, de grandes dimensiones, montada en uno de los museos más importantes de la centralidad artística, con el aval institucional del gobierno mexicano.

En el capítulo se sugiere que esta exhibición ofreció los argumentos conceptuales necesarios para desarrollar una disertación encaminada a lograr la autoenunciación e institucionalización del arte contemporáneo en México. No obstante, este impulso, la exhibición atrajo un problema crítico, desde su curaduría, porque ponderó la representación de las obras exhibidas a partir de la supuesta futilidad de la realidad social de la Ciudad de México: es decir, ofreció las obras como una simple ilustración de las cenizas que el fracaso del proyecto globalizador dejó en nuestro país, sin realizar un análisis sobre sus potencial estético e inserción dentro de los postulados del arte global.

Para realizar este estudio se ha dividido el capítulo en dos partes. En la primera, se menciona que la exposición funcionó, como imagen internacional de nuestro país, ajustándose a las demandas de circulación del mercado del arte global de los Estados Unidos. Para argumentar esta hipótesis, se estudia el catálogo de la exposición, en especial el discurso curatorial de Biesenbach, desde el contexto de una serie de modificaciones radicales de los mecanismos de producción, absorción, adaptación y circulación del arte contemporáneo. Aunado a esto, en este apartado se problematiza el sentido de la autonomía del arte a partir de los textos teóricos de Arthur Danto.

En la segunda parte, se propone el análisis del ensayo crítico, *Abuso Mutuo*, que Cuauhtémoc Medina escribió para el catálogo de la exposición. El texto es una aproximación a la crítica de arte que se enuncia considerando una reflexión profunda sobre el sistema del arte que operaba en nuestro país con relación a los Estados Unidos, durante esa época. Para entender este devenir, también se estudian ensayos de Olivier Debrouse y

Octavio Paz, en especial aquellos que evalúan las estrategias expositivas del arte mexicano en el extranjero durante el siglo XX.

En su ensayo, Medina ofrece la noción de *Abuso Mutuo* para explicar la noción del uso del arte en esta exposición: si los artistas de México no pueden escapar a las preferencias, claras o veladas, de una especie de nacionalismo canónico requerido por las instituciones de la centralidad artística, entonces estos aprenden a negociar. Los artistas ofrecen el tipo de obra y figuración cultural requerida pero simultáneamente enuncian discursos críticos propios. Esta equivalencia redituó beneficios bilaterales para ambos grupos, en ese sentido, para Medina, la negociación del *uso* del arte producido en México, durante el período global, fue trato conveniente para ambas partes.

El escrito de Medina escinde en una disertación sobre la noción de uso del arte, y de las representaciones que tienen como mediadoras a un sistema de intercambio de valor que no se puede separar de las formas del arte mismo en términos globales, de manera que, se trata de un discurso que teoriza los efectos de la globalización en el arte producido en México.

Por último, el capítulo presenta un estudio comparativo, entre los planteamientos de los textos de Biesenbach y Medina, sobre algunas obras montadas en la exposición. La idea de este ejercicio es argumentar las diferencias entre un texto de acompañamiento descriptivo y otro que atrae, desde la crítica de arte, una reflexión contemporánea. Los artistas y sus obras seleccionadas para este propósito son: Santiago Sierra con las piezas *Línea tatuada de 30 cm sobre una persona remunerada (Calle Regina 51, México D.F, 1998)*, *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas (Espacio Aglutinador, la Habana, Cuba, 1999)* y *Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas (El gallo, Arte Contemporáneo, Salamanca, España, 2000)*; y Carlos Amorales, *Amorales vs amorales*, video de 8 canales transferido a DVD con color y sonido, 1999-2003.

4

Esta investigación busca, desde los estudios de la crítica de arte, mostrar cómo se ha transformado la idea “del arte nacional”, y por supuesto, cómo cierto tipo de arte que se ha denominado “contemporáneo” establece diálogos intensos e históricamente diferenciados con una localidad, pero también con la globalidad.

Capítulo I

Diversidad/

Las disertaciones del arte nacional en la era global

1.1 El concepto polisémico de la globalización

En una primera aproximación, el objetivo de este capítulo es demostrar que el concepto de la globalización puede ser reflexionado desde diversos campos del conocimiento. En una segunda intención, yo sostengo que dicha amplitud de ideas permite circunscribir la disciplina del arte contemporáneo en la noción de la globalidad desde juicios provenientes de la nueva historia del arte. Por último, la finalidad de la anterior premisa me concede demostrar que la estructura expositiva del arte de la Ciudad de México inicio diálogos con los planteamientos de la globalidad artística en paralelo con una tendencia cosmopolita proveniente de la centralidad del mercado del arte.

Como punto de partida propongo que la globalización es un concepto que en nuestros días parece estar lejos de una definición consensuada por las diferentes áreas del conocimiento. Por el contrario, puedo asegurar que la noción del término tiene una intención diferente en cada uno de los diversos espacios del saber. La diferencia, pluralidad y complejidad son palabras adecuadas no para definir el fenómeno, sino para describirlo desde cualquiera de sus posibles escenarios. Sin embargo, la comprensión de lo global no siempre fue así. A finales del siglo XX se expusieron múltiples tesis que intentaron definir el vocablo, pero dejaron de ser vigentes en el contexto de la actualidad y se convirtieron en distopías.²

A finales de la década de los ochenta, algunos discursos sobre globalización se articularon con el propósito de proyectar el anhelo de la normalización internacional de los procesos económicos, tecnológicos, políticos, sociales y culturales, con la finalidad de liberar el flujo de la comunicación e interdependencia entre las distintas naciones, uniendo sus mercados, sociedades y culturas.

Durante la década de los noventa, dicho afán se conformó paulatinamente en un modo de estructura de singularización, estandarización y homogenización de la economía de mercados al servicio de los instrumentos del capitalismo y el neoliberalismo, ocasionando que las disertaciones de la globalización se concentraron, principalmente, en la apertura de

² Zygmunt Bauman menciona que la globalización se convirtió, con el paso de los años, en una distopía porque se transfiguró en parte de los escombros que modelaron la histórica utopía del progreso. Zygmunt Bauman, *Retrotopía*. trans., Albino Santos, (México: Editorial Paidós, 2017), pág 24.

mercados internacionales y la eliminación o facilitación de aranceles entre los productos. Aunado a esto, se asociaron las ideas de la eliminación de los muros, franjas y todas aquellas limitaciones que dificultaran el libre mercado; en consecuencia, se amplió el número de reflexiones provenientes desde diversas culturas y múltiples áreas de estudio. La apertura sumo voces, que opinaban, que la supuesta libertad comercial acarrearía la exigencia de otro tipo de libertades, como el libre flujo de personas, productos, información, conocimientos, cultura y arte.

La preocupación por la supuesta eliminación de barreras trajo consigo una serie de cuestionamientos relativos a la distribución de los poderes económicos, políticos, culturales y geopolíticos concentrados históricamente en los países de la centralidad. Se discutía un nuevo arquetipo que arrojaba dudas sobre sus beneficios y beneficiarios: por ejemplo, de qué manera se podría promover el justo mercado desde la centralidad en favor de la periferia; o cómo se lograría la homologación de una cultura universal en favor de las diferencias étnicas, raciales y culturales, y en su caso que sucedería con la idea de estado nación; etc. Otros interrogantes se centraron en debatir lo que sucedería en caso que la premisa globalizadora se consiguiera, la preocupación se concentró en pronosticar las maneras en que se articularían los productos, mercados y culturas, sin que estas fueran sólo una estrategia de mercado con intenciones de reacomodo de las economías en favor de los países centrales.

Por lo tanto, la globalización ya no se reducía sólo a un juicio de comercio, también involucraba las diferentes posturas del conocimiento y los intereses de las naciones, lo que generó polémicas sobre lo que ocurriría con la identidad nacional dentro del entramado del mercado global de la cultura y del arte. Con relación a lo anterior, a continuación, ofrezco un análisis sobre disertaciones de algunos teóricos como Roland Robertson, José Teixeira Coelho, Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, y Frederic Jameson. La selección de dichos autores se apega a la elaboración de mi argumento sobre el tema.

Para Roland Robertson, el concepto de globalización se puede abordar desde los postulados de la sociología definiéndola como “la comprensión del mundo y la intensificación del mundo como un todo”.³ El sociólogo modeló su definición tomando como referente el uso

³ Roland Robertson, *Globalization, Social Theory and Global Culture*. (Londres, Sage, 1992.), pág. 88.

que los expertos del marketing japonés le dieron a la globalización, para referirse a las cualidades que debían tener los productos para ser competitivos en los mercados internacionales; de esta manera produjeron objetos que respondieron al gusto e intereses de los consumidores del mundo. De lo anterior, infiero que para que los productos producidos en Japón fueran competitivos en el mercado de la globalización debieron ser lo suficientemente fascinantes para los gustos culturales de sus habitantes y simultáneamente eficaces para utilizar con éxito su singularidad en el dinamismo del mercado internacional.

José Teixeira Coelho pronunció la noción de globalización desde la disciplina de la economía como “los procesos de los mercados caracterizados por el predominio de las empresas multinacionales con actividades en más de un estado nación.”⁴ Mi inferencia respecto a la cita propone que el objetivo de algunas empresas es tener presencia predominante en la actividad comercial de diversos países, por medio de sus empresas y productos.

A partir de la definición de Robertson puedo entrever que la globalización es como una banda de moebius, sin un inicio o final claro, que hace alusión a la interpretación de la universalización de la singularidad cultural de las naciones en los mercados y a su vez también propone la singularidad para modelar lo internacional como la diferencia que se argumenta en la identidad cultural y social de cada nación: las empresas y productos japoneses son un buen ejemplo de esto.

Teixeira Coelho se posiciona frente al concepto y lo entiende como “un proceso de negocios que incentiva las inversiones de capitales de empresas internacionales en los diferentes estados nación.”⁵ Puedo ampliar la discusión considerando que a partir de esta percepción ciertas marcas son adoptadas, desde la actividad comercial, como símbolos de identidad en dos sentidos: a) internacionalmente como figuración del país de origen; y b) de manera local como complemento cultural del país consumidor.

Por su parte, Gilles Lipovestky y Jean Seroy entienden los procesos de la globalización como “el peso creciente de los mercados enfocados en crear un trabajo sistemático de estilización de los bienes y lugares comerciales integrando de manera generalizada la

⁴ José Teixeira Coelho, *Diccionario crítico de política cultural*. (Barcelona, Editorial Gedisa, 2004), pág 155.

⁵ *Ibid.* pág. 255.

abundancia de estilos, de diseños, de imágenes, de historias, de paisajismo, de espectáculos, sitios turísticos, museos, exposiciones y por supuesto arte⁶; los autores han llamado a este planteamiento *capitalismo artístico o mainstream cultural*.

En palabras de sus autores, “el *capitalismo artístico* o *mainstream cultural* genera una verdadera economía estética y de la estetización de la vida que se ha vuelto central en la competición de los diferentes mercados.”⁷ En este planteamiento, la economía estética produce objetos y eventos homogéneos para abarcar la mayor cantidad de mercados en diferentes países, creando estándares de producción con amplios márgenes de ganancias. Por lo tanto, se produce un tipo de mercado cultural que ofrece productos similares que el consumidor puede encontrar en una gran cantidad de países: el resultado de esta operación, es la nulidad de puntos de vista diferentes desde los cuales observar la diversidad de culturas. En esta conjetura, el *mainstream cultural* relega a segundo plano la diversidad cultural producida por cada país, y simultáneamente sirve como amalgama de lo global. Es importante mencionar que el anterior planteamiento me parece insuficiente para comprender la relación entre cultura, mercado y globalización: la idea no estudia con profundidad el fenómeno porque no pone en tensión diferentes voces; se trata de un orden que subordina la acción del arte y la cultura frente a la economía de mercados, no propone un diálogo de la centralidad con la periferia.

Una idea más acorde a la complejidad del fenómeno de la globalización fue propuesta por Frederic Jameson, quien discierne el concepto como “una clase de fenómeno social que abarca cuestiones políticas, económicas, culturales, y sociológicas en estrecha relación con los medios de comunicación e información, la ecología, el consumo, y la vida cotidiana.”⁸

Mi reflexión sobre lo descrito por Jameson posiciona a la globalización desde una perspectiva conformada por múltiples encuadres disciplinarios en constante diálogo y disputa con los acontecimientos de la vida ordinaria de las diferentes sociedades

⁶ Gilles Lipovetsky., y Jean Seroy, *La estetización del mundo*. trans., Antonio Prometeo. (España: Editorial Anagrama, 2015), pág. 9.

⁷ *Ibid.*, pág. 10.

⁸ Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trans., José Luis Pardo. (España: Paidós, 1991), pág. 85.

distribuidas en regiones y grupos a lo largo del mundo. En este argumento, la cultura se nutre de diversos enfoques provenientes de varias latitudes, enriqueciendo su figuración local, motivo por el cual, la cultura global deja de ser sólo una representación nacional o producto de mercados para darle paso a manifestaciones híbridas que estarían más cercanas a lo transnacional.

Mi premisa es que los procesos de *hibridación cultural*⁹ ampliaron las disertaciones sobre la globalización hacia un enfoque que cuestionaba la influencia que los mecanismos de poder tendrían en la producción de la cultura y sus manifestaciones. Considero que este andamiaje se convirtió en un planteamiento a debatir desde los diferentes campos del conocimiento involucrados.

Como he planteado, la globalización es un término activo y en constante transformación. Cada una de las disciplinas del conocimiento hace aproximaciones ofreciendo marcos teóricos y conceptuales desde sus distintos saberes; este conjunto de conocimientos atrajo a los subsecuentes estudios dos preocupaciones: a) las dificultades que la utopía de la globalización generaría para los países de la periferia; y b) encontrar formas incluyentes y equitativas, entre los países de la centralidad y la periferia, para implementar el proyecto globalizador.

Exponer la complejidad del tema me concede un punto de partida para aproximarme a los temas de la globalización desde los postulados y preocupaciones del arte contemporáneo. La tarea no es sencilla porque en esta articulación han convergido múltiples voces: la filosofía, la tecnología, la historia del arte, la sociología, la economía, la política, etc.

Para avanzar en esta disertación, me posiciono desde la discusión del arte como una expresión polisémica de reflexiones, por lo tanto, la producción de sus manifestaciones requiere de otras narrativas, diferentes a la tradicional historia del arte, que apuestan más por la identidad cultural que por los juicios estéticos.

⁹ Nestor García se interesa no tanto por el término de hibridez como por los procesos de hibridación. Dichos procesos sirven para identificar mezclas interculturales derivadas de procesos migratorios, turísticos o de intercambio económico o comunicacional, sin olvidar la dimensión individual y colectiva en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. Por esta razón reivindica la heterogeneidad sobre la homogenización. Nestor García Canclini, *Culturas Híbridas*. (México: Grijalbo, 1990), pág. 14-15.

Desde esta perspectiva, la pregunta inicial es sobre la manera en que debe entenderse el arte contemporáneo en el contexto del arte global; para esto, es importante aclarar que en la actualidad el campo académico del arte propone dos tipos de historia: la tradicional y la nueva. No se trata de una jerarquización, sino de una manera de enriquecer las narrativas y discursos, cada una con sus herramientas conceptuales, teóricas e históricas. Para comprender lo anterior, ofrezco una cita del historiador del arte T.J Clark:

diría que hay una Historia del Arte con dos vertientes completamente diferentes: la nueva Historia del Arte y la vieja Historia del Arte. A la antigua Historia del Arte le va muy bien en la estructura del museo tradicional, el culto al artista y todas esas cosas. No está interesada, ni lo más mínimo, en las ambiciones de la nueva Historia del Arte, y sigue prosperando en silencio, con unos inmensos recursos culturales y financieros que la sustentan. Después de todo, está del lado del mercado. Estamos en un mundo en el que el mercado dicta las reglas así que, por supuesto, a la vieja Historia del Arte, que está al servicio del mercado del arte y de la estructura del museo, le va de maravilla. Por otra parte, la nueva Historia del Arte es principalmente parte de la academia, se involucra en los museos desde la propuesta de exposiciones colectivas o de obras que se sitúan en algún tipo de marco de referencia textual y contextual. Lo más interesante es que la nueva Historia del Arte se ha vuelto extraordinariamente diversa, con muchas facetas y ambiciones diferentes. Y, también, ha provocado que debamos replantearnos por completo nuestros métodos, nuestra noción del objeto de la Historia del Arte.¹⁰

La cita me permite argumentar que dichas vertientes de la historia del arte guardan más similitudes que diferencias; entre estas relaciones compartidas puedo destacar que ambas utilizan la estructura del museo a manera de institución que legitima las exhibiciones dentro de los discursos académicos y del mercado del arte. Este juicio es relevante porque es la idea rectora de mi marco conceptual que propone el arte global como concomitancia entre objetos artísticos, exhibiciones, mercado, discursos curatoriales y crítica de arte enunciados con los juicios de análisis del arte contemporáneo desde la academia; es importante señalar que para mí, el concepto más importante, y que por lo tanto se pone en juego entre la intersección de esto tópicos, es el sentido de la identidad nacional. Por otra parte, para iniciar la problematización de este supuesto evaluaré el difícil camino que atrajo a la

¹⁰ Entrevista a T.J. Clark, *Qué fue la nueva Historia del Arte*, <https://radio.museoreinasofia.es/que-fue-nueva-historia-arte>, consultado 05/07/23

discusión académica de la idea de nación considerando los discursos de la nueva historia del arte.

En el caso de México, en un principio los círculos académicos tradicionalistas demeritaron las nuevas formas de producción artística frente a las institucionalizadas, en especial aquellas que no se circunscribieron a los formalismos de la identidad nacional a partir de la pintura y la escultura. Para no desviarme del tema, antes de continuar es necesario mencionar que el lector podrá encontrar la argumentación de esta hipótesis en posteriores capítulos de la tesis, esto por medio del análisis de textos de crítica de arte de Raquel Tibol e Ida Rodríguez Prampolini.

En cuanto a la idea de nación, la representación artística posrevolucionaria propuesta por Tibol y Prampolini, entre muchos otros, pudo acuñarse gracias a una forma o fórmula para entender, producir y definir el llamado arte mexicano. Sin embargo, a principios de este siglo una vertiente de jóvenes historiadores del arte atrajeron los axiomas de la nueva historia del arte para iniciar los debates sobre cómo se debería modelar la identidad nacional que se encargaría de dialogar en los escenarios internacionales del arte: es decir, la controversia se situó en la representación de la obra, lo que necesariamente requirió de otras narrativas para problematizarlas.

Sin embargo, para contar esta historia, primero es necesario narrar los desacuerdos planteados entre los académicos del sistema del arte tradicional internacional y los que impulsaron los postulados del arte global. En otro sentido, ubicar un punto de partida para iniciar una narración histórica es complejo porque todo relator delimita un evento de manera subjetiva. En mi caso, para analizar en el siguiente capítulo, sugiero una exposición internacional realizada en la Ciudad de México, *El salón internacional de pintura: Cinco continentes y una ciudad* (del 26 de noviembre de 1998 al 28 de febrero de 1999), la razón de mi elección se basa en la importancia de su texto curatorial que integro argumentos dicotómicos sobre un mismo evento.

La muestra convocó no sólo artistas de diferentes continentes, también curadores y críticos de arte que problematizaron, en discursos previos al concepto de arte global: es decir, aunque las disertaciones escritas por los curadores invitados corresponden a las preocupaciones de su momento histórico, la globalización en el arte, las organizadoras de la

exposición aún no problematizaban dicho tópico, por el contrario, su horizonte crítico fue cimentado con las herramientas teóricas del arte canónico posrevolucionario mexicano.

1.2 Los primeros bosquejos del arte global en México

El salón internacional de pintura: Cinco continentes y una ciudad (del 26 de noviembre de 1998 al 28 de febrero de 1999) fue una exposición realizada, en el Museo de la Ciudad, en el contexto de las políticas culturales promovidas por el recién llegado gobierno de izquierda de la Ciudad de México.

La directora de la exposición, Marta Palau (España, 1934) afirma en el catálogo del evento que “el objetivo del proyecto fue presentar al público interesado en el arte un conjunto de obras internacionales que difícilmente podrían reunirse en otros escenarios de la Ciudad de México, con la intención de reflexionar el panorama internacional de la nueva pintura en el escenario de la actualidad del arte contemporáneo.”¹¹

Es conveniente mencionar que para este proyecto, Palau invitó a 6 curadores de trayectoria y prestigio internacional, para que hicieran la selección de los artistas y sus obras: Gerardo Mosquera de Cuba, para América; Yu Yeon Kim de Corea del Sur, para Asia y Oceanía; Rosa Olivares de España, para Europa; Silvia Pandolfini y Rita Eder, para la selección de México y Okwui Enwezor de Nigeria, para la curaduría de África.

Mi lectura del catálogo refiere que aunque la exposición fue producida sin la intención de problematizar el concepto de globalización a través del arte, si puede considerarse como el primer ejercicio curatorial producido en México que atrajo o recalibró, desde los diferentes discursos de los curadores invitados, el concepto de la globalidad y sus relaciones con el arte contemporáneo. En esta figuración la Ciudad de México se ofreció como un lugar cosmopolita que reunía la actualidad del arte.

Lo interesante del discurso curatorial de Palau es que considera a la pintura como un medio de representación artística vigente, atemporal e internacional. Este argumento lo construyó

¹¹ Marta Palau, *Cinco Continentes y una Ciudad: Primer salón de pintura de la ciudad de México*. (México D.F: Gobierno del Distrito Federal, 1998), pág. 21.

desde la idea de la ubicación del génesis de la pintura en la escritura, y su actual desarrollo a través de ejercicios de experimentación como fotografías intervenidas, cámaras de video en donde la pintura es la acción grabada, la utilización de un mouse de computadora sustituyendo al pincel, etc.

A mi parecer, para Palau, el objetivo de esta aspiración fue generar un intercambio de ideas y saberes a partir de la pintura mexicana como centro que convoca a la búsqueda de afinidades entre las diferentes culturas. Esto resultó importante porque las obras mexicanas se colocaron como pivote discursivo, como una fuerza centrípeta, para reflexionar la actualidad de la pintura mexicana, y sus vínculos con el arte contemporáneo, en dos vertientes: a) proponiendo un novedoso desplazamiento sobre la representación de lo nacional en donde el medio de la pintura se convirtió en identidad por su vinculación con la tradición artística de nuestro país; y b) la exposición dio por sentado que la producción pictórica mexicana aún podía ofrecer reflexiones y aportaciones al campo del arte, a partir de su experimentación discursiva.

A pesar de que la curadora no tuvo pretensión por formular discursos teóricos o críticos sobre la actualidad de la pintura y sus relaciones con el arte contemporáneo, intentó ponderarla como un medio artístico vigente, a través de la experimentación de su soporte y discursos, dejando fuera de todo cuestionamiento la eficacia de su representación. Los discursos atrevidos fueron aportados por los curadores invitados, quienes plantearon una ruta discordante de la tradicional comprensión de la pintura.

En otro sentido, mi reflexión sobre la problematización que hicieron algunos de los curadores invitados (en especial Gerardo Mosquera, Yu Yeon Kim y Okwui Enwezor) se desplazó desde una exhibición que intentaba ser didáctica en el sentido de mostrar la producción de la nueva pintura en diversos continentes, hacia un tópico más importante durante ese momento: la globalización.

Gerardo Mosquera, en su texto curatorial titulado *América*, sugiere que “en ningún otro momento de la historia se había pintado más que en el periodo de tiempo en el que vivimos, y al mismo tiempo la pintura jamás había tenido menos peso en los circuitos de

legitimación del arte”.¹² En esta declaración, el curador afirma que la causa se debió al auge del video, la instalación, el performance, la fotografía y otras manifestaciones artísticas en consolidación con un lenguaje internacional, llamado postmodernismo. En la segunda parte del texto, recomienda que el caso extremo de esta figuración es la aparición del artista internacional posmoderno, que se desplaza de una exhibición internacional a otra. Para Mosquera este artista se convierte en una alegoría de los procesos de la globalización: “es un transeúnte cosmopolita que condensa procesos de la globalización.”¹³ En su texto plantea que la pintura no pudo construir un sentido acorde al escenario del mainstream del arte contemporáneo global, debido a su baja demanda en los sistemas del arte, siendo esta situación la causante de su parálisis.

Considero que el principal aporte realizado por Mosquera para esta exposición fue la distinción de los artistas; para el bloque de América se inclinó hacia los nacidos en Latinoamérica, pero que trabajaban en diversos lugares del mundo; en cuanto a sus obras, la selección tuvo que ver con la reflexión de un periodo que aún no había concluido en Latinoamérica: la destrucción de la pintura. Implícitamente el curador proponía la preocupación por la diáspora y los temas que desde América acompañaban a los lienzos y cuadros.

Un alegato diferente fue ofrecido por Yu Yeon Kim, curador del bloque de Asia y Oceanía, en su texto *Obras Fragmentadas*. En este, sostiene que existe una idea generalizada en occidente acerca de la originalidad del arte contemporáneo producido en Asia y el Pacífico; según el autor, “muchas voces aseguran que es una réplica de las formas y del lenguaje del modernismo, sin orígenes ni relevancia para las culturas de estos continentes.”¹⁴ Mi consideración sobre la cita propone que debido a que el curador no está de acuerdo con tal aseveración, argumenta que la cultura y el arte contemporáneo occidentales le deben mucho a la importación de elementos culturales e ideas de África, Oriente, Asia y el Pacífico desde hace siglos.

¹² Gerardo Mosquera. “América,” en *Cinco Continentes y una Ciudad: Primer salón de pintura de la ciudad de México*, coords. Marta Palau. (México D.F: Gobierno del Distrito Federal, 1998), pág. 87

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Yu Yeon Kim. “Obras Fragmentadas,” en *Cinco Continentes y una Ciudad: Primer salón de pintura de la ciudad de México*, coords. Marta Palau. (México D.F: Gobierno del Distrito Federal, 1998), pág. 119.

Para Kim, la globalización “es una actualización de la importación de dichos elementos culturales, es un proceso de contacto, de intercambio y de imposición de culturas que se ha sucedido desde la Edad Media.”¹⁵ La globalización, sugerida por Kim, construye un espacio en donde el conjunto de países y sus culturas se superponen. Y continua, en este lugar se forma una especie de *esperanto transitorio*: un lenguaje tan amplio y global que todos podríamos identificar en el cierto rasgo común y encontrar acuerdos en su interpretación, a este sitio idóneo lo llamó *cultura global*. De lo anterior, considero que en esta propuesta el intercambio de influencias culturales, dispositivos de transmisión de datos y la gente que evolucionan de manera constante, es el eje rector del imaginado lenguaje universal (*esperanto transitorio*) vinculado a la *cultura global* que asimila y desecha con rapidez diversas influencias.

Por su parte, el curador del bloque de África Okwui Enwezor, en su texto curatorial *Impresionante perversidad*, prefiere distanciarse de la línea curatorial propuesta por los organizadores para problematizar sus inquietudes intelectuales: es decir, ensayó la manera de incluir, en las disertaciones de la historia del arte, la mayor cantidad de voces e imaginarios artísticos provenientes de diferentes latitudes y culturas. Desde este viraje, el curador medita sobre cómo repensar no sólo a la pintura, sino también al arte contemporáneo. En mi opinión, para él, el tema se concentra en ofrecer una nueva propuesta de equidad e inclusión de las diversas narraciones artísticas realizadas por la enorme diversidad étnica.

En este sentido, el curador postuló un planteamiento original al transitar la idea de la pintura o arte contemporáneo como producción artística hacia la intención de la práctica como un proceso de investigación que nada tenía que ver con las fronteras o la identidad nacional.

Para mí es evidente que Enwezor encontró en el título de la exposición, *El salón internacional de pintura: Cinco continentes y una ciudad*, una contingencia para meditar sobre la pertinencia de clasificar la producción artística en territorios y filias artísticas como la pintura. Lo paradójico de la exposición, según el curador, “fue que a pesar de la época de apertura, albores del siglo XXI, en la que fluían ideas, prácticas, lugares y personas, la

¹⁵ *Ibid.*

propuesta curatorial de los organizadores tomaba en cuenta la noción geográfica y una especificación de lenguaje artístico”¹⁶; el problema, desde la perspectiva del investigador, fue que la exhibición “estaba definida con bastante imprecisión, ya que tenía distorsiones, y se corría el riesgo de caer en la exotización de los artistas y sus obras.”¹⁷ El cuestionamiento puntual del curador no se basó en la invalidez del proyecto, antes bien, en la aparente contradicción de restringir a una frontera a los artistas, corriendo el riesgo de limitar sus obras a un conjunto de estereotipos de identidad cultural.

Antes de concentrarme en el texto curatorial de Enwezor es importante mencionar que analizaré, en los últimos capitulares de este apartado, algunas de sus ideas con la finalidad de elaborar un marco teórico y conceptual que me permitan posicionarme desde un supuesto del arte contemporáneo inserto dentro del contexto del arte global.

Okwui Enwezor ha realizado aportaciones relevantes en la constitución del arte en la época de la globalidad; sus planteamientos críticos, teóricos y producción curatorial han cambiado la manera de ver y entender el arte contemporáneo en lo que va de este siglo.

Para enfatizar su importancia, en esta disciplina del conocimiento, ofrezco una breve semblanza de su trayectoria. Okwui Enwezor (Nigeria, 1963) ha sido director y curador de los eventos artísticos más importantes del mundo: curador en jefe de la *Bienal de Venecia* en 2015; fue nombrado director del museo Haus der Kunst de Munich en 2011; curador en jefe de la Bienal de Gwangju en el 2008 y Documenta 11 en el 2002; director de la segunda Bienal de Johannesburgo en 1997; ha presentado exposiciones individuales de artistas Africanos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York durante los últimos veinte años (1997-2017), entre otras.

En el ámbito académico fundó, en la Universidad de Princeton, la revista trianual *NKA: periódico de arte contemporáneo africano*, en 1994. Es uno de los teóricos y críticos, más importantes de inicios del siglo XXI, que se han encargado de modelar el marco teórico del complejo fenómeno del arte contemporáneo en el entorno de la globalización y su relación con la identidad de las naciones. A través de su amplia producción ensayística, que se

¹⁶ Okwui Enwezor. “Impresionante perversidad,” en *Cinco Continentes y una Ciudad: Primer salón de pintura de la ciudad de México*, coords. Marta Palau. (México D.F: Gobierno del Distrito Federal, 1998), pág. 31.

¹⁷ *Ibid.*

extiende a más de 20 años, ha desarrollado un pensamiento crítico progresivo: es decir, ha creado una genealogía del arte contemporáneo en el contexto de la globalidad, a medida que se han sucedido eventos internacionales determinantes en la historia reciente. Su postura respecto a la historia del arte es que no existe una sola historia, existen muchas, ya que, en el mundo se encuentran mundos múltiples y simultáneos. En sus textos le interesa evaluar la complejidad de estas narraciones históricas considerando las estructuras de poder con relación a los conceptos de diáspora, desterritorialización e investigación producción artística.

Regresando al texto curatorial, *Impresionante perversidad*, considero que este es de gran importancia para la historia del arte contemporáneo mexicano porque nos permite confrontar el pensamiento de un curador preocupado por proponer alternativas de reflexión artística, circunscritas en disertaciones globales, dejando de lado los discursos de la figuración de la identidad; siendo su principal aportación el modelado de un alegato crítico opuesto a la pensamiento que dio origen a la exposición, en un momento en donde el arte mexicano institucional aún creía en la pintura y su experimentación como medio de representación artística nacional e internacional.

Debemos recordar que la organización del evento propuso seis bloques diferentes, de esta manera se esperaba que se argumentaran igual número de discursos: uno para la selección de obra mexicana y uno para cada uno de los cinco continentes; en consecuencia, las obras mexicanas se colocaron en el centro para reflexionar su actualidad: la pintura mexicana fue valorada por los propios organizadores como una fuerza centrípeta que se apropiaba de la tradición pictórica como si se tratara de una herencia para desplazar la identidad nacional, desde la iconografía y temas de lo mexicano, hacia el soporte mismo (pintura) como representación de lo nacional; la exposición dio por sentado que la pintura aún podía ofrecer reflexiones y aportaciones al campo del arte contemporáneo en el contexto de lo global por su sola vinculación con la tradición artística nacional.

En mi análisis del texto considero que para Enwezor, el reto implícito de la exposición fue el cuestionamiento sobre cómo reponer y reestructurar la pintura no sólo en términos del lenguaje pictórico, sino también cómo ha sido reformulada geográficamente en la globalidad, dejando de lado la idea del nacionalismo. Aunque para el curador “la respuesta

no podía encontrarse de manera despejada, si presintió que la exposición no serviría de nada para responder a tal interrogante.”¹⁸ No obstante el contratiempo, el teórico ensayó una genealogía sobre el suceso de la diáspora con relación dialéctica con la problematización de la representación de la obra de arte.

Continuando con mi estudio, en su texto curatorial, Enwezor modeló la idea de la producción pictórica, y en general artística, como un proceso de investigación: para él, la producción artística ya no se trata sólo de experimentación, sino de procesos de investigación. La elección de los trabajos de los artistas, pintores, le permitió concatenar cuestionamientos en dos direcciones: a) la noción geográfica en donde la ciudad se convirtió en un factor a considerar en el entramado de lo global, y b) la actualidad de la práctica artística en el contexto de la globalización.

En cuanto a la primera, la propuesta fue no hablar sobre lugares específicos, sino sobre personas (artistas) que viven en el mundo en diferentes condiciones. Lo más importante no es su lugar de procedencia, sino ver y escuchar que dicen.

Por otra parte, puede haber artistas que produzcan y vivan en su país natal e incluso se les pueda ubicar como artistas nacionales, pero esto no quiere decir que su producción tenga discursos nacionalistas, dado que puede reflexionar, desde su país de origen, sobre asuntos ajenos a su contexto nacional. Al mismo tiempo se entiende que existen artistas que dejan su lugar de nacimiento y buscan lugares que ofrezcan mejores condiciones para desarrollar sus intereses. Bajo esta consideración, el curador seleccionó a los artistas Godfried Donkor, originario de Ghana, pero que en ese momento vivía y trabajaba en Londres; Ellen Gallagher, nacida en Estados Unidos, con residencia en Nueva York; William Kenkrige, sudafricano que en la actualidad vive y trabaja en su país de origen en la ciudad de Johannesburgo; y Yinka Shonibare, de ascendencia nigeriana pero nacido en Londres, ciudad en donde aún vive.

Respecto a la segunda, la selección de las obras de los artistas tuvo como finalidad articular un diálogo más allá de si estas eran capaces de proponer nuevos enfoques en la pintura. Lo

¹⁸ Okwui Enwezor, *op. cit.*, pág. 31.

importante para Enwezor fue la representación de algunos elementos culturales del continente africano dentro del contexto de un mundo globalizado.

Para esta exposición, las obras seleccionadas de Godfried Donkor fueron pinturas con giro hacia la reproducción digital a través de la serigrafía, concentrando su atención en hechos históricos relacionados con la modificación del cuerpo negro en la metrópoli británica.

Los trabajos de Ellen Gallagher fueron pinturas con incrustaciones de diversos objetos a manera de collage; particularmente se trata de un artista, que en ese momento, se enfocaba en la comprensión del discurso del modernismo y sus complejas relaciones con los temas de raza y diferencia; algunas figuraciones dentro de sus obras han sido el muñeco vudú usado como símbolo de los jóvenes negros, y la imagen del trovador zambo con gruesos labios rojos y ojos blancos.

William Kentridge, utilizó como medio artístico sus características películas y animaciones, sus reflexiones fueron investigaciones sobre los traumas psicológicos y la memoria en torno a las consecuencias de identidad resultado del apartheid.

En cuanto a Yinka Shonibare, sus obras expuestas utilizaron telas africanas como soporte sobre las que redactó ideas, a partir de textos e imágenes, sobre el sentido de pertinencia de vivir dentro de diferentes culturas.

De lo anterior, puedo evaluar que la perversidad a la que alude Enwezor, en su texto, se refiere a la ruptura de la narrativa e ideas de las identidades nacionales, lo que nos obliga a repensar en la validez del concepto mismo, a través de la representación artística que da cuenta de un mundo multicultural; en una primera mirada, esta idea presentaba un sin número de problemas de orden cultural, ideológico y económico; por esta razón, la intención se proyectaba como una de las primeras utopías de este siglo.

En los años posteriores a la exposición *Cinco Continentes*, Enwezor siguió reflexionando sobre las posibles rutas a seguir para lograr la unidad artística global: para esto, ofreció un pensamiento integral sobre el fenómeno al no ubicar su objeto de estudio en un lugar específico, por el contrario, refirió un panorama amplio desde su práctica profesional que abarca el mundo de las exposiciones internacionales, los museos, la academia y las publicaciones; en consecuencia, sus planteamientos se han actualizado constantemente de

acuerdo a los movimientos políticos, económicos y sociales que han sucedido a nivel internacional. Para entender la mirada crítica desde dónde Enwezor se posicionó, así como su importancia teórica, estudiaré con mayor detalle, en el siguiente capítulo, uno de sus textos fundacionales: “*La constelación poscolonial: el arte contemporáneo en estado de permanente transición*”. El texto me parece importante porque tiende un puente de análisis entre los postulados de las obras de arte contemporáneo y las circunscribe en el panorama del arte global.

1.3 La representación de la obra de arte y su relación con el sistema de exhibición global

En el año 2003, Okwui Enwezor dedicó un corpus teórico sobre la vinculación del arte contemporáneo y lo global en su ensayo *La constelación poscolonial: el arte contemporáneo en estado de permanente transición*, que nos permite entender el andamiaje necesario para emprender el modelado del arte global.

Como parte preponderante de su texto, el crítico y curador, brinda los argumentos necesarios para definir la injerencia del arte contemporáneo en el contexto de la globalización como una *constelación poscolonial*, la cual define como “*un conjunto de acuerdos de profundas relaciones y fuerzas fundadas, por los discursos de poder: relaciones de naturaleza geopolítica que se basan en las formulas aleatorias y discontinuas de criollización, hibridación y cosmopolitismo.*”¹⁹ Para comprender este concepto debemos precisar, a modo de inicio, las perspectivas desde donde el crítico entiende los términos de lo poscolonial y la descolonización

Enwezor se refiere a lo poscolonial “como el conjunto de hechos históricos que cada una de las naciones han emprendido para desarraigar de su cultura la idea de la colonización.”²⁰

Considero que esta afirmación sugiere que ninguna de las naciones colonizadas podría compartir sucesos similares porque cada una tiene contextos económicos, políticos,

¹⁹ Okwui Enwezor, “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition,” en *Research in African Literatures*, Vol. 34, No. 4, 2003, pág. 57.

²⁰ “Art Biennale 2015: Press conference (5th March 2015).” Consultado agosto 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=KfQO6bRyYXc&t=23s&pbjreload=10>

sociales, geopolíticos y culturales diferentes; por lo tanto, es una perspectiva multidialéctica que nos permite conocer los procesos singulares de descolonización que suceden en el mundo colonizado.

Sobre la descolonización, Enwezor advierte que este proceso tiene que ver con el modo en que los poderes coloniales han permitido la experiencia poscolonial: es el proceso que los países periféricos han realizado para desterrar a los países centrales de todo tipo de controles, principalmente el social, el político, el económico y el cultural; por este motivo, dichos confinamientos se han argumentado en la desarticulación de las relaciones entre lo local y lo global, el centro versus la marginalidad, la nación- estado en oposición a la individualidad, lo transnacional frente a la diáspora, las audiencias e instituciones, etc.

De lo anterior puedo deducir que el objetivo de la descolonización ha sido demandar la inclusión de los países colonizados en las vertientes de progreso que suceden en la centralidad. En este entramado, lo poscolonial daría fe de las diferencias y de las tensiones que se producen durante los procesos de descolonización, por este motivo no puede considerarse como un medio global normalizado.

Continuando con mi análisis, la descolonización debía evitar la reducción de la realidad a una oposición radical, o dicotomías, la cancelación de antagonismos fue necesaria para iniciar nuevos relatos sobre las experiencias que los países periféricos han vivido durante sus procesos poscoloniales. En consecuencia, la suma de todas las narraciones podría crear un macro relato en continuo cambio, debido a las vorágines de la globalidad.

Postular la necesidad de una nueva historia le permitió, a Enwezor, contextualizar el arte contemporáneo en el escenario de las tensiones de lo global; esta sospecha se justificó bajo la idea de que la historia del arte tradicional no consideraba la producción de elementos culturales híbridos, acordes a la realidad inestable que impera.

En otro sentido, yo estimo que el crítico alude al fin de la historia del arte, pero no desde la hipótesis de su desenlace, sino como un cuestionamiento hacia la vigencia de sus sistemas de representación y poder, que son insuficientes para abarcar la complejidad del dinamismo cultural global: por lo que se necesitaba hacer una bifurcación dentro del sistema tradicional del arte que propusiera alternativas de reflexión, inclusión, producción, e

historicidad, sin que produjera conflictos con la nueva mirada; divergencia que con el paso de los años se ha llegado a conocer como arte global.

Dando por sentado que la globalización había creado un nuevo mapa del arte (historia), se imponía la necesidad de saber cómo debía ser bosquejado y que se debería señalar en él. En opinión de Enwezor, esta implementación se hizo, principalmente, de la mano de dos tipos de correspondencias: a) la representación de la obra de arte y la función del artista; y b) desde el sistema del arte y sus exposiciones.

Para avanzar en mi estudio, ofrezco una reflexión de ambas correspondencias. En cuanto a la primera, la globalización y sus efectos en todas las áreas de la sociedad han sido el leitmotiv de un gran número de obras de arte y su sentido de figuración, de tal manera que los artistas se han alejado de la representación de identidad, nación y etnicidad para reconocer la mayor cantidad de aspectos de la experiencia humana, como los intereses de grupos étnicos y minoritarios, los problemas de migración, la representación de la memoria e historia, el cosmopolitismo, el cuestionamiento de los medios tradicionales del arte; esta intención desplazaría la función de los artistas como hacedores de objetos o eventos, hacia la figura de investigadores que producen conocimientos y significados.

La segunda correspondencia pondera las exposiciones como los espacios de tensión idóneos para repensar las operaciones de exclusión e inclusión con relación a la noción de hegemonía occidental, conformada por el sistema del arte y sus instituciones. Los proyectos expositivos son considerados campos de tensión de la estructura hegemónica del arte porque a través de los discursos curatoriales y la selección de obras y artistas, se puede ver a los nuevos participantes que buscan mapear los complejos entornos geopolíticos y culturales de los entornos locales, con la finalidad de participar del entorno del arte global.

En las exhibiciones de lo global, el curador ha tomado gran importancia al proponer la concatenación de un discurso organizador y las obras, para que la exhibición muestre una forma o funcione como un foro comunicativo y dialógico entre actores heterogéneos, públicos y obras de arte. El curador se convierte, de esta manera, en un agente de dislocación entre la tradición de las subjetividades artísticas de la historia del arte y la inclusión polisémica de las culturas diversas.

En resumen, *la constelación poscolonial* nos propone una novedosa comprensión sobre un orden histórico particular, el actual, en donde se configuran las relaciones entre las realidades políticas, sociales y culturales, los espacios artísticos, y la postulación de dos tipos de historias que son diferentes, pero no están en competencia, sino en redefiniciones constantes.

Un año antes de que Enwezor redactara *La constelación poscolonial*, fue él curador en jefe de uno de los eventos artísticos más importantes de Europa y tal vez del mundo: la Documenta 11, realizada en la ciudad alemana de Kassel.

La exhibición fue propuesta desde su planeación curatorial como un proyecto discursivo q, a manera, un preámbulo al marco teórico y conceptual ofrecido en *la constelación poscolonial*. El discurso curatorial abogó por una antropología de la proximidad dándole valor al nomadismo de los artistas, y a las producciones artísticas híbridas. En este evento ya no había un punto en el mapa para cada creador, sólo historias, trayectorias y procesos de investigación.

Otro de los grandes aportes de la exhibición fue la inclusión de diversos sitios expositivos, organizados en cinco eventos llamados *Plataformas*²¹: la Plataforma 1, tuvo lugar en Viena y Berlín con el tema de la *Democracia*; la Plataforma 2, en Nueva Delhi sobre *Justicia y Reconciliación*; la Plataforma 3, en Santa Lucía (nación insular del Caribe Oriental), abordó el tema de la *Criollización*; la Plataforma 4, en Lagos (Nigeria), donde se discutió sobre la *África urbana*; y la Plataforma 5, se presentó en el tradicional espacio de Kassel, su propuesta fue la presentación de una amplia variedad de procesos de investigación.

Con la multiplicidad de lugares, la Documenta creó una tensión que confrontó la idea de la tradicional de exposición universal con su audiencia: es decir, desuniversalizó la audiencia al distribuir el mismo evento en cinco sedes simultáneas; de esta manera, los participantes de cada una de las Plataformas podrían debatir los temas de interés general (universal),

²¹ Una plataforma es una enciclopedia abierta para el análisis de la modernidad, una red de relaciones, una forma abierta de organizar el conocimiento, un modelo de representación no jerárquico y un compendio de múltiples voces.

Okwui Enwezor, "Introduction. The Black Box." *Documenta 11 Platform 5: Exhibition*, 2003, pág. 49.

considerando sus propios contextos sociales. Las actividades producidas en cada uno de los emplazamientos incluyeron performances, workshops, simposios, coloquios, entre otras.

Un ejemplo del dinamismo de actividades fue la Plataforma de Nueva Delhi, en donde se inició un debate con el tema *Experimentos con la verdad: justicia transnacional y procesos de la verdad y reconciliación*, en el que se plantearon cuestiones sobre lo que ocurre tras la violencia y el colapso del estado, y dónde se encuentra el horizonte de la cultura tras la impunidad del estado y el fin de todo tipo de autoritarismo.

Por esta razón, se puede considerar que la Documenta 11 mostró una multiplicidad de voces, en lugar de un conjunto de objetos con discursos subjetivos, aislados de la dialéctica entablada entre el arte contemporáneo y la cultura global; dio cabida a cuestiones de traducción, interpretación, subversión, hibridación, criollización, identidad y desplazamiento. Los temas no sólo fueron evaluados por artistas, también lo hicieron profesionales provenientes de diferentes disciplinas del conocimiento, público asistente, y medios de comunicación. Sin duda la Documenta significó la consolidación del proyecto intelectual iniciado por Enwezor desde la década de los noventa; quien trece años después actualizaría sus reflexiones sobre el arte global en la 56ª *Exposición internacional de arte de la bienal de Venecia* en el 2015.

En esta exhibición, el curador, amplió el panorama del arte llevándolo más allá del fin de la historia, la democracia artística o la desterritorialización; lo concatenó con los conceptos *del fin de la historia y el estado actual* de las cosas poniendo énfasis en narrar la influencia que las ideologías políticas han tenido en el sistema del arte de la Bienal.

El arte global que me interesa abordar, en este texto, no es policéntrico como práctica, sino polifónico; es contemporáneo en un sentido simbólico e ideológico, y no por su cronología; no representa únicamente contextos, también indica la pérdida de los mismos; y tiene como norma la versatilidad porque se actualiza constantemente.

A manera de resumen de este capítulo tenemos que el arte global se conforma con una estrecha relación entre obras argumentadas bajo los supuestos teóricos del arte contemporáneo y procesos de investigación producción; de esta manera, el arte ya no persigue la idea de representación nacional, sino que no apelan a lugares, naciones, grupos

etc. Ahora bien, estas manifestaciones artísticas circulan en el mercado internacional del arte por medio de los tres dispositivos clásicos: a) la curaduría de las exposiciones de arte; b) los discursos curatoriales y c) catálogos; sin embargo, el sentido de estas exposiciones va más allá de una simple representación geolocalizada, nacional, ahora crean espacios para repensar las operaciones de exclusión e inclusión con relación con la noción de hegemonía occidental, conformada por el sistema del arte y sus instituciones. Los proyectos expositivos buscan mapear los complejos entornos geopolíticos y culturales de los entornos locales, con la finalidad de participar del entorno del arte global.

En el caso de México, yo propuse la exposición de *Cinco Continentes...*, porque considero que a partir del estudio y discusión de sus textos curatoriales es posible avanzar el tema del arte global en dos vertientes: teórica e histórica. Con respecto a la vertiente histórica tenemos que las organizadoras del evento hicieron un planteamiento canónico del arte mexicano ponderando la pintura como un tema vigente en las discusiones del arte contemporáneo, sin embargo, los curadores invitados aprovecharon esta paradoja para expandir sus disertaciones hacia los derroteros del presente, desvelando con esto un disenso entre dos formas diferentes de entender el arte: es decir, se modeló una tensión entre la historia del arte tradicional posrevolucionaria y la nueva historia del arte que se circunscribe en lo global.

Capítulo II

Disputa/

La irrupción del arte contemporáneo
global en el escenario nacional

2.1 Los nacientes postulados del arte global

Para iniciar este capítulo es necesario que recordemos, en sus generalidades, los conceptos enunciados por Okui Enwezor en su texto *La constelación poscolonial*, vistos en el tercer capitular del anterior apartado, sobre la relación del arte global y los procesos de descolonización cultural de las naciones periféricas. En los siguientes párrafos realizaré una breve sinopsis considerando el argumento de Enwezor con la finalidad de delimitar un concepto que me permita definir con claridad un conjunto de postulados sobre el arte global iniciando con el tópico de la interculturalidad y hasta lo poscolonial, esto con la intención de tener un horizonte crítico que me permita estudiar algunas exposiciones de arte contemporáneo, emplazadas en México, bajo el giro de la globalidad. Antes de avanzar, es importante mencionar que en esta sección de la tesis no me referiré específicamente al curador africano y su texto, sobre el entendido que mi disertación lo toma como referencia previa.

Durante los primeros años del siglo XXI, el sistema del arte de la centralidad se dio a la tarea de bosquejar un nuevo escenario acorde con las necesidades imperantes del mercado y la noble realidad intercultural de lo global. En este marco, la conjetura del arte global ensayó la equidad e inclusión de las diversas narraciones artísticas provenientes de la enorme diversidad étnica del mundo, en una nueva y compleja concepción de la historia del arte que, hasta el día de hoy, proclama la existencia de mundos múltiples y simultáneos en lugar de la tradicional línea narrativa de la historia que convoca la clasificación de las manifestaciones artísticas en la estética formalista, jerarquías y naciones.

La interculturalidad se presentó como un relato que superaba la antigua dicotomía identidad/ diferencia sobre la que se habían argumentado modos de representación e investigación en el arte canónico.²² El giro intercultural dejó de lado la idea del pluralismo artístico de estados para idear un tipo de obra que pondera el intercambio de eventos

²² el arte producido en cada uno de los diferentes países representaba iconográficamente aspectos históricos y culturales que funcionaron para simbolizar a los diferentes estados nación.

culturales a través de las naciones, modificando el concepto de lo nacional y sus relaciones con el sistema internacional del arte.

Lo intercultural es modelado por las subjetividades, las realidades particulares de cada persona, dejando de lado el enfoque racial y es dialógico entre lo universal y lo local. De esta manera, funcionó como motor que le permitió al sistema del arte avanzar sobre la discusión de lo poscolonial, llevando la idea de la cancelación del estado nación y sus posibilidades de representación a una búsqueda de figuración alternativa de imágenes, ideas, símbolos y circulación de las obras.

La interculturalidad artística se ve circunscrita dentro de los procesos del arte global que apuestan más por la identidad cultural que por aspectos estéticos, dando por sentada una clara complicidad entre el arte y los ámbitos sociales: el arte se desplazó desde su tradicional etapa nacionalista hacia la cultural, porque prefiere distinguir áreas culturales por encima de la premisa de naciones.

Ahora bien, una primera pregunta que surge en este entramado es acerca de la manera en que puede entenderse lo cultural en el contexto de lo global. Para esto, detento el término de Ana María Guasch que refiere lo cultural como “una dimensión que da cuenta de las diferencias, los contrastes y las comparaciones entre culturas y no algo que porta en si cada grupo.”²³ En cuanto al arte, la anterior conjetura enuncia, en apariencia, una mirada de equidad porque el sistema global ya no establecía el valor artístico de las obras a partir del origen de su concepción o de sus narraciones nacionalistas, sino a partir de la revaloración de la diversidad cultural de todos los pueblos; sin jerarquías o juicios de tasación.

Por otra parte, los cuestionamientos sobre la identidad nacional resultaron difíciles porque los argumentos del arte global incitaban a la representación de piezas como procesos de producción que nada tenían que ver con el uso tradicional del arte como identificación de nacionalismos. En tanto objeto o experiencia, las obras no apelan a lugares específicos, sino que refieren a personas (artistas) que viven en el mundo en diferentes condiciones, por lo tanto, las piezas de arte son producidas por creadores que no necesariamente trabajan o viven en sus lugares de origen: dada esta condición puede abarcar ideas y capital simbólico,

²³ Ana María Guasch, *El arte en la era de lo global 1985/2015*. (España: Editorial Alianza, 2016), pág. 85.

objetos, provenientes de distintos países y áreas del conocimiento. Estas condiciones nos llevan a pensar que las obras del arte global no se ciñen a aspectos de representación de la identidad nacional porque no funcionan como portadores de iconografía o mensajes regionalistas. En cuanto al artista global, este tiene interés por lugares y no por naciones; por esta razón se convierte en un productor de sentidos y no solo de objetos locales.

En otro sentido, para realizar una primera reflexión sobre las vorágines acontecidas en la instauración del arte global, propongo pensar el escenario desde las exposiciones artísticas, que a su vez funcionaron como vehículos de visibilidad de las obras de arte global en al menos dos sentidos: a) evidenciando una nueva voluntad de arte que se ciñe a la inclusión de la mayor cantidad de mapas sociales e identidades periféricas; y b) la circulación de los sentidos de las obras dentro del mercado global de las exhibiciones.

En cuanto a la primera, las obras de arte modificaron sus formas, y con esto desplazaron sus preguntas críticas hacía otros horizontes de apreciación que tenían que ver más con los sentidos: las piezas dejaron de apelar a la sensibilidad estética, en términos de la historia del arte canónico, para discurrir como parte de un proceso intelectual conformado por múltiples encuadres disciplinarios en constante diálogo y disputa con los acontecimientos de la vida ordinaria de las diferentes sociedades a lo largo del mundo.

Los sentidos de las obras ya no sólo eran simbólicos en tanto a significación del objeto, puesto que muchas piezas se construyeron por la suma de elementos traídos desde espacios de significación previos, lo que permitió pensar que la función del arte o el uso del arte tenía que ver con la rearticulación de los espacios de significación dentro de su autonomía; es decir, la obra de arte no produce esos sentidos en su interioridad sino a su alrededor, en las relaciones con su entorno: los sentidos de la obras ya no se encontraban dentro de las piezas, como en el arte canónico, ahora se conformaban con relación a su lugar de origen.

En esta estructura, las obras de arte se constituyeron por diversos objetos tomados de la singularidad cultural, política, económica y social de la región en donde fueron producidas: cada uno de los elementos que conformaron las piezas sumaron sus espacios de significación, reorganizando con esto sus sentidos para crear una representación diferente.

Como resultado de esta operación, los nuevos objetos artísticos necesitaron de pesquisas discrepantes a las tradicionales para realizar la reflexión de sus dominios espaciales, temporales y temáticos. Las obras ya no estaban apelando a la sensibilidad en un sentido estético estrictamente, sino que involucraban un curso reflexivo: un proceso intelectual que implicaba el desarrollo de piezas ajustadas a modos de investigación producción que exploraran tópicos como las estructuras de poder con relación a los conceptos de política, diáspora, desterritorialización, grupos étnicos y minoritarios, los problemas de migración, la representación de la memoria e historia, el cosmopolitismo, el cuestionamiento de los medios tradicionales del arte, entre otros. Con estas concomitancias, el arte pudo generar un espacio para el desacuerdo entre los sentidos de las piezas y los sistemas policiales de la globalización.

La segunda correspondencia pondera las exposiciones como los espacios de tensión idóneos para repensar las operaciones de exclusión e inclusión con relación a la noción de hegemonía occidental, conformada por el sistema del arte y sus instituciones. Los proyectos expositivos son considerados campos de disputa de la estructura hegemónica del arte porque a través de los discursos curatoriales, la selección de obras y artistas, se puede ver a los nuevos participantes que buscan mapear los complejos entornos geopolíticos y culturales de los locales, con la finalidad de participar del sistema del arte y su dinamismo global.

Por otra parte, desde mi perspectiva, en las exhibiciones el curador se convirtió en un agente de gran importancia al proponer la concatenación de las obras, seleccionadas, con textos organizadores, esto con la intención de que ambos establecieran foros dialógicos entre actores heterogéneos, públicos y obras de arte. En cuanto al crítico de arte, este abandonó su tradicional labor de generar consenso para aportar un sentido más al disenso de las obras; no para provocar luchas, aunque algunos críticos tradicionales buscaron polemizar sin argumentación crítica, sino para penetrar en la lucha interna del sistema de la centralidad o institución del arte.

Mi conjetura, para este capítulo, sugiere que al cancelarse la representación nacionalista se desplazó la identidad iconográfica hacia obras que aludían sentidos de representación de los escombros, objetos de la vida cotidiana de la Ciudad de México, que el proyecto

globalizador dejó en nuestro país. Esto trajo una disputa, por la valoración de los discursos teóricos y la administración de los espacios institucionales, entre historiadores y curadores que, por una parte, entendían el arte nacional bajo la idea de “arte mexicano” como si se tratara de un ismo, y aquellos que anhelaban la apertura hacia lo global.

Sin embargo, simultaneo a esta discusión local, en la centralidad se estaban elaborando pensamientos teóricos sobre el fin del arte y su pertinencia histórica como evolución lineal, tanto de los soportes tradicionales y sus técnicas de producción. En este sentido, me parece que Gabriel Orozco fue el único artista mexicano capaz de escapar a las disertaciones localistas para insertar su obra en el mainstream del arte internacional: es decir, las obras de Orozco se alejan de las discusiones académicas sobre la tradición plástica mexicana para cuestionar la vigencia histórica de los soportes tradicionales, en especial de la escultura.

Mi intención por delimitar una trayectoria histórica progresiva me llevó a encontrar una dicotomía discursiva: la primera, referente a los discursos locales en disputa por la tradición de representación artística nacional, y la segunda, idear un discurso que permitiera insertar al arte contemporáneo producido en México dentro de las vorágines de lo global a nivel local e internacional. Un camino progresivo que sin embargo tiene dos sentidos diferentes.

Lo anterior me permite sugerir que a través de la reflexión de los textos de catálogos de las exposiciones suscitadas durante la etapa de instauración e implementación del arte global, se puede trazar trayectos que nos permitan entender la eventualidad de los sentidos de la obra de arte y como estos configuraron una nueva forma de entender el arte nacional; las exposiciones locales en referencia son: *Acné: o el nuevo contrato social* (1995); y *Así está la cosa, Instalación y Arte Objeto en América Latina* (1997). En el caso de las exposiciones internacionales propongo la exposición individual de Gabriel Orozco en el MoMa de Nueva York, del 09 de diciembre del 2009 al 01 de marzo del 2010.

2.2 Consensos vs desacuerdos: un nuevo manifiesto para entender la representación y escritura del arte en México

Acné: o el nuevo contrato social (1995)

Para modelar el argumento de este apartado seleccioné, como punto de partida, la exposición *Acné: o el nuevo contrato social* (1995). La exhibición me parece importante porque me permite problematizar el relevo que el arte mexicano tuvo entre lo conceptual, pictórico, escultórico o un acoplamiento de estas, y un tipo de obra que se preocupa por la constitución de las formas.

Acné: o el nuevo contrato social tuvo una itinerancia forzada. En un inicio, los curadores de la exposición, Carlos Ashida (México, 1955 – 2015) y Patrick Chapernel (México, 1967), propusieron su montaje en el Antiguo Convento del Carmen en Guadalajara, Jalisco; sin embargo fue cancelada pocos días antes de su inauguración debido a la censura de la Secretaría de Cultura del Estado, por lo que se reinstaló en los baños Venecia de la misma Ciudad²⁴, con obras de seis artistas mexicanos: Eduardo Abaroa (1968), Marco Arce (1968), Abraham Cruz Villegas (1968), Daniel Guzmán (1964), Sofía Taboas (1968) y Pablo Vargas Lugo (1968).

Al concluir la muestra, en Guadalajara, Teresa del Conde acogió la muestra en la sala Antonieta Rivas Mercado del Museo de Arte Moderno²⁵: este dato es fundamental porque nos permite ver ciertas relaciones entre las ciudades de México y Guadalajara, vía algunos personajes como Carlos Ashida y Patrick Chapernel.²⁶

Sin duda, el tipo de obras que conformaron esta exposición contrastaron con la mirada canónica del sistema del arte mexicano, acostumbrado a las manifestaciones de pintura, escultura y arte objeto. En contra sentido, las obras de *Acné: o el nuevo contrato social* sorprendieron a la comunidad asidua al arte en nuestro país, porque incurrieron en la

²⁴ Gonzalo Vélez, “Acné o el nuevo contrato social ilustrado, en el MAM.” *Uno más uno*, 12 de Enero, pág. 20.

²⁵ Teresa del Conde fue directora del MAM de 1991 a 2001.

²⁶ Antonio Espinoza. (2015, mayo 5). Carlos Ashida: Luz y sombra de un curador. *Confabulario, El Universal*. Recuperado de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/carlos-ashida-luz-y-sombra-de-un-curador/>

irritación debido a la pornografía y la presentación de objetos híbridos de difícil comprensión: al no encajar con las expectativas de la tradición artística, algunas de estas obras y la exposición en general, incidieron en una intencionada provocación. Como ejemplo tenemos las obras de Eduardo Abaroa, *Irrupción metafísica de los hombres desperdicio* (1995); y Abraham Cruz Villegas, *El rey de la paja* (1995).

La obra *Irrupción metafísica de los hombres desperdicio* (figura 1), de Eduardo Abaroa se trata de un montón de revistas pornográficas apiladas sin un orden en particular. En su conjunto, las publicaciones, crean un volumen vertical inconsistente debido a sus diversas dimensiones y posiciones. Entre el montón de volúmenes se asoman algunos ejemplares abiertos, o páginas que muestran viñetas fotográficas con actos sexuales explícitos, en su mayoría con encuadres sugestivos que centran su foco en los genitales de personas de ambos sexos. Debido al deterioro y desgaste puedo inferir que se trata de materiales de desecho que han terminado su vida útil, cualquiera que esta sea, y que encuentran en la reventa una segunda oportunidad de circulación. A lo largo de la columna, se sujetan etiquetas de papel rectangular que sirven para identificar a los ejemplares como mercancías devaluadas, los mensajes de los rótulos advierten que los materiales son sólo para adultos y su nueva tasación es de 25 pesos: es decir, el deprecio no solo se refiere al objeto señalado como obsoleto por el paso del tiempo, también a la representación cruda del sexo y de los cuerpos involucrados que buscan producir excitación en los adultos consumidores

En la punta de la torre, el artista colocó la estructura de un pequeño espejo de tocador giratorio, sustituyendo el vidrio por una base sólida de color negro sobre la que montó una imagen de una pareja sosteniendo un encuentro sexual, esculpida en relieve sobre un cubo de jabón. La posición erótica de los cuerpos, tallados, es reflejada sobre su vertical, creando una retórica que se argumenta sobre el desplazamiento de la refracción: ya que el reflejo del público, que observa la pieza, no es posible por la ausencia del cristal, este se desplaza hacia la pequeña escultura de la barra de jabón, en especial a los protagonistas del coito que se convierten en fisgones y transfiguran al espectador en voyeurs de su acto. La pequeña escultura tallada en jabón es un espejo que no refleja el exterior, sino el voyerismo del observador,

La pieza, *El rey de la paja* (figura 2), de Abraham Cruz Villegas es una amalgama de objetos diversos. Una caja de bolear zapatos desgastada; la pequeña marioneta de un hombre atrapado, por la cintura, entre el cajón que se usa para guardar los productos para el cuidado del calzado y la base sobre la que se plantan las suelas; y la pequeña pintura, ajustada en la parte inferior del mueble, de un paisaje campirano, obra de Francys Alÿs (Bélgica, 1959).

La caja se convierte en un elemento de asociación entre la comercialización de la pobreza como estrategia artística y la pintura producida en la periferia.

El personaje aprisionado, se encuentra mirando de frente a la pintura sin posibilidad de escape, creando así una doble ironía: a) sobre la trampa que ha representado la tradición de la pintura como un elemento pronunciado de identidad artística mexicana y que ha sido difícil de superar para abrirle la puerta a otros tipos de arte y b) la consideración de la caja de zapatos como un elemento característico de la identidad cultural, de la ciudad, asociada a la pobreza.

La descripción de las anteriores obras nos concede la formulación de una pregunta crítica, vinculada a la comprensión de estas obras. En primera instancia puedo decir que son obras hechas de objetos cotidianos de la vida popular de la Ciudad de México. Lo siguiente es entender las causas que llevaron a estas obras a uno de los museos de arte más importantes del país. Las piezas no fueron pinturas, a excepción de las creaciones de Marco Arce y Daniel Guzmán, escultura o arte objeto. Para configurar estas disertaciones, aludo a los textos publicados en el catálogo de la muestra, concentrándome particularmente en dos: a) *Presentación*, de Teresa del Conde (México, 1938 - 2017) y b) *El regreso de los mutantes*, de Cuauhtémoc Medina (México, 1965).

Antes de adentrarnos en los textos se deben hacer algunas aclaraciones sobre los artistas, las obras y el espacio del museo con la finalidad de proponer un andamiaje que permita problematizar algunos cuestionamientos que se puede formular desde las disertaciones de los escritos.

Lo primero que se debe señalar es que las obras de *Acné* ya eran consideradas obras antes de entrar al museo. Evidentemente estos artistas no son artistas de la técnica. Estas obras se

quieren desmarcar del arte producido en la década de los 80's, principalmente del Neomexicanismo. Son obras construidas a partir de objetos de la cotidianidad. Son piezas que viven en el universo simbólico; por lo tanto, debemos preguntarnos como entender la práctica del arte en ese espacio temporal, como pueden entenderse estas obras cuando no provienen de una tradición artística del arte y sobre cómo puede hacerse crítica de arte de estas obras.

Presentación: Teresa del Conde

En el texto de *Presentación* del catálogo de la exposición *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, Teresa del Conde ofrece algunos pronunciamientos que resultan interesantes para comprender las circunstancias que propiciaron que obras de arte que no estaban ceñidas a la tradición artística del arte mexicano logaran circular en uno de los espacios museísticos más importantes de nuestro país.

Aunque Teresa del Conde fue directora del Museo de Arte Moderno, lo que implica que fungió como responsable de todas las exposiciones que se montaron entre 1991-2011, mira con soslayo la exhibición de *Acné*. Si bien es cierto que ella ya había trabajado, sobre todo con Ashida en dos exposiciones anteriores²⁷, en esta ocasión hizo énfasis, en el texto del catálogo, sobre la autonomía que los curadores tuvieron en la selección de obras, advirtiendo:

Es muy distinto plantear los lineamientos y seguir la ruta crítica de una muestra colectiva temática, sobre la que se tiene una idea previa, que mediante visitas a talleres con objeto de recabar lo que podría denominarse “remanentes íntimos” de lo que comúnmente se elige para exhibir; bien porque los artistas hayan trabajado de profesos o porque de antemano se tiene idea de lo que se seleccionará. Este no es el

²⁷ Carlos Ashida impulsó el arte contemporáneo. Se dio a conocer en la Ciudad de México con la curaduría de la exposición: Germán Venegas. Polvo de imágenes, realizada de agosto a noviembre de 1992 en el Museo de Arte Moderno. En la exposición se presentaron obras tanto de su primera etapa neomexicanista como de su etapa neoexpresionista. Otra exposición curada por Ashida, ahora junto con Patrick Charpenel, fue *Les a natura*. Reflexiones sobre ecología, abierta en el Museo de Arte Moderno entre junio y agosto de 1993. Fue una muestra con temática ecológica en la que participaron: Francis Alÿs, Marco Arce, José Bedia, Gil Garea, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Eniac Martínez, Gabriel Orozco, Pablo Ortiz Monasterio, Kiyoto Ota, Ray Smith, Pablo Vargas-Lugo, Germán Venegas y el grupo La Quiñonera (Claudia Fernández, Francisco Fernández Taca, Héctor Quiñones, Néstor Quiñones y Diego Toledo).

caso: Carlos Ashida y Patrick Chapernel visitaron talleres y domicilios de los artistas.²⁸

En la cita Del Conde aduce que *Acné* fue montada entre colaboradores y amigos, entre artistas y curadores, sin temática alguna. “Todos ellos son afines entre sí, los caracteriza una leve y desapegada ironía y un talante entre desencanto y malévolo, que no pretende, sin embargo, confesarse subversivo ni cuestionador”.²⁹ Es decir, dado que los artistas y sus curadores tenían cierta filia por la sorna, la exposición ponderó un conjunto de provocaciones. En esta cita, la doctora Del Conde trasladó el análisis de las obras hacia la descripción de la gestión de la exposición: ella, no hizo ninguna mención que nos permitiera comprender estas prácticas en los terrenos del arte, lo que enfatizó fue una reseña vivencial sobre la manera en que los artistas y curadores se relacionaron de manera íntima con los objetos.

En cuanto a las obras, se puede intuir que Del Conde las entendió como procesos de experimentación, sin argumento de estilo, en tanto que estas piezas no se produjeron utilizando alguno de los soportes tradicionales, pintura y escultura, en mixtura con otros objetos.

Para Del Conde, el *Acné* al que refiere la exposición “está vinculado a una curiosidad inocente y desenfadada de los adolescentes que se entretienen con revistas porno, pero más con los fetiches soft porno, sin eludir del todo la mirada de progenitores, preceptores y maestros.”³⁰ Da la impresión que la doctora consideró a los artistas como adolescentes y dada su condición de inocencia, se les puede permitir hacer cualquier cosa bajo la supervisión de adultos: es decir, bajo la inspección de la institución artística. Para Del Conde estos artistas fueron un grupo de jóvenes que no iban a transformar nada en el escenario del arte nacional. La caracterización como juventud y adolescencia de estos artistas no le permitió pensar a Del Conde en un tipo de artista de transición entre la tradición de estilo y el arte contemporáneo.

²⁸ Teresa del Conde (1995): “Presentación”. En: *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, catálogo de la exposición (México, 1995). Museo de Arte Moderno, Ciudad de México. Pág. 4.

²⁹ *Ibid.*, pág. 6.

³⁰ *Ibid.*

De lo anterior deduzco que Del Conde vio las obras de *Acné* con curiosidad, o ánimo lúdico. Las obras de *Acné* no pertenecían a la tradición del arte mexicano, por lo tanto, no las reconoció como una continuidad, las identificó como una moda.

El regreso de los mutantes: Cuauhtémoc Medina

El texto de Cuauhtémoc Medina *El regreso de los mutantes* no sólo propone un desplazamiento para entender la crítica de arte en México, también ofrece una reflexión sobre lo que estaba pasando, durante los 90's, en el arte contemporáneo de nuestro país.

Los mutantes son, por inferencia, formas difíciles de clasificar. En el caso de la exposición *Acné*, las obras son objetos mutantes, complejos por su constitución y ajenos a los estilos del arte canónico: son objetos dispares a los estilos y soportes tradicionales, no se sabe con exactitud que son, o como ordenarlos, y dado que no puede ser entendidos, no puede ser jerarquizadas o estudiados con seriedad dentro del sistema del arte tradicional.

Parece que estas formas de arte no están respondiendo a una forma específica y por supuesto la noción de forma tiene implícito el sentido de estilo desde la historia del arte: por esta razón, no resulta extraño el comentario que Teresa del Conde hace, en el catálogo de *Acné*, sobre el conjunto de la obra de Eduardo Abaroa, al referirla como “incursiones en el refugio de la escultura”³¹: ella busca referentes de estilo para comparar y comprender las obras como esculturas, el problema es que no encuentra horizontes similares; por lo tanto para ella no son obras escultóricas. Lo que hacen las piezas es vivir bajo la sombra del estilo escultórico como experimentos.

La alegoría al *regreso*, mencionado en el título del ensayo, es una ironía sobre el llamado a la profesionalización de la crítica de arte. La inferencia que se puede hacer sobre esta palabra, *regreso*, va en el sentido de los grandes críticos del siglo XX en México, que no son especialistas en arte contemporáneo, por lo menos los más conocidos, son literatos como Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón, entre muchos otros. Por este motivo no formulaban preguntas críticas que permitieran pensar, escribir y entender sobre los sentidos que las obras artísticas generaban en sus entornos culturales. *El regreso de los mutantes* es

³¹ Teresa del Conde, *op. cit.*, pág. 7.

pues un epígrafe que enfatiza el problema de la tradicional crítica de arte en México que se obstina en analizar las obras de arte contemporáneo con las herramientas conceptuales de la vetusta historia del arte; ocasionando, entre otros problemas, la descalificación institucional de las obras que no se ajustan a los medios tradicionales.

Para adelantar la discusión sobre las diferentes formas de escribir sobre crítica cito los planteamientos desde donde se sitúan, años después a la exposición en cuestión, Del Conde y Medina: la primera declara, “sobre lo que decimos o escribimos sobre las artes: no hay modo de cotejar valores o verdades con la exactitud con que podemos cotejar, por ejemplo, el teorema de Pitágoras. Según veo, lo único que existe en este campo espinoso y fascinante, son los consensos y el tiempo.”³², por su parte el segundo expone “a los críticos nos toca tratar de reformular la escritura y curaduría para que verbalice, articule, aloje, disemine o interactúe con una práctica que es tan caótica y apasionada que ya no puede ni siquiera describirse con el concepto armonioso de la *pluralidad* pues hay ciertas prácticas que reniegan de la convivencia civilizada”.³³ Ahora bien, enlacemos ambas declaraciones para realizar una reflexión sobre estas ideas contrastantes.

En el último párrafo del texto publicado en el catálogo de *Acné*, Del Conde hace dos aseveraciones: a) afirma que la muestra se inscribe entre las actividades del *año de la tolerancia* que se han celebrado en varios contextos culturales, y b) los ensayos que se incluyen en el catálogo ilustran algunos aspectos de esta exposición.”³⁴ La primera declaración cohesiona la idea de flexibilidad y respeto por lo diverso, que permea en todo el texto, como si se tratara de un apéndice que se invita voluntariamente a ser parte por un momento de una institución artística pero que al final dado su extrañamiento deberá regresar a su sitio de exclusión: se reconocen las obras como arte dentro de la institucionalidad nacional, sin embargo no puede permanecer porque no comparten sus principios fundacionales. En la segunda, se hace mención que los escritos pueden ayudar a entender, en su generalidad, los rasgos característicos que conformaron la exposición. Esta

³² Teresa del Conde y Cuauhtémoc Medina; “Intercambio de cartas entre Teresa del Conde y Cuauhtémoc Medina,” en *Abuso Mutuo: Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano*; comps Edgar Alejandro Hernández y Daniel Montero (México: Editorial RM, 2017), pág. 172.

³³ *Ibid.*, pág. 173.

³⁴ Teresa del Conde, *op. cit.*, pág. 7.

línea se sostiene bajo la idea, ofrecida por Del Conde en el propio texto, que la exposición no tiene lineamientos y una ruta crítica temática; por lo que puedo argüir que consideró los textos como descriptivos.

Por su parte Medina declara en el primer párrafo de su texto:

Si la tarea de escribir crítica tiene alguna vigencia, y no es un disfraz de las otras prácticas literarias o intelectuales, es porque a de lidiar con los *sentidos* que las obras artísticas generan en torno suyo, para de ahí partir a pensarlas por escrito. Uno quisiera creer que la crítica no está ahí para producir las obras, sino para interrogar la manera en que ha alcanzado a tener pertinencia o prometen un uso. Si eso no fuera posible, estaríamos tan sólo ante *apologías*; la escritura sería el decorado de significados arbitrariamente adheridos a signos impostores, y los usos de las obras serían simulaciones actuadas sobre lo que tiene uso posible.³⁵

El párrafo es un llamado a la profesionalización de la crítica de arte. Este comentario va en el sentido de que los grandes críticos del siglo XX en México no son especialistas en arte: al menos los más conocidos son literatos. Estos escritores tuvieron en Baudelaire, y sus textos, un modelo a seguir; en principio, él fue un escritor de novelas del que los escritores mexicanos aprendieron a escribir crítica de arte. Por eso, los textos realizados por los ensayistas de nuestro país se asemejan más a textos literarios que a escritos críticos. Por eso Medina propone hacer crítica de arte más allá de las formas literarias.

Ahora, cómo puedo entender la línea del texto que refiere a los sentidos que las obras artísticas generan en torno suyo. Al parecer, para Medina la obra de arte no produce sentidos desde su interioridad, sino desde alrededor, en su entorno. Los sentidos de la obra de arte no están dentro de la pieza, esos sentidos se conforman con relación a otras cosas. Desde esta inferencia, Medina propuso un punto de partida para pensar la crítica de arte como un proceso reflexivo, como un proceso intelectual y no como un punto basado en emociones del autor³⁶: en resumen, lo que está en juego en el ensayo, referido, son las posibilidades de entender la obra de arte y sus sentidos de acuerdo al ejercicio de la crítica. Sobre esto debemos entender que en cuanto se anula la posibilidad artística de un objeto se suprime la posibilidad de reflexionarlo dentro de este campo. Por este motivo, lo que

³⁵ Cuauhtémoc Medina. (1995): “El regreso de los mutantes”. En: *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, catálogo de la exposición (México, 1995). Museo de Arte Moderno, Ciudad de México. pág. 9

³⁶ Teresa del Conde y Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, pág. 173.

propone el autor es enunciar las obras de *Acné* dentro del campo del arte y con esta formulación aportarles un sentido o sentidos: es decir, a Medina lo primero que le interesa es el sentido de las piezas en tanto que puede ser consideradas como arte.

Después Medina hace una elaboración teórica explicando la manera en la que se puede hacer una novedosa crítica de arte, e inicia confrontando el concepto de los sentidos de la obra. Para él, la labor de un crítico proveniente de la tradición que consiste en descifrar lo que la obra está diciendo. Ahora, el problema con esa forma de aproximarse al arte, es que la pregunta crítica es inamovible, es decir, la pregunta crítica sería qué es esto, permanentemente y la labor de la crítica de arte explicarla.

Para estudiar la aportación de Medina, debemos reformular la pregunta sobre el discurso ceñido a las obras de arte. Las definiciones como arte político, arte moderno, entre muchas otras, impiden la formulación de una serie de preguntas previas para tratar de identificar qué es lo que está ocurriendo en la obra de arte. Cuando decimos voy a hacer la arqueología de una obra de arte, o nos referimos a jerarquías se apela a conceptos predeterminados. Cuando encasillas a las obras, eliminas cualquier posibilidad de análisis, porque el análisis siempre se va a dirigir hacia la corroboración de esa afirmación. Supongamos que no definimos o encasillamos, previamente, las piezas; ante cosas que uno no sabe que son, la pregunta no puede ser inmediatamente que es, sino más bien una serie de preguntas previas. Antes de tratar de ver el significado del objeto, o incluso antes de nombrarlo como algo que no sé qué es, la pregunta es otra, en este caso Medina elabora esta idea a partir del desplazamiento de los cuestionamientos desde que significa esto, hacia como es que esto ha llegado a significar: esto es una pregunta completamente diferente.

Es importante enfatizar que Medina no está diciendo que las obras de arte producen sentido, o bien que la pieza de arte captura un sentido, sino que hay una relación interesante entre la vinculación del sentido de la obra y la producción del sentido del crítico de arte. El ejercicio de desciframiento del que está hablando Medina, el de los críticos del pasado, consistía en eso, en sacar el contenido o significado de las piezas de arte desde su interior para explicarlo al lector. Contrario a esto, lo que dice Medina es que la producción del arte del presente requiere de preguntas críticas previas para entender la manera en la que está

actuando: es decir, un crítico antes de responder que dice la obra de arte, debe preguntar cómo funcionan sus sentidos.

Por otra parte, en el siguiente párrafo Medina refiere “estas obras son hechas a partir de partes que se ha desprendido de otros espacios de significación”³⁷. Los objetos que se utilizan para la construcción de las obras ya tienen una significación previa: pertenecen a otros espacios de significación, cucharas, revistas, zapatos, etc. Pero debemos preguntarnos, qué pasa con estos elementos cuando salen de su espacio cotidiano de significación y los llevo al espacio de significación del arte, acaso pierden su sentido original.

Cuando los objetos pertenecen a un espacio de significación previa y los reartículo para producir una obra, adquieren un nuevo sentido: se crea una multiplicidad de sentidos, no tanto porque los elementos por si mismos signifiquen, sino porque traen sus espacios de significación a la rearticulación; es decir se crea una nueva formulación en sus usos, poniendo en crisis la noción de cultura.

Lo que Medina está diciendo en este texto, no es solamente una manera de entender la crítica de arte, también postula una manera de entender el arte en su conjunto, en términos de subjetividades, en términos de funciones, y como replantear la crítica de arte entre estos.

El punto de inflexión, que reflexionó Medina, entre sentidos, cultura y crítica de arte se manifestaría de forma clara, en nuestro país, en los últimos años del siglo XX y persistiría durante los primeros del XXI. Lo que sucedió durante esos años, no sólo tuvo que ver con la modificación de la representación simbólica de las obras y su injerencia en la cultura popular, local, de la que emanaban los objetos e imágenes que los conformaban, también se iniciaría un debate confrontando los marcos teóricos y conceptuales de la crítica de arte y del arte global, con la intención de enunciar una identidad que le permitiera al arte mexicano insertarse en las vorágines del arte de la centralidad, por lo tanto, ensayaría la producción y análisis de obras desde el espacio de la ciudad y lo cotidiano.

³⁷ Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, pág. 10.

2.3 Global vs nacional: la diáspora artística de la Ciudad de México

Así está la cosa, Instalación y Arte Objeto en América Latina

La exposición *Así está la cosa, Instalación y Arte Objeto en América Latina* se montó en el desaparecido Centro Cultural / Arte Contemporáneo (CC/AC)³⁸ de la Fundación Cultural Televisa de la Ciudad de México, del 24 de julio al 20 de octubre de 1997. La exhibición se distribuyó en tres niveles del edificio, con 147 obras de 60 artistas originarios de once países: Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Guatemala, México, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela.

La muestra fue co-curada por Robert Littman y Kurt Hollander. Littman era entonces director del CC/AC una de las primeras instituciones, evidentemente privada, que exhibió a algunos de los artistas mexicanos que construyeron la escena alternativa de la década de los noventa como parte de una programación ajena a las políticas culturales del Estado, por su parte Hollander se desempeñaba como editor de la revista *Poliéster*.³⁹

La exposición es interesante no tanto por las obras, sino por lo que se estaba tratando de declarar en el discurso curatorial. En su conjunto, los textos recopilados en el catálogo intentan explicar la manera en que se debía entender la exposición, desde el supuesto de la

³⁸ El CC/AC abrió sus puertas en 1986 como resultado de la ruptura entre Emilio Azcárraga Milmo (EUA, 1930-1997), entonces dueño y presidente de Televisa, y el pintor Rufino Tamayo (México, 1889-1991) tras la reciente apertura del Museo Tamayo (29 de mayo de 1981). Televisa entonces optó por abrir un museo propio en lo que había sido el centro de prensa que el mismo consorcio había construido para transmitir el mundial de fútbol México '86. Gozando del respaldo financiero de la televisora, y aprovechando las estrategias de comunicación que el mismo consorcio ofrecía, el CC/AC se posicionó como ningún otro museo nacional. El centro se mantuvo en funcionamiento durante 11 años (1986-1997), período durante el cual se hizo de un público cautivo. Se tuvieron muestras de gran éxito: las temporales de artistas como Giacometti, Chagall, Miró, Tamayo, María Izquierdo, Zao Wou-Ki, Edward Burra, y Edvard Munch; también se presentaron muestras conceptuales organizadas en torno de la imagen de la virgen de Guadalupe, de la pintura estadounidense del expresionismo abstracto, la de fotografías seleccionadas en todo el mundo por Manuel Álvarez Bravo (Luz y tiempo) o los privilegios de la vista, vinculada a la óptica plástica del poeta Octavio Paz.

Magalí Arriola, (2016, octubre 14). Así está la cosa, instalación y arte objeto en América Latina. *Colección Cisneros, declaraciones*. Consultado mayo 2018. Recuperado de http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/as%C3%AD-est%C3%A1-la-cosa-instalaci%C3%B3n-y-arte-objeto-en-am%C3%A9rica-latina-1997#_ftn2

³⁹ Revista que fundó en 1991 con la diseñadora Rocío Mireles. Según Magalí Arriola, la publicación se había erigido en una plataforma de lanzamiento para la generación de artistas mexicanos de los noventa, y a su vez en un espacio de debate para la crítica y la curaduría.

Ibid.

representación artística de Latinoamérica a partir de las instalaciones y el arte objeto: sin embargo, la exhibición fue confusa y poco clara en su finalidad.

En una primera mirada parece que el nombre alude al caos, *Así está la cosa, Instalación y Arte Objeto en América Latina*, porque pretende declarar un diagnóstico sobre el presente de cierto tipo de obra en una región basta del continente, como si todos los países de Latinoamérica se hubieran alineado a una forma de producción artística.

La exposición es complicada de entender en términos críticos porque más allá de avanzar las disertaciones sobre la representación y las funciones del arte contemporáneo, intentó únicamente ilustrar con obras polémicas un concepto llamado Latinoamérica. Este problema se ciñe a los debates que se elaboraron, en la década de los noventas, con la finalidad de definir que es el arte Latinoamericano: no obstante, el texto de Littman no concede un planteamiento sobre esto.

Para iniciar con este estudio, me aproximó al texto de *Presentación* escrito por Robert Littman. En el escrito, yo identifico una contradicción argumentativa entre los sentidos de representación de las obras expuestas, los textos curatoriales del catálogo y lo que sucedía en el entorno global. A continuación, expondré dichas paradojas.

Littman descarta cualquier lectura de la exposición con relación a la premisa del arte global; sin embargo, el escrito describe varios aspectos que guardan cierta similitud con el desarrollo de sus postulados teóricos.

Respecto al arte global, Littman afirma:

la muestra no pretende abarcar de manera global la producción artística del área que nos ocupa; se centra por una decisión de índole curatorial, en la exploración de nuevos medios y materiales, tendencia en la que el arte latinoamericano va a la vanguardia, y en la cual México tiene un lugar destacado.⁴⁰

En esta cita, el autor pone énfasis en que la producción artística de Latinoamérica, instalación y arte objeto, es de vanguardia internacional. Sobre lo anterior se puede

⁴⁰ Robert Littman, (1997): "Presentación". En: *Así está la cosa, Instalación y Arte Objeto en América Latina*, catálogo de la exposición (Ciudad de México, 1997). Centro Cultural / Arte Contemporáneo (CC/AC). Fundación Cultural Televisa. pág. 8.

formular dos preguntas: a) porque Littman considera que la producción artística de Latinoamérica puede pensarse como un bloque para visibilizarse como vanguardia ante las demás esferas artísticas internacionales; y b) porque no considera a la creación artística de Latinoamérica dentro del contexto del incipiente campo del arte global.

En cuanto a la primera, Littman no hace ningún pronunciamiento que nos permita entender qué es el arte contemporáneo Latinoamericano y cuál es su lugar en el contexto del arte global: me parece que en realidad no entiende ninguna de las dos.

Lo único que afirma es que las instalaciones y el arte objeto son una tendencia en la que el arte Latinoamericano va a la vanguardia, especialmente el arte producido en México. Es decir, presenta el arte Latinoamericano, y el mexicano como un caso especial, a manera de bloque que trabaja de manera general ciertos tipos de arte por moda, de ser así, podríamos pensar que el arte de esta región está subordinado al mercado.

En la segunda, elimina la posibilidad de lectura de lo global, sin embargo, indica dos premisas que describen las circunstancias de este incipiente campo: a) el planteamiento de la diversidad desde obras que hablan de la singularidad del artista y su cultura; y b) la desterritorialización del arte como resultado de la diáspora artística.

Sobre la diversidad cultural refiere:

sólo la región geográfica une a los artistas, ya que sus tradiciones creativas fueron tan diversas como particulares, no estamos presentando pues, un modelo artístico ideal sino celebrando la diversidad.⁴¹

En la cita, el autor enfatiza que existen ciertos tipos de producción de obra, en Latinoamérica, que más allá de elaborar una generalización artística en la región visibilizan sus diferencias culturales. La pregunta que puedo hacer a partir de esta declaración tiene que ver con la manera en que debemos entender dicha paradoja: por una parte, el autor destaca la diferencia cultural a partir de la obra, pero no se trata de una diferencia crítica en tanto medios, sino de las posibilidades que la instalación y el arte objeto le otorgan a la representación cultural de cada nación. Entonces la diferencia que Littman enuncia se basa en una doble subordinación: a la irrupción novedosa de dos medios y a la sinonimia de la

⁴¹ Robert Littman, *op. cit.*, pág. 8.

tradición cultural de cada país. Aunque el curador intuye que el discurso de la exposición puede argumentarse con base en la diferencia, su afirmación sobre esta es limitada y contradictoria, ajena a la manera en que se estaba abordando el tema en las disertaciones de lo global; se queda sólo en la sospecha porque no entiende el tópico en el contexto de su presente.

La diáspora:

la organización de esta muestra ha sido una verdadera aventura, iniciada con viajes exploratorios a Cuba, Colombia, Santo Domingo, Puerto Rico, Nueva York, Miami y los Ángeles, importantes centros de arte Latinoamericano, puesto que muchos artistas de América Latina estudian y trabajan en ellos.⁴²

Para sostener el argumento de la diferencia, Littman destaca la búsqueda y selección de algunos artistas Latinoamericanos que radican y producen sus obras en diferentes países para hacerlos partícipes de la exhibición. Pese a que no menciona el concepto de diáspora, el curador describe de soslayo sus particularidades y las relaciona con la circulación de la obra que se produce en Latinoamérica. Él vislumbra la movilidad intercultural como resultado del momento histórico de su presente y entiende el potencial discursivo que esta, condición, puede brindar a su alegato; sin embargo, no lo desarrolla y signa la idea a su pretensión por abordar la diferencia artística entorno al enriquecimiento de la resignificación cultural.

Contrario a Littman, el texto de Kurt Hollander *Relaciones objetuales en el arte contemporáneo* realiza una conjetura acerca de la confluencia de la representación de la identidad nacional en las obras de arte contemporáneo y su especulación en el mercado internacional. Aunque la exposición es sobre arte contemporáneo Latinoamericano, él centra su atención en el arte producido en México.

Hollander inicia su texto con una breve elaboración afirmando que a principios de los 90's "México redescubrió su importancia financiera y en ese contexto de abundancia económica la pintura se convirtió en la imagen oficial del país"⁴³; en líneas posteriores sugiere que a

⁴² Robert Littman, *op. cit.*, pág. 8.

⁴³ Kurt Hollander, (1997): "Relaciones objetuales en el arte contemporáneo". En: *Así está la cosa, Instalación y Arte Objeto en América Latina*, catálogo de la exposición (Ciudad de México, 1997). Centro Cultural / Arte Contemporáneo (CC/AC). Fundación Cultural Televisa. Pág. 12.

diferencia de las pinturas norteamericanas, las mexicanas alcanzaban precios desorbitantes en las casas de subastas de la ciudad de Nueva York; es decir, el interés del mercado del arte Norteamericano favorecía a las pinturas mexicanas del Neomexicanísimo, en contraste con los cuadros norteamericanos que formaban parte de un mercado deprimido. En este contexto las instalaciones y el arte objeto cobraron un impulso en los espacios alternativos de exposición en México; según Hollander, en este ambiente, se empezó a perfilar un tipo de arte contemporáneo más acorde con lo producido en Estados Unidos y Europa.

Este primer dato es importante porque permite entrever una premisa que Hollander utiliza para construir su discurso: reflexiona lo que sucede con el arte contemporáneo en México a partir de la situación del mercado y medios alternativos de Norteamérica. Ahora bien, la pregunta que uno puede formular, respecto a lo anterior, es sobre cómo puede construirse la identidad nacional a través del arte contemporáneo producido en escenarios alternos a los institucionales y en concordancia con el dinamismo del mercado del arte. La aproximación que Hollander ofrece es una contraposición entre la pintura Neomexicana y el arte de los multimedia:

Durante la manía por la pintura Neomexicana, algunos artistas ajenos al mundo del arte comercial empezaron a aprovechar lo mejor de la Ciudad de México, esto es, sus mercados y la vida de sus calles. Mientras los pintores Neomexicanistas se ocupaban superficialmente de los íconos, que hacían que la atención se volcara sobre ellos mismos como mexicanos, ese grupo de artistas alternativos, muchos de ellos ni siquiera mexicanos, empezó a acumular o fotografiar objetos, artículos de segunda mano o desechos, que eran, en mucho mayor medida; el objeto correlativo en la Ciudad de México.⁴⁴

En este párrafo Hollander sugiere que durante esa época existieron dos polos en la escena artística nacional; por una parte se encontraba la pintura Neomexicana, digna de figurar en las casas de subastas de Nueva York, y en el otro extremo un arte emergente que se gestaba en los mercados de la ciudad de México, ajeno al mercado de galerías y subastas.

El co-curador de la exhibición pondera el mercado popular de la ciudad de México como un receptáculo de objetos singulares que poseen un enorme potencial de reconfiguración de sus signos y significados: la singularidad cultural de la ciudad se convirtió, para Hollander,

⁴⁴ *Ibid.*

en una experiencia estética digna de experimentarse en la producción de obras de instalación y arte objeto. Esta explicación ponderaba que a falta de una elaboración artística diferente al Neomexicanísimo, se buscó arte en las mercancías de uso popular.

Para Hollander, los artistas que vivían en la Ciudad de México visitaban los mercados populares para descubrir en objetos ordinarios, potenciales procesos de resignificación que les permitieran crear obras singulares; de esta manera, el curador insinuó una estrategia artística de vanguardia en el arte contemporáneo de los 90's. No obstante, esta lectura es restringida porque especifica que la representación de lo mexicano no está en la imagen, sino en la manera en que los artistas viven la ciudad a través de los objetos cotidianos.

Es sustancial referir que podemos examinar la exposición en términos de identidad nacional porque engloba al arte Latinoamericano y en esta jerarquía el arte mexicano es una clasificación representativa de la nación. En consecuencia, existe un contraste entre los artistas Neomexicanistas y los de la década de los 90's: los primeros producen desde la identidad hacia el mercado, los segundos producen desde el mercado hacia la identidad; parece una inversión en la producción, el arte e identidad, de los 90's, están en las mercancías y no en las imágenes.

En posteriores líneas Hollander asevera que el arte objeto que se produjo en México se desarrolló gracias al multiculturalismo artístico:

Se dio el caso que muchos de los artistas que comenzaron a experimentar con diversos objetos en su obra vivían en el Centro Histórico, y también se dio el caso de que muchos de ellos fueron extranjeros recién mudados a México.

..... los artistas extranjeros, se vieron libres de la tradición pictórica mexicana y si pintaron, contaminaron sus cuadros con materiales extraños, por ejemplo, residuos de metal y madera que hacían las veces de marcos o lienzos. Al trabajar a contracorriente en un medio pictórico enrarecido, la obra de estos artistas pasó al otro extremo, e incorporó el mayor número de medios artísticos, como escultura, instalación fotografía, con el fin de representar la vida en las calles de la ciudad de México y los objetos locales....⁴⁵

La cita nos permite evocar el arte objeto y la instalación como una influencia producto de artistas, nacionales y extranjeros, formados fuera del país; la explicación de Hollander,

⁴⁵ Kurt Hollander, *op. cit.*, pág. 12.

refiere que “frecuentemente la situación de un artista que vive fuera de su propia cultura conduce a la tendencia de tratar de incorporar su nuevo entorno de manera concreta en su obra, convirtiendo esa distancia en objeto y, al mismo tiempo, obliga a trascender la barrera de la cultura dominante, cualquiera que sea el país”.⁴⁶

El problema que converge con este supuesto es que en apariencia la identidad nacional no puede ser instaurada por una amalgama entre artistas formados en México e instruidos en el extranjero; sino que es resultado de una multiculturalidad de una sola vía, la de los artistas forjados en el exterior; a partir de esto, la pregunta que brota tiene que ver con el origen del arte, origen en tanto nación, y se podría enunciar de la siguiente manera, es arte mexicano o arte hecho desde la ciudad de México: Hollander no lo explica en el texto.

Hollander, al igual que Littman, evita relacionar los aspectos de la exposición con los postulados del naciente arte global. Esto es porque el co-curador no tomó como horizonte crítico los principios de descolonización del arte global, él evaluó el episodio en México como una causa similar a lo acontecido en el mercado del arte norteamericano: en donde el arte proveniente del extranjero era el más interesante y mejor valuado en los mercados. Sin embargo, los curadores intuyeron que algo estaba sucediendo en el comercio del arte, pero no lograron comprenderlo; ellos miraron de soslayo dos axiomas del naciente arte global: la multiculturalidad y la diáspora.

El problema con la conjetura de Hollander es que la ecuación no está equilibrada, los países de la centralidad atraen hacia sus mercados la diferencia artística de la periferia como mercancías, mientras que la periferia es vista, por los extranjeros, como una fuente de inspiración. Esta relación inequitativa entre la centralidad y la periferia se convierte en una distopía frente al anhelo del arte global, porque los supuestos procesos de descolonización, entre México y los Estados Unidos, terminan alineándose en una forma diferente de colonialismo artístico, en donde lo que está en juego ya no son los aspectos culturales o de identidad, sino las demandas del mercado.

Respecto al tema de la política en el arte de los 90's, Hollander hace una breve formulación histórica que inicia con la relación entre un tipo de arte de multimedios

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 13.

producido, en los 60's y 70's, con una intención política clandestina, hasta la década de los 90's en donde las obras de multimedios son tasadas dentro del mercado del arte Norteamericano:

En los sesenta y setenta hubo también en México un auge del arte no convencional que incluía mucho performance, instalación y objetos. En esa época, dominaban los grupos de artistas y la mayoría de la obra se hizo en la calle o en lugares públicos, con un carácter político, ligado con los movimientos estudiantiles y en oposición al gobierno y al mundo del arte convencional. Hoy día, tanto en México como en otras partes del mundo, la instalación y el arte objeto están hechos por artistas profesionales en lugares comerciales, muchas veces con becas del gobierno. Todas las principales galerías de índole comercial presentan actualmente a artistas que trabajan con medios alternativos. La moda en que se ha convertido el arte objeto se debe en parte a la presunta generosidad de un mercado deprimido, que corresponde al famoso período de las no ventas (retruécano de los noventas).⁴⁷

Lo que me interesa de la cita es la aseveración sobre la lógica política dedicada por los artistas mexicanos de los 60's y 70's; en esta, Hollander subestima los antecedentes de la circulación de la obra de instalación y arte objeto porque las considera anónimas en el escenario del arte institucional y del mercado nacional. Más, sin embargo, argumenta que gracias a su invisibilidad los artistas y sus obras lograron enunciar discursos de oposición política: es decir, el curador asegura que, durante el período de tiempo mencionado, los artistas produjeron arte de instalación y objeto en la clandestinidad debido a que proclamaban disertaciones políticas en contra de las medidas de gobierno e instituciones culturales de nuestro país. En la segunda parte del párrafo menciona que el cambio sustancial en los 90's de las obras "no convencionales", fue un giro provocado por el mercado. Durante este periodo los artistas del arte alterno se profesionalizaron, con becas del gobierno, y alcanzaron la inclusión en el mercado gracias a la depreciación de la pintura: sobre el aspecto político, ya no dio seguimiento.

La declaración me permite ver una contrariedad que se acentuaría con mayor fuerza durante los primeros años del nuevo siglo: la relación problemática entre el mercado del arte contemporáneo, el arte global (desde la periferia) y la noción de políticas culturales. Al decir que los artistas de los 90's son profesionales y los de las décadas pasadas (60's y 70's) son politizados, sugiere que son dos aspectos incompatibles: para Hollander ser

⁴⁷ Kurt Hollander, *op. cit.*, pág. 14.

profesional y politizado son cosas antagónicas. Sin embargo, en la primera década de los dos mil ambos serán parte de la creación de una genealogía del arte contemporáneo en México, capítulo V de esta tesis.

Ahora bien, para Hollander quién es un artista profesional: él menciona que los artistas de los 90's son profesionales porque reciben una beca del gobierno para producir un tipo de arte alternativo apolítico. Al estar fuera de los circuitos del arte institucional, las obras alternativas circulan ajenas al mercado, entonces definen un tipo de artista que es profesional porque alcanza el ingreso a un marco institucionalizado de becas del gobierno. El cuestionamiento que se puede hacer respecto a esto, es acerca de lo que sucede con la circulación de las obras, de instalación y arte objeto, financiadas con becas del gobierno: si, como afirman los curadores, en las citas, este tipo de obra es una moda en el incipiente mercado de lo global, entonces los artistas financiados por las instituciones de gobierno producen obras entrópicas, ya que elaboran piezas que aún no se venden en museos y galerías del país.

Para Hollander la transición que llevó a las instalaciones y el arte objeto, desde el subrepticio y enunciación política, hacia los inicios de su inclusión institucional fue la demanda del mercado. Esto conlleva tres afirmaciones: a) el tránsito entre los artistas politizados y los alternativos son los artistas del mercado; b) la pintura neomexicanista es remplazada por obras constituidas por objetos del mercado popular; y c) la identidad iconográfica nacional será reemplazada, en los años posteriores, por la idea de lo cotidiano como representación cultural. Esos aspectos, como vimos en el capítulo I, son parte del arte global.

Por lo tanto, en México la inclusión del arte nacional en el escenario global se hizo con total desconocimiento; una de las razones, por las que esto sucedió, fue que el debate por la pintura aún seguía vigente en el ámbito nacional. Para argumentar lo anterior retomaré la curaduría realizada por Rita Eder para el bloque de la Ciudad de México en la exposición *Cinco continentes y una ciudad*.

En una nota publicada en el diario *Proceso*, el 6 de febrero de 1999, con motivo de una réplica hacia una glosa crítica de Raquel Tibol acerca de la exposición *Cinco continentes*, Eder asegura:

..... hicimos un trabajo basado en nuestra experiencia e intentamos hacer una selección que fuese representativa de un pensamiento crítico y una práctica de la pintura en esta Ciudad.⁴⁸

Me interesa esta declaración porque Eder manifiesta que su discurso y selección curatorial son un reporte crítico que problematiza la producción de la pintura contemporánea de la Ciudad de México. Las preguntas que puedo hacer con relación en esta nota tienen que ver con la manera en la que ella entiende la pintura contemporánea mexicana y cuáles son los aspectos frente a los que se enuncia críticamente.

Por principio tenemos que Eder construyó su discurso curatorial con la selección de obras de doce artistas mexicanos y dos extranjeros: Franco Aceves Humana (1969), Laura Anderson Balbata (1958), Estrella Carmona Ronzon (1962-2011), Mónica Castillo (1961), Miguel Castro Leñero (1958), Sergio Hernández (1957), Magali Lara (1956), Nestor Quiñones (1967), Jorge Rocha Linares (1963), Gerardo Suter (1957), Marco Fabián Ugalde Romo (1957), Boris Viskin (1960), los artistas extranjeros Francys Alÿs (Bélgica, 1959), y Jan Hendrix (Holanda, 1949).

En su texto *Apropiaciones: figura, espacio y percepción en algunos artistas mexicanos de los noventa*, incluido en el catálogo de la exhibición, la curadora ofrece un esbozo de argumento crítico, afirmando:

Una cuestión que destaca en la restitución de la pintura es su transformación del lenguaje crítico: “influencia”, esa acción que infecta provoca o guía la producción o recepción de la obra de arte, es substituido por la palabra “apropiación”.⁴⁹

Eder considera a la pintura como un medio de comunicación con un lenguaje particular, que transmite mensajes a partir de sus aspectos de representación y es en estos aspectos en donde encuentra un desplazamiento de lenguaje, desde la influencia hacia la apropiación. Como vimos en los textos de la exposición de *Acné*, considerar a la obra como un medio de comunicación pondera al espectador la idea de descubrir un mensaje intrincado. Este dato

⁴⁸ Rita Eder, (1999, febrero 06). Carta dirigida a Raquel Tibol en respuesta a su artículo de Proceso 1160: Salón internacional ¿de pintura? en el Museo de la Ciudad. *Revista Proceso.com.mx*. Consultado mayo 2018. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/180053/de-rita-eder>

⁴⁹ Rita Eder, (1998): “Apropiaciones: figura, espacio y percepción en algunos artistas mexicanos de los noventa”. En: *Cinco continentes y una ciudad: Primer salón de pintura de la ciudad de México*, catálogo de la exposición (Ciudad de México, 1998). Museo de la Ciudad de México. pág. 219.

no es menor porque la alusión al lenguaje le permite a Eder formular la representación de la pintura contemporánea mexicana como una confluencia de medios múltiples, que a su vez modelan mensajes codificados, lo que podríamos suponer causa extrañeza en los espectadores: la pintura es compleja en su representación y para entenderla necesitamos averiguar la singularidad de su jerga. Reflexionar esa idea nos permite aludir que Eder se circunscribe en la tradición de la crítica de arte para declarar la pintura contemporánea como la confluencia de medios múltiples.

Para comprender como funciona la separación entre la influencia y apropiación en la pintura, la curadora problematiza a la primera aludiendo:

La influencia como idea provee de un apoyo casi mágico a la transmisión y comunicación; ambas parecieran referirse a un proceso puramente casual y pasivo de parecidos y repeticiones. Por el contrario, el termino apropiación localiza a los sujetos actuantes en el acto de tomar elementos externos y propicia un tipo de discurso que revela su procedencia pero que va recomblando sus sentidos, y en este proceso va introduciendo una inestabilidad que favorece un nuevo entendimiento sobre la ambivalencia crítica.⁵⁰

La influencia de los artistas en la pintura se puede explicar cómo la predilección de contribuciones técnicas y temáticas ajenas a los procesos creativos propios. Es la producción pictórica que hace homenaje a una idea original repitiendo sus parámetros característicos en otras obras. Mientras que la apropiación es la elección de diversos juicios, objetos y medios artísticos ajenos para reconfigurar sus sentidos y crear un nuevo mensaje disruptivo, que presenta dos interpretaciones o dos valores opuestos.

Aunque Eder no aclara cómo funciona su propuesta de ambivalencia crítica en la pintura a partir de la apropiación, si menciona:

la apropiación es una tendencia a introducir códigos e imágenes conocidos bajo nuevos supuestos. El regreso a la figuración, por ejemplo, contiene, en efecto, esa sensación de inestabilidad: el cuerpo de cabeza, ambivalente, torturado, banalizado, sexualizado, anuncia sus resignificaciones e introduce el debate y la redefinición sobre el concepto de humanidad o naturaleza humana. ⁵¹

⁵⁰ Rita Eder, *op. cit.*, pág. 219.

⁵¹ *Ibid.*

Eder propone la refundación de la pintura a través de la apropiación y la presenta como un recambio discursivo que irrumpe específicamente en los 90's. Sin embargo, la idea de apropiación no es nueva en el arte, tiene detrás de sí una linealidad histórica y por lo tanto, la noción tiene un devenir que nos puede ayudar a identificar su accionar y lógica.

Para que existiera la noción de apropiación primero debió existir la noción de propiedad y eso se hace en el siglo XVII. Ahora, para que el concepto de propiedad en términos de práctica artística apareciera debió de existir primero su singularidad y tradición. Cuando uno se apropia de una práctica, no solamente está usando una imagen, sino que lo que está haciendo es una referencia a una historia que aparentemente no le pertenece. De esta manera, si uno no conoce la historia del arte podría pensar, de manera errónea, que todo arte que cita a otras obras o imágenes es una apropiación. La noción que tiene Eder de apropiación es muy corta; ella no la entiende en tanto un medio que puede dar origen a otro, sino que como la reconfiguración de imágenes.

El cuerpo de cabeza, mencionado por Eder en la cita, puede entenderse como un arquetipo, apropiación, que permite experimentar con múltiples posibilidades de figuración y con esto generar un debate sobre la resignificación del concepto de humanidad. Al utilizar la apropiación en ese sentido, la curadora no redefine la práctica pictórica, sino las imágenes resultado de la multiplicidad de medios, lo que convierte su propuesta teórica en una tautología sobre la resignificación de la imagen y no de la pintura. Es decir, busca circunscribir los medios alternos a la pintura porque no los considera autónomos a esta.

2.4 Escultura cotidiana: dualidad entre el arte global y la periferia artística

Gabriel Orozco (1962, México) es uno de los artistas más importantes de la escena del arte contemporáneo de finales del siglo XX y la primera década del XXI. Durante este período sus obras se alejaron de la incipiente construcción argumentativa de la producción artística global y ofrecieron una voz antagónica a la noción progresista de la historia del arte, específicamente de la escultura, cuestionando la idea de identidad a partir del bosquejo de la deslocalización del objeto artístico cotidiano.

La obra de este artista puede considerarse como crítica en un doble sentido: a) sus piezas problematizan la representación del objeto constituido y la imagen a partir de diversos elementos que rescinden de su origen cultural, reportando con esto la cancelación de cualquier relación de identidad; y b) la producción de estos objetos pondera la discusión sobre una nueva forma de entender la escultura.

La pregunta que puedo elaborar, de lo anterior, es acerca de la pertinencia de la obra de Orozco en un estudio sobre las formas de representación nacional en el contexto del incipiente arte global en México. La respuesta merece una reflexión que permita, en una primera instancia, entender los marcos conceptuales y teóricos que sustentan la obra del artista y en un segundo tiempo, atraer estos límites críticos para estudiar un posible vínculo que permita deliberar algún tipo de influencia entre las obras de un artista, que se aleja de las representaciones nacionales, y el tipo de obra que se producía en los marcos institucionales y espacios alternos de nuestro país durante el periodo mencionado.

Como punto de partida es importante mencionar que las obras de Orozco están producidas por una multiplicidad de objetos, su trabajo gira en torno a diversos temas que se repiten y a técnicas que incorporan objetos comunes, de la vida cotidiana. Las obras de Orozco al ser producidas por heterogeneidad de cosas, fotografías y lugares están en oposición a la pintura en tanto a sus medios de producción que tradicionalmente dispone de pigmentos, oleos y lienzos.

La exploración de los materiales que escoge, el artista, permite a la imaginación del público crear asociaciones entre objetos cotidianos frecuentemente ignorados. En una rápida mirada, puedo pensar las obras de Orozco, a partir de su constitución, como arte objeto conceptual y sin embargo sería limitado verlas desde esa perspectiva, estamos pues, frente a una novedosa manera de entender la escultura y el arte contemporáneo durante la década de los 90's: la obra del artista es considerada, a partir de un marco conceptual y teórico, como escultura cotidiana.

Para explicar el sentido artístico de las obras, ofreceré la descripción de tres de sus piezas: *Extensión del reflejo*, 1992; *Cuatro bicicletas, siempre hay una dirección*, 1994; y *Papalotes negros*, 1997.

Extensión del reflejo (figura 3) es una fotografía a color que presenta en su composición una calle a través de un encuadre en picada y plano medio; sobre la horizontal del piso, fotografiado, se puede ver cuatro charcos de agua y la tapa de una coladera. En cuanto a los breves asentamientos de agua, dos de ellos enmarcan la composición en vértices opuestos, superior derecho e inferior izquierdo; en el centro de la fotografía, la tensión de la imagen es creada por los otros dos charcos separados por una distancia media, el más grande está alineado en la vertical derecha de la imagen y el otro, pequeño, en el lado opuesto. A través del reflejo, del charco con mayor extensión, se pueden ver las ramas de un árbol otoñal; sin embargo, el perfil de la ramificación es abruptamente cortado por el borde del remanso del líquido; las ramas de la refracción se extienden por el pavimento seco hacia el charco contrario a través de las huellas que dejaron las llantas de una bicicleta al pasar en múltiples ocasiones. La potencia poética de la imagen se construye a partir de la evocación de un objeto ausente que deja diversos rastros de su desplazamiento.

La pieza *Extensión del reflejo* es una escultura producto de accionar una bicicleta y configurar, por medio de las líneas que deja la llanta al pasar por el agua contenida en el charco, una prolongación del reflejo de las ramas: es decir modela los objetos de la realidad para crear una figura efímera. Aunque la fotografía se relaciona íntimamente con la situación escultural retratada, Orozco considera la imagen autosuficiente y no un derivado de la escultura⁵²: es decir, ambas acciones son autónomas. Las esculturas de Orozco son la concatenación de la multiplicidad y simultaneidad de materiales aparentemente incompatibles; por esta razón, se puede considerar que sus procesos de producción son de facto la obra.

Cuatro bicicletas, siempre hay una dirección (figura 4), es una escultura conformada por cuatro bicicletas típicas holandesas, sin asientos y manubrios. La pieza se ensambló concatenando cada uno de sus marcos, uno sobre otro, insertando el soporte del asiento de una en el manubrio de otra, creando una estructura equilibrada por la gravedad y por un

⁵² Paulina Pobocho y Anne Byrd, (2009). “Cronología”. En: *Gabriel Orozco*, catálogo de la exposición (Nueva York, 2009). Museum of Modern Art of New York y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. pág. 58.

solo soporte de pie. Lo importante del acoplamiento fue el equilibrio de los objetos; en palabras de Orozco, las bicicletas no estaban soldadas porque “sería trampa”.⁵³

Las bicicletas no están disociadas, de su uso original, y transformadas en algo distinto. No se trata de una invención, estamos frente a una reinterpretación: las bicicletas que se usaron para construir la figura no solamente están a la vista y se puede identificar perfectamente, sino que forman parte del título de la obra.

La escultura funciona como una especie de objeto ambivalente del movimiento: está formada por estructuras singulares creadas para estar en circulación, sin embargo, su función de tránsito se opone a su estatus de figura inmóvil porque el equilibrio solicitado por el emplazamiento de los objetos se convierte simultáneamente en un agente de cohesión entre la unidad mínima de la pieza (bicicleta) y la disposición de los cuatro elementos, a manera de dicotomía: circulación – inercia. Su eventual movimiento se encuentra suspendido por un punto de contrapeso, sin embargo, es la cancelación de su posibilidad de circulación la que logra su discernimiento escultórico.

Papalotes negros (figura 5), es una pieza elaborada con un cráneo humano real, cubierto en su exterior e interior por el dibujo geométrico de una cuadrícula de grafito que alterna los colores blanco y negro, como si se tratara de un tablero de ajedrez. El bosquejo de las casillas le brinda una topografía cuadriculada que se observa regular al frente, sin embargo, la irregularidad natural de la calavera en conjunto con los sistemas de orden geométrico del dibujo, entrelazan y dividen en rombos la uniformidad de la cuadrícula en la parte posterior y los laterales del objeto. Con relación en esta obra, Orozco declaró “me interesa más la realidad que el simbolismo de la muerte: estaba intrigado por algo real, algo que no es falso, algo natural, la muerte real (si es que es posible)”.⁵⁴

Por lo tanto, *Papalotes negros* no es una obra que deba leerse desde la representación cultural nacionalista o iconográfica de la muerte. Mi formulación sobre la obra sugiere que se puede entender como un ejercicio que problematiza las relaciones entre dibujo, objeto y realidad en al menos tres vertientes: a) como la elocuencia de una cuadrícula bidimensional

⁵³Paulina Pobocha y Anne Byrd, *op. cit.*, pág. 92

⁵⁴ Benjamin Buchloh, “Benjamin Buchloh Interviews Gabriel Orozco in New York”, en Gabriel Orozco; *Clinton is Innocent* (1998), pág. 99.

sobrepuesta en un objeto tridimensional, b) una imagen bidimensional convertida en escultura y c) un objeto real atemporal hecho imagen. En todas las anteriores está en juego la idea de mito fundacional de la cotidianidad, un objeto que posee triple carga mitológica polisémica: la muerte, el objeto y lo escultórico. Con esto, dos ideas se cruzan en paralelo y sentidos contrarios, por una parte, la idea de cualquier relación con la tradición artística y cultural de México queda descartada de la obra y en el sentido opuesto el concepto de escultura cotidiana que desplaza la representación simbólica contenida en el cráneo. Ambas direcciones vacían su simbolismo y dan origen a un nuevo objeto artístico abandonado de sus contingentes cargas históricas.

Por otra parte, la enunciación de la obra de Orozco como escultura cotidiana ha sido reflexionada a profundidad por Benjamin Buchloh; para esto conformó un marco teórico y conceptual desde tres nociones: el mito, el valor de intercambio y el espacio común.

Para Buchloh, los objetos que el artista utiliza para modelar sus obras no están desvinculadas del lugar, están localizadas a partir de ciertas representaciones culturales, que a su vez, están alejadas de los simbolismos e iconografía nacionalistas porque son objetos, mercancías y desechos, entre otras. Como ejemplo de esta localización tenemos la obra *Cuatro bicicletas (siempre hay una dirección)*, la pieza se produjo en Rotterdam, ciudad en donde los residentes de la ciudad utilizan a diario la bicicleta como medio de transporte; a partir de la asociación entre mercancía y transporte ordinario, el artista decidió utilizar cuatro bicicletas típicas holandesas para ensamblar su escultura. Los objetos localizados, comunes para las personas de esa urbe, redefinen la noción de cotidianidad en la obra del artista y esta redefinición produce una alteración significativa en su alegato porque impide de manera autoritaria las percepciones tradicionales de identidad asociadas al país o la ciudad.

De lo anterior, la pregunta que puedo formular está con relación a la manera en que puede explicarse lo cotidiano en la obra de Orozco. El artista alcanza un equilibrio entre la materialidad de base de los objetos y sus posibles implicaciones poéticas, ambas circunscritas en su técnica de trabajo: lo cotidiano no sólo está en los objetos, también, o principalmente, en la singularidad de su proceso creativo artístico.

Lo anterior se puede sustentar con una declaración expresada, por el artista, durante una conferencia que dio en la Ciudad de México a principios del 2001:

el artista es primero que nada un consumidor. Los materiales que consume y la manera en que los consume tienen una influencia en el desarrollo de su obra y otras implicaciones subsecuentes. Este sistema de consumo es la primera técnica que el artista debe definir. Una vez que abandoné mi estudio o taller, me convertí en un consumidor de lo que tuviera a la mano y en un productor de lo que ya existía.⁵⁵

Los objetos y mercancías que Orozco seleccionó para sus obras proceden de la vida ordinaria de los países, específicamente de las ciudades, que el artista ha visitado y en las que ha trabajado. Los periplos que él efectuó en diversas naciones funcionan como traza intrínseca de su proceso creativo porque impiden a las obras concebir las nociones de obra de arte asociadas a la identidad y cultura; la obra es entonces constituida por elementos de uso frecuente o bien de evocación ecuménica, bicicletas, cráneos, charcos de agua, fotografías y el principio de escultura.

Por lo tanto, puedo inferir que estas esculturas, piezas ensambladas, proyectan una doble desmitificación: el primer mito anulado es el de la identidad o historia del lugar que es vaciado de los objetos cotidianos; esta operación provoca una correlación con la segunda que se refiere a la abolición del mito de la escultura canónica. Esta doble desmitificación propone la obra de Orozco como una práctica localizada, pero sin relacionarse con un sitio en especial; es decir una nueva idea de escultura, una escultura cotidiana deslocalizada.

Para continuar con mi estudio de la obra de Orozco, debemos preguntarnos cómo se pueden liberar estas piezas de los postulados de escultura provenientes de la historia del arte tradicional. Benjamin Buchloh analiza esta posibilidad en su texto *La escultura de la vida cotidiana*, publicado en el catálogo de la exhibición *Gabriel Orozco*, expuesta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York del 4 de junio al 3 de septiembre del 2000.

Como inicio es importante entender que Buchloh, en el texto, está tratando de contraponer la práctica de la escultura contra la pintura; para él, la praxis escultórica

⁵⁵ La conferencia tuvo lugar en el Rufino Tamayo, en la Ciudad de México, el 30 de enero del 2001. Archivo videoteca Museo Tamayo.

es un relevo para la pictórica, no en el sentido de la representación de la forma, sino en su potencia crítica. Antes de avanzar sobre esta premisa es importante ubicar el horizonte desde donde el escrito ubica la consideración de lo crítico.

Buchloh no refiere la idea de crítica como forma o discurso que confronta o denuncia la actuación de las instituciones culturales, artísticas, políticas o religiosas; es decir, no le interesa ahondar en el concepto de escultura como disenso social; él desplaza el sentido crítico hacia al consumo de estas.

La evaluación entre producción y consumo es sobresaliente porque allí radica el quiebre de la escultura con su historia canónica. Hay un desplazamiento no tanto por lo que los espectadores pueden ver, la forma, más bien en la manera en la que ellos consumen esas formas; en el espacio y tiempo.

Para continuar debo cerrar el cuestionamiento del relevo crítico entre la escultura y pintura. El académico considera a la escultura del artista como relevo crítico de la pintura porque para él la segunda había dejado de hacer formulaciones sobre su propia práctica para concentrarse sólo en la evaluación de su forma, experimentación técnica y representación.

La pintura no había ofrecido un nuevo corpus que le permitiera evolucionar en las disertaciones sobre su ejecución. En otro sentido, Buchloh percibió, en la obra de Orozco, una reformulación de la noción tradicional de la escultura. Es desde este supuesto donde puedo declarar que la cotidianidad contenida en las obras impulsa su desmitificación como escultura; es decir, la obra del artista es una escultura que contrapone los fundamentos de la escultura.

En las subsecuentes páginas explicaré los postulados teóricos que Buchloh utilizó para modelar su exposición sobre la obra de Orozco. Para el crítico la producción escultórica de las últimas tres décadas, 1970-2000, se encontraba entre dos registros de articulación: a) ubicada entre las instituciones de la esfera pública, como un objeto en el museo o en el mítico espacio público donde pretende asumir todas las funciones tradicionales del “monumento”, y procura efectuar actos de recepción colectiva simultánea y de conmemoración histórica y b) entre las míticas dimensiones de la

industria de la cultura y el espectáculo, en donde el mundo de “objetos” y “signos” son producidos de manera industrial y como tal opera en el campo de la interpelación ideológica. En el escrito del catálogo, el crítico enfatiza la obra de Orozco en contraposición a la primera, específicamente con la idea del espacio público en donde la escultura pretende asumir las funciones tradicionales del monumento concebido por un mito.

El mito

La concepción más tradicional de mito alude a la esfera pública y el espacio público como experiencias colectivas; es decir, la mitología funciona como una especie de creencia común que no sólo está construida por el evento mismo, sino por la colectividad. Sin embargo, Buchloh utiliza un segundo significado del mito para acercar la discusión sobre el signo escultórico; el cuál se refiere a un concepto más preciso que abarca la definición lingüística del filósofo francés Roland Barthes (1915 - 1980), para incluir el debate sobre la forma y el contenido, la forma estructural e ideológica en la obra de Orozco.

Barthes afirma en su libro *Mitologías*⁵⁶ que los mitos son el resultado de una producción social y no se puede desprender de su constitución lingüística; a su vez, la estructura del mito tiene una doble construcción: la tesis de la forma y el contenido. Entonces lo que le interesa a Buchloh del juicio de mito de Barthes es la idea de concepción de mito para explicar las obras de Orozco a manera de signos escultóricos.

La manera en la que Barthes explica la construcción del mito tiene que ver con su enunciación simbólica, con forma y contenido, por lo que lo identifica como una construcción semiológica y social. Esto se puede explicar de la siguiente manera: para que las personas puedan identificar la palabra casa con su significado tiene que haber una producción colectiva y aceptación generalizada sobre ese sentido; las formas que toda la colectividad reconoce tienen adjudicadas también una serie de contenidos, la figuración de la palabra casa no sólo es la construcción de un signo lingüístico, igualmente tiene una concepción y propósito, se puede asociar con una familia tradicional, con una serie de

⁵⁶ Roland Barthes. *Mitologías*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1999. pp.118-150.

costumbres, o una distribución espacial de habitaciones y cuartos con diversos usos, entre muchas otras. En ese sentido, el mito opera de la misma manera, ofrece forma y contenido.

Según Buchloh, lo que ocurre con el mito en la escultura tradicional es que perdió su relación con el contenido: la escultura canónica había sido usada en términos ideológicos por la manipulación de sus formas; las instituciones vaciaron el contenido y sus lazos de conmemoración histórica, para volverla solamente forma sin volumen conceptual. Esta operación le permitió a las organizaciones vaciar los contenidos de las formas escultóricas, eliminando su legado y función tradicional de celebración, para llenarla con producción ideológica que se emplaza en el espacio público a partir de la constitución de lo político: ejemplo la escultura monumental *Raíces* de Rivelino (20 al 29 de febrero del 2012), emplazada en varios lugares del Centro Histórico bajo el discurso, de políticas culturales del gobierno en turno, del disfrute gratuito del arte para todos los ciudadanos y visitantes.

Valor de intercambio: signo y símbolo

En otro sentido, para explicar la desmitificación, invito al lector a pensar en la controversia suscitada durante los juegos olímpicos de Berlín en 1936. Se dice que Adolf Hitler (1889-1945) aprovechó la instancia deportiva para demostrar al mundo la magnificencia del nazismo; el mito que los nazis asociaron al deporte afirmaba que la “raza blanca” era superior a “la negra”, pero para que el mito operara debía ser contrastado por medio de las competencias deportivas; este intento fue parte de una ideología política, en ese sentido, la intención se convirtió en una doble mitificación: utilizar el deporte para poder afirmar el mito de la raza blanca. Pero el mito se canceló en múltiples ocasiones, porque atletas “negros” lograron victorias frente a los “blancos”; esto es una decodificación de la forma a partir de la ideología y no de los contenidos.

Cuando el contenido excede a la forma se produce lo contrario, un proceso de desmitificación que funcionaría como emancipación. Eso pasa con la escultura, la escultura como medio había sido desmitificada, había perdido su relación con los contenidos para convertirse en pura ideología.

En cuanto al valor de intercambio, Buchloh se refiere específicamente al signo, desde el concepto de intercambio del filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard (1929-2007).

Para Baudrillard el consumo se convirtió en el aspecto más importante en la acumulación capitalista, desplazando la anterior preminencia de la producción como mecanismo de explotación.⁵⁷ Desde este horizonte el sociólogo y filósofo aborda los conceptos de valor y de sujeto desde una perspectiva semiológica, en la cual el sujeto es elemento y soporte de la sintaxis funcional del capitalismo tardío: es decir el sujeto deja de ser productor y se pondera como un consumidor.

Baudrillard trata el consumo como una práctica fundamentalmente semiótica del objeto porque esto le permite abrir dos lógicas adicionales para el valor: la del símbolo y la del signo. Es en esta última lógica, signo, es en la que se desenvuelve el mercado, en esta sólo hay objeto de consumo a partir del momento en que se cambia, y el cambio viene determinado por la lógica social y los códigos que ella pone en juego. Así, el uso funcional del objeto, signo, pasa por su estructura técnica y su manipulación práctica, y tiene un nombre común; el objeto, signo, como mercancía se identifica por su precio; el uso del objeto, símbolo, pasa por su presencia concreta tiene un nombre propio y el consumo del objeto pasa por su marca.

Ahora bien, Buchloh se vale de la teoría de Baudrillard para ubicar al mercado del arte de la centralidad como un consumidor de las esculturas cotidianas de Orozco, porque el artista y su dialéctica crítica, signo, lograron tener un valor de intercambio simbólico único y diferenciable. Las obras de Orozco se convierten en signo como mercancía y el sistema del arte, sujeto, se convierte en consumidor: lo anterior creo un andamiaje específico para la circulación de la obra del artista.

La pregunta que puedo formular de lo anterior es sobre en dónde reside el valor de intercambio simbólico de la obra escultórica de Orozco. Como punto de partida tenemos que Buchloh considera que la valoración de intercambio en el mercado no se encuentra exclusivamente en los símbolos, o en las poéticas individuales de las piezas, sino en su signo; en este pronunciamiento, el teórico está tratando de decir que la noción de escultura que opera en la obra del artista desmitifica la escultura de los últimos treinta años (1970-

⁵⁷ Jean Baudrillard. *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI, 1991. pág. 76.

2000), redefine la idea de escultura y eso le permite su circulación en el mercado, es decir, su valor de intercambio simbólico.

Por otra parte, en el cuerpo del ensayo se puede encontrar la siguiente hipótesis:

El trabajo de Orozco provee un recuento exigente de las condiciones frágiles de la experiencia del objeto y lo tenue de la existencia escultórica dentro de ellas. Su trabajo ya no supone el acceso garantizado a la escultura, a la reflexión de la experiencia tanto histórica como pública, y podría considerarse como un modelo de la producción del objeto que responde críticamente a la pérdida de la dimensión conmemorativa, así como a las preguntas sobre si una escultura puede constituirse aún dentro de una esfera pública.⁵⁸

Para entender esta conjetura es importante relacionar una aclaración de escultura canónica que corresponda a la declaración previa. La presunción en la cita expone que los objetos de Orozco no son directamente esculturas y sugiere que esto se debe a que no reflexionan sobre una experiencia histórica y pública, lo que puede dejar entrever que las obras del artista no son monumentos. Ante este señalamiento puedo inferir que Buchloh tiene en mente la escultura tradicional como un objeto que contempla un lugar específico, es decir, la escultura celebra algún acontecimiento o persona con relación al sitio en donde fue emplazada, la escultura es un monumento, por eso menciona el espacio público como lugar de contingencia de la pieza.⁵⁹ Si los objetos de Orozco no funcionan bajo la descripción de escultura tradicional ofrecida por Buchloh, entonces debemos preguntarnos de qué manera operan como esculturas cotidianas.

En la referencia, el teórico sugiere que todos los objetos de la cotidianidad tienen existencia escultórica dentro de ellos. Esto se puede entender si partimos de la idea que las obras del artista no son esculturas en un sentido estricto, son objetos en los cuales queda un remante de escultura. La idea del remante escultórico de los objetos tiene que ver con la manera en que los objetos se conjugan en la colectividad. El aparato que el crítico está tratando de hacer funcionar es una redefinición de la historia y del espacio público, pero ya no desde la escultura, sino del trabajo escultórico; esta es la razón por la que describí en páginas anteriores el sentido de cotidianidad no sólo desde los objetos, sino como parte del

⁵⁸Benjamin Buchloh. (2000): “Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana”. En: *Gabriel Orozco*, catálogo de la exposición (Los Angeles, 2000). Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. Pág. 77.

⁵⁹ *Ibid.*, pág. 70.

proceso creativo del artista. El proceso artístico de Orozco es un trabajo escultórico, según Buchloh y por asociación con esta idea, el resultado del trabajo son esculturas de la cotidianidad.

Si uno piensa que el objeto escultórico está en la cotidianidad, entonces debemos preguntarnos como reconfiguran al espacio público este tipo de piezas y que tipo de espacio público evoca un objeto de la cotidianidad. Justo este cuestionamiento es el punto central para Buchloh, en el sentido que el remanente escultórico de los objetos reconfigura el espacio público y el tiempo histórico. En esa precisión se concreta el sentido crítico que está operando en las obras de Orozco. Una reconfiguración nueva a partir de dos de sus variables: tiempo y espacio. El crítico sugiere que las esculturas cotidianas de Orozco hacen evidente un nuevo tiempo y espacio; es decir, una nueva forma de consumir escultura.

En cuanto a la primera forma, el tiempo, propone que el pensamiento entre dos juicios, escultura y cotidianidad genera un cuestionamiento de las prácticas artísticas del pasado, incluyendo por supuesto a la escultura, pero no para pensarlas en el futuro, sino para pensar como podrían ser las esculturas del presente. En ese sentido el arte propuesto por Buchloh es muy contemporáneo porque considera su historicidad, doble desmitificación de los objetos, y al mismo tiempo el presente representado en lo cotidiano.

En la segunda acepción, espacio, la relación de la cotidianidad con el mito se inclina a su funcionamiento con el sentido de la colectividad. Si el crítico afirma que cualquiera de las obras del artista son esculturas cotidianas, entonces debemos preguntarnos en donde está lo cotidiano, no de los objetos, sino de la expresión escultórica. En apariencia, el artista puede hacer que cualquier cosa de lo cotidiano se vuelva escultórico. Es decir, los objetos son cotidianos y reconocibles por un conjunto de personas, pero que sean reconocibles por diversos sujetos no produce, necesariamente, colectividad, en torno al objeto, en el espacio público. Pero cuando se afirma que los objetos artísticos de Orozco son esculturas de la vida cotidiana, entonces se produce un debate público sobre qué es la escultura y con esto se suprime la posibilidad de entenderla como consenso. El objeto se singulariza tanto que se puede reubicar su lugar temporalmente: la escultura ya no opera en el espacio público

como una continuidad histórica que descubre la tradición escultórica y del lugar, ahora el espacio escultórico opera por singularización cotidiana.

En otro sentido, en su hipótesis Buchloh sugiere que el arte de Orozco es crítico y al ser crítico enuncia cosas del presente, y eso marca una directriz en el arte contemporáneo desde los estudios críticos del arte.

En cuanto a la inserción de las obras de Orozco en el mainstream del arte, Buchloh menciona:

Inspirándose con igual soltura en las definiciones procesuales de Serra, en los eventos intervencionistas en fragmentos arquitectónicos de Gordon Matta-Clark, él ha considerado con igual cuidado e interés histórico la síntesis de lo cultural y natural en el trabajo de Michelangelo Pistoletto y Giuseppe Penone. Aun así el sentido de lo híbrido en Orozco no sólo resulta de su aguada visión de las condiciones fragmentadas de la percepción espacial pública y la experiencia del objeto en la escultura de posguerra de los centros, emerge desde una distancia estética, pero aún más desde una distancia geopolítica e histórica. Entonces Orozco nos confronta con una sorprendente percepción: que el impacto de las prácticas de la alta cultura que emergen de diferentes centros puede ser particularmente productivas cuando son (mal) entendidas, desde una distancia considerable, y convertidas en híbrido bajo un margen geopolítico, fuera de los deslindes de las convenciones y ortodoxias discursivas locales.⁶⁰

Según Buchloh, el aporte que Orozco hizo al arte contemporáneo sólo pudo ser posible porque él es un artista de la periferia, él conoce la tradición escultórica pero no la asume como parte de su corpus cognitivo, no tiene lealtad por un legado artístico y académico creado en la centralidad: por este motivo el artista puede reinterpretar, o mal entender, las formas escultóricas de la centralidad originando nuevos horizontes en el marco del arte contemporáneo.

Por último, para responder a la pregunta que se formuló al inicio de este capítulo, sobre la posible relación e influencia que la obra de Orozco pudo establecer con lo nacional y sus formas de representación desde los objetos del arte contemporáneo; puedo aseverar que la obra de Orozco es política porque trasgrede el mito canónico de la escultura; sin embargo, en cuanto a sus posibles relaciones con la identidad nacional, no es posible considerarla

⁶⁰ Benjamin Buchloh, *op. cit.*, pág. 77.

como un acto político porque las condiciones de deslocalización y doble desmitificación escultórica nulifican cualquier intención de carga ideológica.

Por otra parte, la obra de Orozco no puede considerarse como influencia del arte objeto nacional porque opera bajo otro horizonte crítico. El arte objeto de las exposiciones de *Aché* y *Así está la cosa* aluden al capital simbólico de la Ciudad de México para construir sus sentidos, lo que tal vez podríamos considerar como un residuo de la identidad de la Ciudad de México; sin embargo, las obras de Orozco articulan su proceso artístico bajo el uso de objetos cotidianos sin filia de espacio y tiempo: ambos son marcos conceptuales diferentes.

A manera de resumen, la disputa a la que hace alusión este capítulo refiere a una lucha institucional local en al menos dos sentidos: a) la contienda de algunos jóvenes críticos de arte y curadores por abrir los espacios institucionales museísticos a las obras de arte contemporáneo global; y b) la pugna discursiva desde la crítica por repensar la escritura de arte y sus exposiciones con la finalidad de desplazar el diálogo desde lo vivencial, (personal), hacia la argumentación teórica actual. .

Por esta razón, en este capítulo estudié dos perspectivas diferentes sobre el arte global producido en diferentes lugares por artistas mexicanos a finales de la década de los 90's. En este escenario de final de siglo, el arte contemporáneo global ya estaba instalado en la centralidad del arte, por esta razón varios artistas de nuestro país ya tenían algún recorrido en exposiciones colectivas internacionales, no obstante que las instituciones museísticas y académicas en México, aún no contaban con la voluntad e infraestructura para su inserción cotidiana en las dinámicas expositivas y de mercado.

No obstante, esta disputa local, a la llegada del nuevo siglo, y con la alternancia partidista en el poder, la suerte del arte global en México cambiaría debido a la necesidad del estado mexicano por presentarse en el plano internacional como una nación abierta a las dinámicas de los mercados culturales de la representación nacional; con este nuevo anhelo, el arte contemporáneo global producido en México tendría una oportunidad de institucionalizarse, ya no como una continuidad narrativa del arte posrevolucionario, sino, como una irrupción novedosa acorde a su tiempo.

Esto lo lograría con la apertura de sus propias líneas de investigación dentro de las academias, espacios de exhibición propios o compartidos, así como su circulación en los escenarios internacionales más importantes del arte bajo el patrocinio principal del estado mexicano. Por esta razón, la pregunta por la representación de lo mexicano, a través del arte contemporáneo, se hizo urgente en los debates. En el siguiente capítulo estudiaré los trayectos que el estado mexicano realizó desde sus políticas culturales para responder tal cuestionamiento.

Capítulo III

Divergencia/

Políticas culturales nacionales en el contexto de la globalidad

3.1 El paradigma artístico de la identidad nacional en la era global

Para continuar con mi estudio sobre el giro de la representación de la identidad nacional en nuestro país a través del arte contemporáneo es importante revisar la forma en la que se construyó la infraestructura de circulación local del mismo. Para esto propongo investigar las estrategias de políticas culturales implementadas por el Estado mexicano durante los primeros años del siglo XXI.

En el capítulo anterior elaboré un argumento sobre el inicio de la disputa, que sostuvieron dos grupos, por los espacios de exhibición y discursos de la crítica de arte: en el primero se encontraban aquellos quienes tenían la administración de los lugares dedicados al arte y que buscaban la manera de actualizar los postulados del arte posrevolucionario en el contexto de lo global, mientras que en el segundo, estaban jóvenes curadores y críticos que clamaban por la apertura institucional de nuevos sitios de circulación para el arte contemporáneo, principalmente de las manifestaciones artísticas producidas con capital simbólico de la Ciudad de México, bajo el patrocinio de las instituciones del Estado.

En esta disputa, los noveles curadores encontraron un intersticio en el reacomodo económico, dialectico y político que significó la implementación de políticas culturales del gobierno de la alternancia partidista, que procuró una mínima infraestructura enfocada en alcanzar el anhelo de la actualización de la imagen nacional global de México, bajo la premisa de la democratización de la cultura y el arte, en dos sentidos: local e internacional.

En la primera, local, el espacio público de la Ciudad de México se transformó en un escenario de circulación de la cultura y el arte, con fines de atracción de mercados y turismo, con la ayuda de la coinversión entre Estado e iniciativa privada. En la segunda, internacional, el sentido de la cultura y el arte tradicionales se ampliaron con la irrupción del arte contemporáneo dentro de las estrategias de representación de lo nacional global. De lo anterior, propongo estudiar dicha dualidad porque engloba el fenómeno de la

identidad desde una perspectiva amplia, pero sobre todo, poniendo énfasis en el arte contemporáneo que es mi objeto de estudio,

En este sentido, el capítulo III inicia con el análisis de la pieza *Alzado Vectorial: Arquitectura Relacional 4* (figura 6), de Rafael Lozano Hemmer (26 de diciembre de 1999, al 07 de enero 2000), porque en mi opinión la pieza es un paradigma que ejemplifica la polémica de la representación nacional, a partir de las obras del arte contemporáneo, en el contexto de las políticas culturales que favorecieron la estrategia de “la democratización de la cultura y el arte”, en el espacio público: por lo tanto, la pieza juega un doble sentido, por una parte utiliza los símbolos nacionales para reforzar los afectos de unidad nacional en los ciudadanos mexicanos y turistas de diversas partes del mundo, pero también funciona como pieza de arte contemporáneo que intenta desmarcarse de los discursos de la representación nacional; en una primera mirada parece que la obra se circunscribe en el concepto de la simultaneidad de tiempos (presente, pasado y futuro) del posmodernismo.

Mi objetivo al disponer de esta pieza es hilar un argumento que paulatinamente lleve al lector, a través de los siguientes capitulares, desde la comprensión de la obra, hasta la reflexión del término cultura bajo la coinversión de la iniciativa privada en el contexto de las políticas culturales de la alternancia partidista, y con esto dejar en claro, al menos en una primera instancia, que el sentido de representación nacional utilizó a la cultura y el arte en alineación a las demandas del mercado del arte global, la obra de Lozano Hemmer es un buen ejemplo de esto.

Breves consideraciones sobre los conceptos de la política y las políticas culturales

Dado que puede haber una confusión entre los términos de la política y políticas culturales, es necesario que explique, en sus generalidades, la diferencia entre ambos. Como punto de partida tenemos que para Rafael Tovar y de Teresa “las políticas culturales son un conjunto de principios que dan contexto y fijan la acción de las estructuras de poder en los temas englobados en la cultura y las artes.”⁶¹ Ahora bien, la primera pregunta que puedo formular

⁶¹ Rafael Tovar y de Teresa, “Las políticas culturales deben fortalecer el desarrollo de las industrias culturales.” Uno más uno (2006, octubre 24). pág. 36

de la cita está con relación a lo que debemos entender por *conjunto de principios*; en este sentido puedo alegar que se trata de leyes, reglamentos, estatutos y todo aquel documento que contenga directrices sobre lo que se puede hacer y lo que no se debe, lo anterior bajo el supuesto que lo segundo, en caso de infringirse tendrá una penalización por parte del Estado. Por lo tanto, en este trabajo de tesis debemos entender por políticas culturales el conjunto de normas y reglamentos emitidos por las instituciones culturales y artísticas, que tienen como finalidad administrar y ejecutar las acciones que el Estado mexicano considera pertinentes para coadyuvar en la construcción de una idea de nación.

Bajo el anterior planteamiento, la segunda pregunta a enunciar es sobre la manera en que debemos entender la política. Para esto, me apropiaré del concepto de Jaques Ranciere, quien en su libro *Disenso: ensayos sobre estética y política* define la política como la acción de subvertir el orden policial; en esta aproximación es importante mencionar que el filósofo llama a este conflicto *disenso*.⁶²

Para Ranciere la policía es la acción de gobernar, es el régimen de los reglamentos y la verificación de que estos se cumplan por medio de la policía física. En este sentido, yo entiendo a la policía como la estructura que rige el orden de lo visible y lo decible; es decir, la policía funciona como un censor de lo que es susceptible de ser socializado en el espacio público y lo que debe ocultarse por no alinearse a las intenciones del Estado.

Para avanzar en la idea de Ranciere propongo la siguiente metáfora, en el ejercicio de la policía las palabras son atendidas como discursos y otras como ruido, de esta manera, la policía es quien decide que enunciados cuentan y el lugar de acción de los mismos. En esta disputa, el filósofo elabora su argumento más revelador que sugiere que la policía por definición va a dañar la igualdad: el daño de la igualdad es el estatus quo de la mayoría. De esta manera, el intento por verificar la igualdad de los distintos es el *disenso*, por eso, la política es la subversión del orden policial a través de la suposición de la igualdad. En esta elaboración Ranciere asegura que la igualdad sólo se verifica en el disenso, por esta razón lo que mayoritariamente se encuentra en las sociedades es un régimen policial y en contadas ocasiones la política.

⁶² Jaques Ranciere, *Disenso: ensayos sobre estética y política*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2019), pp. 13 -14.

Una vez delimitado este breve horizonte crítico, puedo elaborar mi argumento sobre la relación de las políticas culturales y la política. Por lo que veo, las políticas culturales, como las define Tovar y de Teresa, corresponden a un régimen policial en términos de Ranciere, sin embargo, una idea más interesante es pensar en la posibilidad de que se hubiera creado un espacio de disenso entre los actores del arte institucional canónico y los nuevos críticos y curadores, concluyendo esta disputa en un acto de la política; la respuesta a este cuestionamiento no sólo dejaría en claro las diferencias entre los términos (políticas culturales y la política), sino también, crearía un argumento para entender el proceso de institucionalización del arte contemporáneo en México.

Como inicio tenemos que Ranciere piensa en el proletariado como una parte que no tiene parte, a esta circunstancia la define como daño: para entender este concepto me permito sugerir la siguiente alegoría; los proletarios en nuestro país podrían ser la parte que no tiene parte porque el ser proletario no es una profesión, sin embargo es la profesión de millones de mexicanos; en el momento en el que gobierno mexicano no procura la mejora de sus circunstancias de vida laboral, entonces no cuentan en la toma decisiones del mismo, esto puede entenderse como el establecimiento de un nosotros definido como aquellos que no cuentan y por lo tanto se circunscriben en el sistema de la policía, con la posibilidad de generar disenso, para exigir mejoras laborales por intermediación del Estado, y con esto crear un acto de la política.

Partiendo de lo anterior haré una analogía, podemos pensar que los curadores del arte contemporáneo fueron la parte que no tiene parte, sujetos al régimen de las políticas culturales que se circunscriben en el régimen policial, de ser así, podemos formular un cuestionamiento sobre la posibilidad de entender el momento en el que estos iniciaron la pugna discursiva en contra de los administradores de la cultura y el arte del Estado como un acto de disenso y con esto una acción de la política. Mi respuesta es que no hubo tal desplazamiento; el conflicto no puede entenderse como disenso, al menos no en términos de Ranciere, porque no se trató de una disputa en el escenario del espacio público (el lugar del pueblo), sino desde la dialéctica; para el filósofo el disenso es acción social, acción del pueblo, no una minoría desde el orden de la policía.

Como ya lo había explicado, el ingreso del arte contemporáneo global en el ámbito local institucional no fue el resultado de una victoria de la política, sino de un intersticio histórico que evidenció la necesidad de atraer los discursos de la representación nacional debido a las dinámicas del mercado cultural internacional que en ese momento pugnaban por la idea de una cultura global, de esta manera podemos afirmar que el cumplimiento de las políticas culturales no es un acto de la política sino de la policía, por lo tanto no son vinculantes: son diferentes.

Ahora bien, en este apartado, el capítulo III, problematizaré el sentido de las políticas culturales implementadas en México, durante los primeros años del siglo XXI (2000-2008), con relación al devenir de la noción de cultura: específicamente las del ámbito local, mientras que en los próximos estudiaré los desplazamientos institucionales del arte contemporáneo desde lo local, capítulo IV, hasta el plano internacional, capítulos V y VI, ambos bajo el supuesto de la creación de una identidad nacional global institucionalizada.

El objetivo de este planteamiento es entender el horizonte conceptual desde donde el Estado mexicano se pronunció localmente para lograr su imagen artística global, lo cual terminó permeando al arte contemporáneo producido en nuestro país. Para iniciar este estudio propongo abordar la dimensión artística del espacio público del Centro Histórico de la Ciudad de México, dado su importancia como centro de los tres poderes del país: a) político, b) económico y c) religioso.

El espacio público de la Ciudad de México en los albores del nuevo siglo

En cuanto a las prácticas de arte contemporáneo que intervinieron las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México, estas se caracterizaron por ser instalaciones monumentales efímeras de enormes dimensiones y fastuosidad tecnológica. Ahora bien, una instalación monumental efímera es una categoría de obra que tiene que ver con esculturas conceptuales de gran tamaño volumétrico, adosadas a edificios patrimoniales y calles de las capitales culturales internacionales; estas obras, visualmente compiten con el entorno arquitectónico y comercial del lugar; en otro sentido, su finalidad fue captar la atención del público visitante. Como parte de su proceso de producción, estas obras fueron

el producto de políticas culturales que tenían como propósito crear un metadiscurso sobre el orgullo de la identidad nacional y el disfrute popular de piezas artísticas de avanzada, todo esto, como parte de una imagen que apelaba a la democratización del arte.

Para profundizar, en este tópico consideraré el texto, *La construcción estética del estado y de la identidad nacional*, de la doctora Katia Mandoki. Para la doctora, el recurso de la historia nacional como producto político tiene que ver con “demandar por parte del estado, una expresión estética de enorme solidez y monumentalidad que produce sentido de permanencia y poder, siendo esta una apelación tan socorrida por la clase política para persuadirnos de su inevitabilidad e inmutabilidad.”⁶³

Considero que a partir de esta reflexión es posible encontrar similitudes de la noción de la cultura en México con los postulados culturales de nación pronunciados en Francia a lo largo su historia. Si el lector me concede este supuesto, entonces puedo analizar el sentido de la cultura en México, desde esta perspectiva.

A partir de esta inferencia tenemos que en su libro *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (2011), Zygmunt Bauman (1925-2017) propone que el devenir de la cultura en el país galo ha tenido un desarrollo en al menos tres etapas: en la primera, la cultura funcionó como estrategia pedagógica para lograr la construcción del Estado Nación; en un segundo ciclo, aportó una dialéctica e imágenes enfocadas en lograr la estabilidad y control de los gobiernos sobre sus ciudadanos por medio de un mecanismo homeostático, y la última, inserta dentro del neoliberalismo, a manera de dispositivo cultural de mercado en dónde la cultura ya no tiene un populacho que ilustrar, educar, ennoblecer y controlar, sino clientes que seducir.

Si consideramos el anterior planteamiento, entonces podemos sugerir que para Mandoki, el uso de la historia nacional, en cualquier manifestación política, funciona a manera de giroscopio del poder. En mi opinión, lo interesante de esta declaración es que la investigadora propone el uso de las narraciones nacionales, como una estrategia política contemporánea, sin embargo, para el año en que publicó su texto (2007), este argumento ya

⁶³ Katia Mandoki, *La construcción estética del estado y de la identidad nacional* (México: Siglo XXI, 2007), pág. 27.

era exánime porque el mundo estaba envuelto en la retórica del derrumbe de los nacionalismos para promover la apertura de las fronteras.

En posteriores líneas, Mandoki explica “en cuanto a lo político, lo estético no se refiere a la teoría del arte y de lo bello, sino a un espectro mucho más amplio, en tanto proceso que recluta la sensibilidad produciendo efectos emocionales y sensoriales significativos para el sujeto”⁶⁴; de ser así, la académica asegura que para ese momento, la política no tiene relación con los argumentos del arte canónico, porque no tiene que ver con la estética o la teoría. Por lo tanto, la historia nacional no es utilizada como representación, sino como generador de empatía y emociones; es decir, el pasado y sus diversas figuraciones, son usados para provocar sentimientos de unidad nacional a partir de la identificación ciudadana de un mismo origen histórico y cultural. Esta idea es interesante, porque justo cuando la parte más conservadora de la academia del arte mexicana estaba debatiendo sobre estos argumentos, algunos sociólogos liberales en Europa estaban evidenciando la cancelación de las responsabilidades institucionales del estado nación, y por ende, el fin del uso de la identidad nacional en las manifestaciones del arte.

En mi opinión, los postulados de Mandoki, forman parte de un grupo cultural conservador, que dialogaba sobre la función política de la cultura en la época de la globalidad, específicamente en cómo usar las estructuras culturales canónicas para lograr esa actualización. Sin embargo, en el extremo opuesto de este planteamiento se encontraba un grupo de académicos y curadores que apelaban por la inclusión, en las instituciones culturales, de propuestas artísticas en sintonía con la cancelación de los nacionalismos y los discursos vigentes de la nueva historia del arte.

En una primera mirada, en esta confrontación se estaban negociando los espacios institucionales de la cultura nacional; sin embargo, era evidente que para este momento, la decisión sobre cuál grupo lograría colocar su propuesta, no sería resuelta en apego a los argumentos tradicionales de representación de la cultura mexicana, sino por el anhelo, del Estado mexicano, por insertar la economía de nuestro país dentro de una estructura de mercado internacional.

⁶⁴ Katia Mandoki, *op. cit.*, pág. 26.

Desde los gobiernos posrevolucionarios, la cultura en nuestro país ha estado ligada al modelado de la identidad nacional lo que ha provocado una fuerte polémica, sobre todo entre la comunidad artística, por encontrar la mejor manera de actualizar su función de acuerdo al cambiante contexto internacional.

Es importante contextualizar esta disputa en los albores del siglo XXI, con un conjunto de obras que ejemplifican y problematizan la transición que las instituciones culturales experimentaron al proponer obras que mantuvieran la tradición por el orgullo nacional, por medio de prácticas circunscritas a soportes provenientes del arte contemporáneo global: es decir, las instalaciones monumentales efímeras.

Durante los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI, una de las estrategias de políticas culturales implementadas por los gobiernos de la alternancia partidista fue el emplazamiento de obras de arte y espectáculos monumentales en el espacio público de las capitales culturales de nuestro país. Como ya había mencionado en líneas anteriores, en cuanto a las manifestaciones artísticas en el espacio público tenemos que estas se caracterizaron por intervenir las calles y plazas con instalaciones monumentales efímeras de enormes dimensiones y fastuosidad tecnológica.

Un excelente ejemplo de este tipo de obra lo podemos encontrar en la pieza *Alzado Vectorial: Arquitectura Relacional 4* (figura 6), de Rafael Lozano Hemmer (26 de diciembre de 1999, al 07 de enero 2000): la instalación es importante, porque funciona a manera de vértice en el cual convergen dos ideas distintas sobre la proyección de la identidad nacional dentro de las tendencias de la producción artística global. Por un lado, se encontraba la insistencia del estado, en la renovación de la historia nacional para ingresar con éxito en los mercados internacionales, todo esto bajo la administración del CONACULTA y su presidente Rafael Tovar y de Teresa; mientras que en el otro extremo, se encontraban las tendencias de mercado cultural global que apelaban a la investigación artística y la cancelación de los nacionalismos, ambas representadas en la obra de Lozano Hemmer. Es importante que mencione que profundizaré sobre la discrepancia entre estas dos comunidades culturales en el tercer capítulo de este apartado. Mientras tanto, me concentraré en el análisis de la pieza del artista citado.

Rafael Lozano-Hemmer nació en la Ciudad de México en 1967, estudió la licenciatura en Química Física de la Universidad de Concordia en Montreal, Canadá. Considerado como un artista electrónico, ha desarrollado su trabajo entre el cruce interdisciplinar de la arquitectura y el performance. Su principal interés es la creación de obras de participación pública, utilizando tecnologías como la robótica, la vigilancia computarizada y redes informáticas.⁶⁵

Una de sus obras más destacadas, *Alzado Vectorial*, se instaló en la Plaza de la Constitución de la Ciudad de México del 28 de diciembre de 1999 al 6 de enero del 2000. El encargo fue del entonces presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Rafael Tovar y de Teresa, como parte de las celebraciones del gobierno Federal por el inicio del nuevo siglo.⁶⁶ La instalación fue el cuarto ejercicio de la serie *Arquitectura Relacional*.

Antes de describir la obra, hagamos un paréntesis para ofrecer una definición de Arquitectura Relacional, con el fin de entender sus características generales. Rafael Lozano Hemmer menciona que estas instalaciones son: “la actualización tecnológica de edificios con memoria ajena. En cuanto a la memoria ajena, son recuerdos que no pertenecen a ese sitio, que están fuera de lugar, y la actualización tecnológica significa el uso de hipervínculos, metonimia, efectos especiales y tele-robótica.”⁶⁷ Para estos ejercicios, es necesario el uso de proyecciones de luz, porque construyen la dimensión monumental deseada, y puede ser modificados en tiempo real.

Por su parte *Alzado Vectorial, Arquitectura Relacional 4*, fue una instalación tele-robótica, que le permitió al público participante en Internet, realizar inmensas esculturas de luz a través del sitio web www.alzado.net. El diseño de la interfaz le concedió a las personas, el control de 18 cañones antiaéreos localizados en las azoteas de Palacio Nacional, en los edificios del Gobierno de la Ciudad y en los del portal de Mercaderes. Los potentes

⁶⁵ Sus instalaciones interactivas monumentales han sido parte de festividades como la celebración de la Cumbre Mundial de la ONU en Lyon (2003), la apertura de la YCAM Center en Japón (2003), la expansión de la Unión Europea en Dublín (2004), la memoria de la masacre estudiantil de Tlatelolco en la Ciudad de México (2008), el 50 Aniversario del Museo Guggenheim de Nueva York (2009), el espectáculo de apertura de los Juegos Olímpicos de Vancouver (2010), entre muchas otras.

⁶⁶ Rafael Lozano. *Alzado Vectorial. Arquitectura Relacional 4* (México: CONACULTA, 2000), pág. 28.

⁶⁷ Rafael Lozano, *op. cit.*, pág. 54.

reflectores de luz, cada uno con una lámpara de xenón de 7,000 vatios, producían haces que podían verse a 15 kilómetros de distancia.

La web tenía una simulación tridimensional del Zócalo y una interfaz gráfica, lo que permitía a los participantes hacer un diseño vectorial (líneas) y apreciarlo desde cualquier punto de vista. Cuando el centro de control en México recibía un diseño, se le daba automáticamente un número de turno y se ponía en una lista para ser procesado. Cada seis segundos los cañones de luz se orientaban para realizar una solicitud y se detenían durante unos segundos, tiempo suficiente para que tres cámaras digitales registraran la propuesta.

El público participante pudo crear por cada bosquejo en tiempo real: una escultura de luz (diseño) y una página web personalizada, con imágenes de su boceto e información, como su nombre, dedicación, lugar de acceso y comentarios personales. Estas páginas no tuvieron censura, lo que permitió al público dejar una gran variedad de mensajes, incluyendo poemas de amor o mensajes de empatía para el ejército Zapatista. En México, el proyecto atrajo a 800.000 participantes de 89 países a lo largo de su duración de dos semanas.⁶⁸

Las tres cámaras de la instalación retransmitían video en tiempo real, para que los participantes en internet vieran su propuesta de manera individual: desde sus oficinas, casas, etc. Las señales de video tenían un subtítulo con los datos ingresados por el participante: con esto se creó un banco de datos, que podía ser consultado en cualquier momento. Por su parte el público que visitó la plancha de Zócalo pudo observar como las esculturas de luz se proyectaban en el cielo, ofreciendo un espectáculo en todo momento dinámico, ya que nunca se repitieron u ofreció algún tipo de narrativa.

En este punto es importante aclarar que desde la concepción de la obra, Lozano Hemmer tuvo la intención de repensar la idea de la identidad nacional, desplazando sus argumentos canónicos hacia la idea de la participación ciudadana. Yo considero este aporte fundamental y visionario, porque intentaría desligarse de la tradicional historia vertida en la arquitectura mexicana, para argumentar la realidad tecnológica del internet como una aspiración futura de participación democrática y de igualdad ciudadanía en nuestro país: es decir, el artista logró una pieza paradigmática que complació a su mecenas, sin necesidad

⁶⁸ “Vectorial Elevation: Relational Architecture 4.” Consultado 2013. http://www.lozano-hemmer.com/vectorial_elevation.php

de renunciar a sus motivaciones artísticas; por un lado, se encontraba Tovar y de Teresa, quién requería una obra de espectacularidad tecnológica, y sobre todo, argumentada sobre la riqueza patrimonial histórica de la capital cultural más importante del país; en el otro extremo, estaba la intención del artista, quién creo una obra que utilizó la historia nacional, no para enaltecerla con artilugios de tecnología, sino para proponer sobre esta, una idea de comunidad virtual democrática.

En las siguientes páginas veremos cómo se logró esta concatenación. En el catálogo de la obra, Rafael Lozano explica las especificaciones que Rafael Tovar y de Teresa le solicitó para la creación de la pieza y cuál fue su contrapropuesta. Respecto a lo pedido por el presidente del CONACULTA tenemos: a) La intervención tendría que promover la unidad alrededor de los valores de la convivencia nacional; b) La pieza debería de partir de algún episodio de la historia de México; c) Se debería proyectar un aire positivo, festivo y de esperanza; d) La intervención debería ser espectacular y llegar al mayor número de personas posibles; e) La Plaza de la Constitución, (el Zócalo), de la Ciudad de México sería el marco de la intervención; d) Se tenía que evitar cualquier daño a los edificios colindantes debido a su frágil estado de conservación y su carácter histórico.”⁶⁹

Dadas las pautas mencionadas anteriormente, el artista reflexionó sobre su proceso creativo y ofreció varias observaciones, de entre las cuales la siguiente sintetiza su idea sobre la obra: en una fecha tan simbólica como la llegada del año 2000, sería muy tentador desarrollar proyectos que prometieran seleccionar, resumir y representar los hitos que han sido más importantes en la construcción de la identidad mexicana. Sin embargo, esas iniciativas históricas que buscan ser exhaustivas, limitan la realidad plural de la heterogénea y mestiza cultura mexicana, porque inevitablemente, destacan no tanto lo que se elige como lo que se excluye de la representación. Por esta razón, había que alejarse de las formas didácticas, nacionalistas e inflexibles. Se debía, por el contrario, ofrecer un vehículo artístico para que la gente tuviera un impacto directo sobre el paisaje urbano y se convirtiera en el verdadero protagonista de la celebración. La idea sería hacer una intervención que se desmarcara de la estética pasiva, solemne e intimidatoria de la mayoría

⁶⁹ Rafael Lozano, *op. cit.*, pp. 30-31.

de las producciones de luz y sonido y que, al contrario, creara un diálogo abierto, dinámico y vital entre la ciudad, su historia, arquitectura y habitantes.

De lo anterior puedo decir que *Alzado Vectorial*, es sin duda un hito en la historia del arte mexicano, porque examinó la tradicional conceptualización de las obras monumentales efímeras que hacían alusión a la historia patrimonial, desplazando la idea de identidad nacional fuera del símbolo, alejándola del plano del espacio cotidiano hacia un lugar de abstracción virtual. En ese sentido, el mundo virtual de la web planteaba un sinnúmero de posibilidades de ensayar la implicación ciudadana global.

Alzado Vectorial: Arquitectura Relacional 4, ofreció una novedosa propuesta artística experimental. El artista logró complacer a Tovar y de Teresa al cumplir sus objetivos, sin embargo la obra, entre sus intersticios, abrió de manera velada el tema de la actualización de la identidad contemporánea al dejar de lado el uso de la historia nacional, y centrarse en el capital simbólico que contienen los edificios patrimoniales.⁷⁰

La obra de Lozano Hemmer dialogó con el público en dos niveles: virtual, creando relaciones poéticas desde el internet al controlar luces que en tiempo real intervinieron el aire etéreo del cielo, y la construcción presencial masiva de los que observaron el espectáculo desde el Zócalo, lugar en donde se encontraron personas de la mayor diversidad racial, étnica o estratos económicos y educativos. Ambas formas de participación confluyeron en un espacio simbólico de la nación, sin que su historicidad e iconografía se mantuvieran presentes como aglutinante del evento artístico. La Plaza de la Constitución fue la delimitación conceptual de la diversidad contemporánea mexicana, la

⁷⁰ La idea de construir objetos monumentales que fueran parte importante de las celebraciones públicas del Estado Mexicano, se dio desde la época del virreinato, en forma de arcos del triunfo. Estas estructuras efímeras se integraron a las festividades como elementos de bienvenida, en donde la adulación al gobierno en turno quedaba implícita. Ejemplos de esto tenemos el arco que se construyó para celebrar la llegada a la capital de Agustín de Iturbide con el ejército trigarante el 27 de septiembre de 1821. El registro de dicho arco se encuentra en una pintura anónima que actualmente se conserva en el Museo Nacional de Historia. En esta se observa el elemento conmemorativo en el inicio de la actual calle de Madero, entre la casa de los Azulejos y lo que fuera el convento de San Francisco.

Louise Noelle, "Triunfo y conmemoración. El arco como monumento y símbolo:1810-2010," en *El arte en tiempos de cambio. 1810, 1910,2010*, coords. Hugo Arciniega, Louise Noelle et al, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 2012). pp. 289-309.

tradición patrimonial arquitectónica nunca se impuso como narrativa lineal, porque la acción de pensamiento se ubicaba en otros espacios. Su potencia conceptual artística, sobrepasó los límites de la representación de un anhelo institucional (por lo menos de las disertaciones políticas) y gracias a la sensibilidad del artista, favoreció desde sus aperturas discursivas, la invitación a repensar la identidad contemporánea mexicana; valorando nuestra gran riqueza artística, e iconográfica, para dejarla en la memoria y explorar en el arte conceptual, una propuesta de participación incluyente de la mayor cantidad posible de realidades en México, otorgándoles libre expresión de ideas y acción.

En mi opinión, el paradigma que esta obra planteó escapaba a la discusión artística del grupo conservador cultural de ese momento, porque envolvió de novedad tecnológica la identidad mexicana canónica, pero al mismo tiempo canceló sus símbolos, mientras que por otra parte, la pieza apeló principalmente a las tendencias del mercado cultural global. En mi opinión, este último dato es importante, porque la discusión de fondo no se encontraba en la disertación estética de la obra, sino en su sentido y función: la obra de Lozano Hemmer utilizó el entorno patrimonial del Centro Histórico, principalmente, como un medio de circulación de obras de arte que convocó al público a su disfrute gratuito, a manera de intención festiva, por otra parte, la pieza funcionó como un pretexto para incentivar el comercio de los establecimientos del lugar: es decir, el sentido de la obra fue la construcción de la imagen nacional global, a partir de la representación del Centro como una capital cultural.

3.2 La retórica del cambio: coinversión entre Estado e iniciativa privada

Inicio este capítulo proponiendo una hipótesis sobre los cambios ocurridos, en materia de políticas culturales, entre dos regímenes de gobierno: el PRI, y el derivado de la alternancia partidista ofrecida por el PAN. En este ambiente, ambas estrategias de normatividad estuvieron circunscritas dentro un plan mayor de Estado que tuvo como finalidad conseguir la inserción de nuestra cultura dentro del mercado global; para lograrlo, las dos administraciones impulsaron, entre otros programas, la coinversión entre gobierno e

iniciativa privada para la creación de industrias culturales: en otras palabras, la renovación partidista en el gobierno mexicano no significó un cambio de políticas, por el contrario, la inédita sucesión partidista fue un convenio de continuidad de un plan económico iniciado años atrás.

En mi opinión, la premisa novedosa, en este discernimiento fue la retórica política que el Estado utilizó como argumento para justificar sus decisiones de inversión; basándose en la noble propuesta de la democratización de la cultura con relación al disfrute ciudadano del espacio público. Es así como las ciudades turísticas, de nuestro país, se convirtieron en el receptáculo de los programas de financiación de empresas locales y extranjeras, con la intención de modelar espacios de consumo cultural competitivos dentro del contexto de las ciudades globales. Por consiguiente, para iniciar esta discusión presento el estudio de dos textos: a) *Las políticas nacionales deben fortalecer el desarrollo de las industrias culturales* escrito por Rafael Tovar y de Teresa y b) *El instituto de México* redactado por Carlos Fuentes.

El primer texto, el de Tovar y de Teresa, fue comentado durante el *Foro Encuentros Europa -América Latina* en Biarritz durante el 2006. En mi opinión, la importancia de este apunte radica en ser un epítome que nos permite entender el constructo intelectual sobre el cuál, los gobiernos mexicanos, cimentaron las políticas culturales de finales del siglo XX y principios del XXI, por lo tanto, es un excelente parámetro para iniciar la argumentación de mi hipótesis.

Antes de avanzar, sobre el escrito, es importante mencionar que Rafael Tovar y de Teresa (México 1954 -2016) fue presidente del Consejo Nacional para La Cultura y las Artes (CONACULTA) en dos períodos: el primero desde 1992 al 2000 y el segundo del 2012 hasta el 2015; durante su último año de administración el Consejo elevó su categoría a la de una Secretaría de Cultura, permitiéndole, al funcionario, convertirse en el primer secretario de la dependencia de gobierno recién creada.

Con este nombramiento, Tovar y de Teresa enfatizó su participación en el modelado de las estrategias de cultura en nuestro país. La pregunta obvia que puedo formular, respecto a esta transición, es sobre las divergencias entre dos estrategias de políticas culturales: el primero, como una institución administrada como Consejo y el segundo como Secretaría. En este sentido, resulta interesante la réplica que el funcionario ofrece, porque explica la función de un Consejo Nacional de Cultura desde su propia experiencia y la compara con las diferencias a cargo de una Secretaria:

cuando yo fui responsable durante varios años de la política cultural de mi país, se optó por la fórmula de un Consejo denominado Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) encabezado por un Presidente que coordinaba, después de una ardua reorganización, las decenas de instituciones culturales dispersas y la legislación que las sostenía. Hubo una cierta polémica pública sobre si debería ser una Secretaria (ya que en México no se denominan ministerios) o continuar como Consejo. Siempre me incliné a opinar sobre las bondades de la forma denominada Consejo. Para efectos prácticos, mi responsabilidad era operativamente ministerial (similar a la de un secretario de gobierno) con dependencia directa del Presidente de la República evitando las distancias que significa relacionarse directa y fluidamente con la comunidad cultural bajo la denominación de Ministro, a la vez daba la posibilidad de interacciones transversales que facilitan enormemente el trabajo y mostraba, por su denominación misma de Consejo, la voluntad de ser un referente en la acción cultural nacional y no solo una guía. ⁷¹

Tovar y de Teresa administró el orden de la cultura y las artes en apego a una doble función: en la primera, sus decisiones obedecieron a los objetivos del estado mexicano, por eso tuvieron total dependencia del presidente de la república; en la segunda, parecía tener autonomía en la toma de decisiones, dado que, pese a su alineación, esta no le impidió convertirse, frente a la comunidad cultural de nuestro país, en la máxima figura de autoridad porque desde su posición logró revestir muchas de sus decisiones con filias personales; de esta manera, no es difícil imaginar que el resultado de esta unilateralidad fue la total alineación de varios cuadros de intelectuales y artistas.

⁷¹ Rafael Tovar y de Teresa, "Las políticas culturales deben fortalecer el desarrollo de las industrias culturales." Uno más uno (2006, octubre 24): pp. 35-38.

Este dato será importante para entender, en páginas posteriores, el disenso que se produjo entre dos grupos de la comunidad cultural nacional: el primero que pugnaba por el ingreso de la cultura mexicana a la globalidad, bajo la idea de un nacionalismo actualizado, tomando como argumento la experimentación de obras que contemplaran los tradicionales soportes artísticos e imaginarios nacionales; mientras que otro grupo, apelaba por la actualización de soportes y discursos artísticos alternativos, considerando la circulación de las obras dentro de las estructuras institucionales de cultura nacional e internacional. Regresando al punto de la implementación de las políticas culturales, tenemos que el diplomático sugiere:

toda organización política fija ciertos principios con relación con los signos que evidencian la identidad colectiva, así como las tareas vinculadas a la creatividad artística, es decir a obras con una clara intención estética.⁷²

De la anterior cita, llama mi atención la declaración de dos puntos: a) la noción de identidad colectiva a manera de *signos* que son prefigurados por las organizaciones políticas y b) la *creatividad artística* como resultado de una intención estética. En esta elaboración, para Tovar y de Teresa, *signos* y *producción artística* son vinculantes, por tanto, existe una relación entre ambas, por ello, los objetos artísticos funcionan como imágenes que representan la identidad de una nación y poseen valor estético, mientras que su significante se encuentra dentro de una construcción político ideológico, así que, para el funcionario cultural, la producción artística debe ponderar valores tradicionales de la identidad nacional con una doble finalidad: continuar la idea de nación conformada desde los gobiernos posrevolucionarios y enfilear sus imaginarios dentro del proyecto de nación en turno.

Para argumentar mi anterior conjetura, es necesario consultar, en el texto referenciado, la siguiente cita “las políticas culturales son un conjunto de principios que dan contexto y fijan la acción de las estructuras de poder en los temas englobados en la cultura”⁷³, en esta

⁷²*Ibid.*, pág. 35.

⁷³ Rafael Tovar y de Teresa, “Las políticas culturales deben...”, *op. cit.*, pág. 35.

alusión, el diplomático mexicano afirma que las directrices de cultura están supeditadas a los objetivos de gobierno implementados por el Estado. Por otra parte, en siguientes líneas se explica la delimitación de las áreas de acción de dichos reglamentos como “un conjunto de tareas que abarcan la protección del patrimonio, el estímulo a la creatividad, la vinculación entre cultura y el aula educativa, su vinculación con los medios de comunicación, las culturas populares e industrias culturales”⁷⁴; en este señalamiento, Tovar y de Teresa valora un amplio campo de acción, en su mayoría heredados de los gobiernos posrevolucionarios; no obstante, llama mi atención la opción referente al impulso de las industrias culturales, porque me permite considerar este tipo de fomento como un vértice para problematizar el sentido del arte mexicano con relación al contrato establecido entre el Estado y la inversión privada, en los albores de las exigencias del mercado cultural global. La duda no es menor, si consideramos que la función del arte, de principios del siglo XXI, estaba en jaque debido a la cancelación de los nacionalismos y el ingreso de las narraciones de grupos marginales y minoritarios localizados: en otras palabras, mi sospecha reside en comprender cuál fue el uso que se le dio a la nueva figuración cultural nacional que resultó del contrato, de negocios globales, establecido entre el Estado mexicano y la inversión privada.

Antes de discernir cualquier conjetura sobre este planteamiento, es importante que formule los argumentos sobre las dinámicas de comercio del mercado cultural global vigentes durante esos años, para esto, considero importante hacer una revisión del ensayo *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (2011), del filósofo polaco Zygmunt Bauman (1925-2017). En su texto, el pensador hace un sucinto estudio del concepto de cultura desde el período de la ilustración hasta, lo que él llama, la modernidad líquida. En mi opinión, este trayecto toma relevancia porque encuentro paralelismos entre el desarrollo histórico de las políticas culturales realizadas en Europa y en nuestro país, incluso, me parece que México tiene una noción política de la cultura en total apego con la visión eurocentrista; así que, estudiar esta disertación me permitirá explicar la manera en que se fue modificando el sentido de cultura y la política en nuestro país, con la finalidad de comprender las razones de su complejidad.

⁷⁴ *Ibid.*, pág. 36.

3.3 Las dinámicas de comercio del mercado cultural global

Para iniciar tenemos que Bauman utiliza la noción de cultura como un conjunto de fenómenos de autorregulación que se mantienen en perpetuo cambio, el filósofo propone esto como un trayecto que, hasta este momento, se ha podido explicar en tres etapas: la primera, inicia con la construcción del Estado Nación; la segunda, con relación a un mecanismo homeostático de los gobiernos; y la última, con su concepto de modernidad líquida, en donde la cultura ya no tiene un populacho que ilustrar, educar, ennoblecer y controlar, sino clientes que seducir.

En cuanto a la primera etapa, Bauman inicia su análisis desde el período de la Ilustración francesa declarando:

el concepto primigenio de la cultura no debía ser la conservación del statu quo sino un agente de cambio; más precisamente un instrumento de cambio para guiar la evolución social hacia una condición humana universal. El nombre de cultura fue asignado a una misión proselitista que se había planeado y emprendido como una serie de tentativas cuyo objeto era educar a las masas y refinar sus costumbres, para mejorar así a la sociedad y dirigir al pueblo, es decir, a quienes provenían de las profundidades de la sociedad, hacia sus más altas cumbres.⁷⁵

Si observamos con detalle, la declaración propone el concepto de cultura como un proyecto por emprender, una estrategia pedagógica progresiva sobre la que se depositaban los argumentos del progreso social de los pueblos, aspiración, que de entrada suena deseable y generosa. Sin embargo, si observamos más de cerca encontraremos que la cita propone una jerarquía, una dicotomía, una división entre los educadores que asumen la responsabilidad de cultivar almas y los numerosos sujetos que habían de ser cultivados. En este punto, la cultura fue una especie de contrato, unilateral, propuesto por quienes poseían el conocimiento (o al menos estaban seguros de poseerlo) y quienes obedecían de manera obsecuente, los incultos (llamados así por los mismos aspirantes a educadores); de esta

⁷⁵ Zygmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. trans., Lilia Mosconi. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. pág. 14.

manera, bajo la exclusiva dirección de la clase instruida se propuso sacar de la inconciencia de los antiguos regímenes a la clase sometida.

La pregunta que puedo formular de esta conjetura es en el sentido de cuál fue la intención, de la clase instruida, al educar a las personas supuestamente ignorantes. Para responder a este cuestionamiento, Bauman ofrece la siguiente disertación:

La intención de la cultura era la educación, la ilustración, la elevación y el ennoblecimiento de la *peuple*, de quienes recientemente habían sido investidos del rol de *citoyens* en los nuevos *état –nations*, el apareamiento de una nación recién formada que se elevaba a la existencia de Estado soberano con el nuevo Estado que aspiraba a desempeñar el papel de fideicomisario, defensor y guardián de la nación.

El proyecto de la Ilustración otorgaba el estatus de herramienta básica para la construcción de una nación, un Estado y un Estado nación, a la vez que confiaba esa herramienta a las manos de la clase instruida. Entre ambiciones políticas y deliberaciones filosóficas, pronto cristalizaron dos metas gemelas de la empresa de Ilustración (ya que se las anunciara abiertamente o se las supusiera de forma tácita) en el doble postulado de la obediencia de los súbditos y la solidaridad entre *coterráneos*.⁷⁶

En este entramado, el filósofo sugiere la cultura como un dispositivo utilizado por la clase instruida para la creación del Estado Nación: ciertamente, la cultura fue un medio para transmitir un conjunto de imágenes y dogmas ideológicos con el propósito de la enseñanza, a la clase inculta, de los valores solicitados por la clase erudita para lograr la figuración de un nuevo país; en otras palabras, la idea de Estado Nación se basó principalmente en el desplazamiento de los oprimidos, sin derechos, hacia el estatuto de ciudadanos y compatriotas; o como dice Bauman en la cita, para lograr la obediencia de los súbditos y la solidaridad entre *coterráneos*.

Para Bauman, la segunda etapa del concepto de cultura inició tiempo después del fortalecimiento de la idea del Estado Nación; a esta fase la ubicó en concomitancia con el período del colonialismo cultural. En esta, el filósofo interpreta que el esfuerzo conjunto de la construcción nacional y su crecimiento económico llevaron a un excedente cada vez mayor de ciudadanos, por esta razón el Estado enfrentó la necesidad de buscar nuevos territorios allende sus fronteras: territorios con capacidad para absorber el exceso de

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 15.

población que ya no encontraba lugar entre los límites del suyo. Es así como, la perspectiva de colonizar dominios lejanos demostró ser un estímulo para la idea de la cultura y dotó la misión proselitista de una dimensión completamente nueva que abarcaba al mundo. Sobre esto, Bauman opina:

En exacto reflejo de la idea de ilustración del pueblo se forjó el concepto de la “misión del hombre blanco”, que consistía en “salvar al salvaje de su barbarie”. Pronto estos conceptos serían dotados de un comentario teórico en la forma de una teoría evolucionista; este postulado evolucionista de la cultura adjudicaba a la sociedad “desarrollada” la función de convertir a todos los habitantes del planeta.⁷⁷

La función de la cultura durante el período colonialista basó sus objetivos e iniciativas a una especie de mesianismo que desvelaba la cultura de la instruida centralidad como el modelo de progreso a seguir en los países colonizados; en este sentido, la instrumentación de la cultura de la elite hiperbolizó sus metas de control hacia la ampliación de la ciudadanía, y del Estado Nación, en otras tierras. En mi opinión, como resultado de estas intervenciones, tenemos que los nuevos ciudadanos de las periferias produjeron una identidad puente; dado que, los habitantes de las nobles colonias ejercieron un insólito sentido de pertenencia cultural entre su pasado y la imposición de los estándares de la clase educada.⁷⁸

⁷⁷ Zygmunt Bauman, *op. cit.*, pág. 15.

⁷⁸ En Latinoamérica, durante la década de los 60's y hasta los 80's, se desarrollaron varias tendencias artísticas, sin embargo, una que cobró notoriedad fue el resultado del giro colonialista hacia los argumentos de la descolonización. En este sentido, el subdesarrollo estuvo a centro del pensamiento social, económico y político: especialmente a través de las contribuciones de la teoría de la dependencia. Esta postulaba que el subdesarrollo era parte intrínseca del modelo capitalista moderno, y que lejos de erradicarlo, solo era perpetuado y sostenido por la implementación de modelos desarrollistas. En el campo de la cultura, intelectuales y artistas de la región manifestaron un profundo interés en negociar las complejidades de la modernidad y su relación conflictiva con el subdesarrollo. Las críticas y preocupaciones provenientes del sector de la economía política, tuvieron eco en el ámbito de cultura, manifestándose en cuestionamientos de los modelos estéticos y culturales impuestos por la cultura occidental, marcando una distancia crítica del canon modernista y de su vocabulario formal, con el fin de recuperar saberes locales, así como expresiones populares y vernáculos. Asimismo, se buscaba darle valor a las manifestaciones culturales producidas en pobreza material, sin desestimar los efectos sobre estas manifestaciones culturales ocasionadas por la rápida e intensiva industrialización, específicamente el crecimiento de bienes de consumo y medios de comunicación de masas.

Según Bauman, para finales del siglo XX, estas iniciativas comenzaron a perder su ímpetu, y su sentido de dirección, y en términos generales ya estaban exánimes, al menos en las metrópolis de la centralidad en donde se estaban planeando las directrices futuras de la cultura, aunque no tanto en las naciones periferias de los imperios, en donde el colonialismo ya había logrado establecer una red de instituciones ejecutivas, financiadas y administradas por la figura del Estado; en otras palabras, los países de la centralidad ya habían logrado, en los periféricos, una inercia de orden burocrático, gracias a que las naciones colonizadoras dejaron moldeado el producto deseado (un populacho transformado en un cuerpo cívico), asegurando con esto la posición de las clases educadoras en el nuevo orden, o al menos se había logrado que estas fueran aceptadas como tales; en resumen, la cultura se convirtió en un conjunto de funciones de estabilización social y política del Estado; en donde la función de la cultura se asemeja un giroscopio.

Para articular esta disertación, Bauman recurre a los planteamientos ofrecidos por Pierre Bourdieu en su libro *La Distinción: Criterio y Bases Sociales del Gusto* (1979); en el texto, el filósofo francés, pondera la idea de la cultura como un instrumento útil concebido a conciencia para marcar diferencia de clases y salvaguardarlas, es decir, como una estrategia inventada para la creación de jerarquías sociales con la intención de normalizar el control de Estado. En cuanto a las manifestaciones artísticas, Bourdieu asegura que hubo un tiempo en que cada oferta estaba dirigida a una clase social específica: en este sentido, podemos pensar en la ópera como una actividad exclusiva para el disfrute de una clase social docta, en el tema, y con la capacidad económica para pagar los altos precios de sus entradas, mientras que en el otro extremo, se encontraban los musicales de los teatros populares adonde acudían las clases sociales humildes, con nula o mínima en educación y bajo poder adquisitivo; de esta manera, entre ambos polos, el disfrute de la cultura funcionó como un artefacto de segregación y pertenencia de clase. La división de las manifestaciones artísticas, entre alta y baja cultura, es el argumento que Buordieu utiliza para asegurar que las obras destinadas al consumo estético indicaban, señalaban y protegían las divisiones entre clases, demarcando y fortificando legiblemente las fronteras que separaban unas de otras.

Ahora bien, Bauman utiliza *La Distinción* para empezar a hilar, de manera cuidadosa, su concepto de *Modernidad Líquida*. Para el filósofo polaco, lo que captó Bourdieu, en su análisis, fue la cultura en su etapa homeostática: la cultura al servicio del statu quo, de la reproducción monótona de la sociedad y el mantenimiento del equilibrio del sistema, justo antes de la inevitable pérdida de su posición.

En mi opinión, de la aseveración anterior, puedo formular un cuestionamiento concerniente a cómo debe entenderse la función giroscópica de la cultura en el Estado. Para responder la pregunta, tenemos que recurrir una vez más a *La Distinción* de Bourdieu, para enfatizar la idea de la cultura como un instrumento de control y jerarquización que establece relaciones reconocidas entre los ciudadanos; dicho de otra manera, este acuerdo fue una aprobación de orden social, impuesto por la clase alta a la baja de acuerdo a su nivel de analfabetismo cultural, para dotar a la ciudadanía de un sentido de inclusión y pertenencia de clase circunscrita dentro de una idea de nación democrática que aspira al bienestar y prosperidad de sus habitantes; ahora bien, pensemos que este orden no solo brinda categorías ciudadanas, sino también de naciones, en consecuencia tenemos que la cultura forma parte del andamiaje del sistema capitalista internacional. Es así como, la réplica a la pregunta sugiere que la cultura brindó equilibrio al sistema, al dejar de lado su ímpetu posrevolucionario de transformación para representar al nuevo Estado pacífico que apelaba a la normalización de la tranquilidad y progreso de sus ciudadanos: ya que, la cultura funcionó como un imaginario de identidad de nacionalismos y estratos sociales.

A partir de este supuesto, Bauman realizará una dislocación y ofrecerá una nueva luz, acerca de la función de la cultura, para ingresar el concepto de modernidad líquida, es decir, la cultura en su tercera etapa. Según el filósofo polaco, el verdadero sentido de la cultura, desde la década de los 80's, se hallaba dentro de una serie de procesos que estaban transformando la modernidad llevándola de su fase sólida a su fase líquida. El filósofo, utiliza el término "modernidad líquida" para la forma de la condición moderna, que otros autores denominan "posmodernidad", modernidad tardía, "segunda" o "hiper" modernidad. En cuanto a la modernidad líquida, el teórico menciona:

La modernidad se vuelve líquida en el transcurso de una modernización obsesiva y compulsiva que se propulsa e intensifica a sí misma, como resultado de la cual, a la manera de líquido, ninguna de las etapas

consecutivas de la vida social puede mantener su forma durante un tiempo prolongado. La disolución de todo lo sólido ha sido la característica innata y definitoria de la forma moderna de vida desde el comienzo, pero hoy, a diferencia de ayer, las formas disueltas no han de ser reemplazadas por otras sólidas a las que se juzgue mejoradas, en el sentido de ser más sólidas y permanentes que las anteriores, y en consecuencia aún más resistentes a la disolución. En lugar de las formas en proceso de disolución, y por lo tanto no permanentes, vienen otras que no son menos susceptibles a la disolución y por ende igualmente desprovistas de permanencia.⁷⁹

En esta declaración tenemos que la disolución de los sólidos, rasgo permanente de la modernidad, ha sido dirigida hacia la cancelación de las fuerzas que podrían mantener el tema del orden y del sistema dentro de la agenda política, específicamente me refiero a los vínculos entre las elecciones individuales, los proyectos y las acciones colectivas que garantizaban los gobiernos: en consecuencia, tenemos la eliminación de las estructuras de comunicación y coordinación entre las políticas de Estado y las acciones políticas de la ciudadanía; la producción de ese momento fue una redistribución y reasignación de los poderes de disolución de la modernidad. A decir verdad, tenemos que la disolución de los sólidos es la renuncia del Estado, a través de sus instituciones, a brindar directamente sus obligaciones primordiales: la salud, la educación, el alimento, la seguridad, entre otras. En este contexto, se vendió la idea que los gobiernos debían ser simples facilitadores y reguladores, y que esas otras tareas sociales las podía administrar el capital privado.

Por consiguiente, la disolución de lo sólido puede entenderse como la adopción, del Estado, de un nuevo sistema económico llamado neoliberalismo. Como resultado de esta ruptura tendríamos una modernidad privatizada. Por otro lado, Bauman hace referencia a la siguiente oración “En lugar de las formas en proceso de disolución, y por ello no permanentes, vienen otras que no son menos susceptibles a la disolución y por ende igualmente desprovistas de permanencia”, con esta idea, el filósofo avanza su pensamiento hacia el planteamiento de su concepto de modernidad líquida, el cual refiere que los sólidos son moldeados una sola vez, pero, no pueden modificar su estructura debido a que no soportan alteraciones y al romperse se debe crear un nuevo ente; como el Estado dejó de

⁷⁹ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Pág. 19.

lado sus responsabilidades tenemos que no es posible considerar un nuevo sólido, de esta manera, al concluir la etapa del Estado sólido, arriba su novedosa forma líquida: ahora sus nuevas pautas son maleables hasta un punto jamás experimentado hasta ese momento, ya que, como todos los fluidos, no conservan mucho tiempo su forma.

Para explicar este desplazamiento del Estado, propongo pensar la modernidad líquida como una era pospanóptica: en el panóptico lo importante es que las personas a cargo de la vigilancia siempre están presentes en el orden, cerca de los administrados, en la torre de control, de esta manera, los administrados pueden ubicar con precisión en dónde están sus administradores. En las relaciones de poder pospanópticas, lo trascendental sería que la gente encargada de la administración logrará ponerse, en cualquier momento, fuera de la vista y alcance de los administrados y volverse absolutamente inaccesible para ellos. El final del panóptico auguró la conclusión de la era del compromiso mutuo entre clase alta - baja, trabajo -capital, supervisores - supervisados, y Estado – ciudadanos, mientras, en la pospanóptica la técnica de poder es la capacidad de evitar la responsabilidad por sus consecuencias y negativa a afrontar sus costos; con relación a esto último, Bauman menciona:

La desintegración social es tanto una afección como un resultado de la nueva técnica del poder, que emplea como principales instrumentos el descompromiso y el arte de la huida. Para que el poder fluya, el mundo debe estar libre de trabas, barreras, fronteras fortificadas y controles. Cualquier trama densa de nexos sociales, y particularmente una red estrecha con base territorial, implica un obstáculo que debe ser eliminado. Los poderes globales están abocados al dismantelamiento de esas redes, en nombre de una mayor y constante fluidez, que es la fuente principal de su fuerza y de la garantía de su invencibilidad. Y el derrumbe, la fragilidad, la vulnerabilidad, la transitoriedad y la precariedad de los vínculos y redes humanos permiten que esos poderes puedan actuar.⁸⁰

En la cita, Bauman describe una sociedad individualista abandonada a su suerte, a las estrategias de la iniciativa privada y al mercado: una sociedad huérfana de protección social del Estado, que apela a deshacer los vínculos sociales, en donde cada individuo será libre de hacer lo que quiera y de estar en cualquier lugar, su único requisito será su propia

⁸⁰ Zygmunt Bauman, “*La cultura en el mundo...*”, *op. cit.*, pág. 19.

habilidad para adaptarse a las tendencias neoliberales, siendo su principal límite, su poder adquisitivo y capital de trabajo.

Una vez descrita la transición entre la modernidad sólida y líquida, la pregunta que puedo formular es referente a la función de la cultura en el contexto de la fluidez de la modernidad, para esto, debemos considerar los siguiente, si el Estado compartió, y en ocasiones delegó, las responsabilidades de sus instituciones culturales a la iniciativa privada, entonces, es posible que se hayan modificado su objetivo como giroscopio. Sobre esto Bauman apunta:

Liberada de las obligaciones que le habían impuesto sus creadores y operadores, obligaciones consecuentes con el rol primero misional y luego homeostático que cumplía en la sociedad, la cultura puede ahora concentrarse en satisfacción y solución de necesidades y problemas individuales, en pugna con los desafíos y las tribulaciones de las vidas personales. La cultura hoy se ocupa de ofrecer tentaciones y establecer atracciones, con seducción y señuelos en lugar de reglamentos, con relaciones públicas en lugar de supervisión policial: produciendo, sembrando y plantando nuevos deseos y necesidades en lugar de imponer el deber. Si hay algo con relación a lo cual la cultura de hoy cumple la función de un homeostato, no es la conservación del estado presente sino la abrumadora demanda del cambio constante. Podría decirse que sirve no tanto a las estratificaciones y divisiones de la sociedad como al mercado de consumo orientado por la renovación de existencias.⁸¹

En mi opinión, Bauman menciona que en el contexto de la modernidad líquida, la cultura cambio drásticamente su función; esto es, al estar de por medio la iniciativa privada las manifestaciones culturales se concibieron, principalmente, como transacciones dirigidas al consumo popular, productos artísticos de divertimento con una breve vida de exposición para ofrecer continuamente renovadas ofertas que logren el interés perpetuo del público; de esta manera, la nueva función de la cultura también modificó la conducta de las personas, puesto que dejaron de ser ciudadanos para convertirse en consumidores.

Ahora bien, en cuanto a la concomitancia, propuesta en las primeras páginas de este capitular, entre la noción de cultura moderna usada por los gobiernos posrevolucionarios de México y los itinerarios históricos establecidos en Francia, yo considero que la idea de políticas culturales implementadas en nuestro país, desde el siglo XX hasta la fecha, han sido una adaptación de las normativas ideadas y acatadas por los gobiernos franceses: para

⁸¹ *Ibid.*, pág. 20.

argumentar esta declaración, puedo discutir dicho trayecto en correspondencia con las tres etapas estudiadas por Bauman: en su primera etapa, las políticas culturales en México actuaron como un instrumento pedagógico para construir la nación anhelada por los gobiernos posrevolucionarios: a manera de ejemplo tenemos que Vasconcelos concibió la cultura necesaria dentro de su proyecto de educación, a manera de motor generador de conciencias y alentador de espíritus, la cual rescataría al hombre de la ignorancia haciéndolo mentalmente libre; en su segunda etapa, la cultura y sus políticas funcionaron como homeostato de la identidad nacional e ideología de nación enseñada previamente; y en la tercera etapa, la modernidad líquida, el Estado mexicano compartió, en mayor medida, la responsabilidad de la cultura a la iniciativa privada.

3.4 La renovación de la identidad nacional en la globalidad

Todo lo estudiado anteriormente, me permite formular un cuestionamiento con relación a qué debemos entender por identidad renovada en el contexto de lo global, y sobre todo, cómo se construye ésta a partir de políticas culturales que fomentan la coinversión entre estado e iniciativa privada; la pregunta alude a cuál será el sentido de la cultura y a quién representará esta nueva participación.

Para aclarar estas dudas, puedo retomar el texto de Tovar y de Teresa para interpelar su visión sobre la necesidad de impulsar políticas culturales que alienten la inversión privada en la cultura, sobre todo en la creación de industrias culturales mediadas por el estado. Para iniciar con esta disertación, tenemos que él coloca al CONACULTA como una institución necesaria para la administración de la cultura bajo el supuesto de un Estado homeostato:

los ministerios de cultura surgen en los países que tienen resuelto su problema educativo y por lo tanto de los bienes y servicios culturales, mientras que otros, especialmente los del antiguo ámbito socialista surgían de la necesidad de promover una ideología y definir un cierto dirigismo cultural conveniente a esos regímenes.⁸²

⁸² Rafael Tovar y de Teresa, “Las políticas culturales deben....”, *op. cit.*, pág. 285.

En la cita, el diplomático mexicano, libera a los consejos de cultura nacionales, y por consiguiente a las políticas culturales contemporáneas, de cualquier adoctrinamiento político dado que ese cometido solo puede suceder dentro de estados intolerantes con la libertad de expresión y no con naciones establecidas democráticamente, así que sugiere que el objetivo de dichas instituciones de gobiernos, ya no es la construcción de una idea de nación, sino su sostenimiento. En mi opinión, esta declaración deja de lado el concepto de identidad como un ente orgánico en continuo movimiento y actualización, para exponerla como una entidad estática, sin necesidad de renovación de sus axiomas; en definitiva, si esta aún tuviera un destino pedagógico, este sería el de instruir en su conservación. A este respecto, es importante aclarar que, a partir de esta idea, dejaré de citar la palabra cultura para ser más específico y referirme al arte, la precisión no es un equívoco dado que quiero centrar mi atención únicamente en la reflexión de la producción de objetos y experiencias de arte contemporáneo.

Después del posicionamiento de la cultura mexicana como un ente homeostato, Tovar y de Teresa avanza su texto, a la etapa de la modernidad líquida, lanzando la pregunta, si debe surgir una política cultural que comprenda y fortalezca el desarrollo de las industrias culturales y la extensión más amplia de sus beneficios, o estas serán las que determinen el tipo de política que los estados modernos deben asumir. En la réplica a su propio cuestionamiento, sostiene:

Aquí vuelven a plantearse las preguntas ¿Qué zonas corresponden a las instituciones públicas?, ¿Cuáles a los privados? y ¿Cuáles son complementarias? Es difícil dar una respuesta tajante. La realidad de cada país ofrece distintas respuestas. El hecho es que es un tema del cual no puede sustraerse la actual vida nacional. Una política cultural sana es la que reconoce esta realidad y facilita su desarrollo, reservándose proteger los intereses de los nacionales y de los destinatarios de los efectos culturales que desvirtúan su identidad.⁸³

En mi opinión, Tovar y de Teresa asegura que es difícil determinar con claridad cuáles serían los espacios de responsabilidad de inversión entre el estado y la iniciativa privada porque está considerando que si el estado impusiera normativas inflexibles, para el uso de los

⁸³ Rafael Tovar y de Teresa, “Las políticas culturales.....”, *op. cit.*, pág. 37.

espacios culturales e imaginarios nacionales, tal vez, los productos y experiencias, podrían encorsetarse bajo un conjunto de requerimientos que las hicieran poco atractivas y competitivas en el mercado; y en sentido contrario, si la identidad nacional se deja al libre albedrío de las dinámicas de mercado, entonces se podría caer en la banalidad de modelar productos que desdibujen los valores de la nación en favor de ponderarse como mercancías de entretenimiento.

Por otra parte, para Tovar y de Teresa una política cultural sana debía reconocer que las vorágines comerciales de la globalidad requieren de un equilibrio permisible entre inversión de estado e iniciativa privada, por este motivo, él apela a la creación de industrias culturales capaces de utilizar la identidad nacional para la innovación de piezas, eventos y experiencias artísticas funcionales para los objetivos del proyecto de nación y que al mismo tiempo fueran rentables para los inversionistas de las empresas de cultura: al parecer la única condición, requerida por el funcionario, exigía que ambos objetivos, no derivaran en objetos y espectáculos que desvirtuaran la grandeza histórica de nuestro país; ahora bien, la pregunta, que surge acerca de esta afirmación, es con relación a, cuál fue el nuevo sentido de representación que se le dio a la identidad nacional, dentro del escenario del dinamismo cultural global; para responder esta pregunta es necesario regresar a la ponencia.

Para empezar, tenemos que, en mi opinión, la tesis central que argumenta Tovar y de Teresa, en su texto, alude al concepto de la democratización de la cultura cuando asegura que “se debe buscar como prioridad hacer llegar los beneficios de la cultura al mayor número de personas.”⁸⁴ Si consideramos que la cita es parte de uno de los objetivos de coordinación de las políticas culturales de los gobiernos en turno, entonces, tenemos que para lograr la democracia en el arte, fue necesario utilizar un medio de circulación para presentar las obras, de manera gratuita, a un público masivo; el medio que se eligió, como un trípode cultural, fue el espacio público de las ciudades patrimoniales; en otros términos, las calles de las zonas patrimoniales fueron utilizadas como parte de una doble estrategia: como retórica política de la pluralidad cultural; y como extensión de mercado cultural global.

⁸⁴ *Ibid.*

Para explicar mi hipótesis, debemos recordar que Tovar y de Teresa promovió, en su ponencia, una pericia de comercio que alentaba la coinversión entre gobierno e iniciativa privada, no solo para incentivar la inversión de grandes empresarios, sino también, para crear pequeños negocios (PYMES), con relación a esto, el diplomático menciona:

Tampoco toda la atención debe centrarse en las grandes industrias culturales, sino en otros modelos que por su escala puede tener un importante impacto en la producción y distribución de bienes y servicios culturales: pequeñas editoriales, casas musicales, grupos artísticos, productoras y distribuidoras audiovisuales, etc. Igual que existen sistemas de apoyo a las pequeñas y medianas industrias para su creación y expansión en distintos sectores de la economía, podrían abrirse caminos para estas PYMES culturales.⁸⁵

Con estas acciones, el Estado creó negocios culturales para sumar dinamismo económico a los espacios patrimoniales: la producción de estos establecimientos abarcó una amplia variedad de giros, que iban desde grandes proyectos como plazas comerciales, hoteles, exclusivas zonas de vivienda, establecimientos de marcas comerciales y museos privados; hasta pequeñas tiendas de artesanías, micro-teatros, galerías, librerías, cafés, entre muchas otras.

En cuanto el Estado fomentó a los productores culturales (grande, pequeña y mediana industrias culturales) fue necesario pensar en una masa de sujetos que adquirieran las mercancías que estas ofertaban, para esto, se hizo imprescindible la integración de los ciudadanos en su nueva faceta de consumidores. Así pues, para asegurar el éxito de un circuito virtuoso de mercado, se modeló un canal de distribución de productos culturales que propiciara el encuentro cotidiano entre creadores y clientes. Para representar esta nueva figuración comercial global, las políticas culturales mexicanas utilizarían el espacio público de las ciudades patrimoniales como un medio de circulación de productos: en esta figuración, las calles, las avenidas, los corredores, las plazas y las fachadas de edificios se posicionan, a manera de receptáculos de una amplia diversidad de manifestaciones culturales efímeras, que estarían siempre en constante actualización de acuerdo a la temporada y tendencias del mercado global: como ejemplo de esta intención, tenemos que

⁸⁵ *Ibid.*, pág. 38.

el paradigma de capital cultural global, más exitoso, en nuestro país fue el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Para lograr la figuración de capital cultural, el espacio público del Centro Histórico, tuvo que experimentar acciones promoción del patrimonio histórico; en esta nueva estrategia, el trabajo de conservación de edificios patrimoniales, monumentos y calles, entraña innegablemente un valor memorístico, al mismo tiempo que se presentó como un medio de Estado para salvaguardar las particularidades históricas nacionales, étnicas y locales; basta decir, que esta valoración del pasado arquitectónico encaja en los principios de la modernidad líquida descrita por Bauman. Con estas políticas de reconversión, el pasado conservado apareció como una atmósfera; los barrios y los edificios históricos se convirtieron en lugares de animación destinados a estimular el comercio, el consumo estético (al menos en su fachada) y el ocio. Sobre esta declaración, el filósofo Gilles Lipovetsky asegura:

En el contexto hipermoderno, en el que existe una fuerte competencia entre ciudades por conseguir mayor atractivo, la dimensión estética se ha vuelto un factor clave para estimular el turismo y atraer a los inversores.....La ciudad se ha convertido hoy en un lugar de actividades no productivas, dependiendo básicamente de lo inmaterial, lo lúdico y lo cultural: la multiplicación de restaurantes, bares de moda, locales multipantallas, museos, salas de espectáculos, galerías, *concept stores*, monumentos nacionales restaurados, pero también de los espacios comerciales festivos, ilustra al mismo tiempo la importancia creciente del ocio comercial en la vida urbana y la cultura de nuestros días.⁸⁶

Considerando la perspectiva de Lipovetsky, puedo decir que las capitales culturales acondicionan su espacio público para responder a una demanda de ambientes; en este nuevo emplazamiento urbano, se multiplican los eventos festivos y las animaciones programadas, que pasan a ser un componente esencial de las políticas culturales. Pensemos nuevamente en el espacio público del Centro Histórico de la Ciudad de México que, durante los primeros años del siglo XXI, presentó espectáculos musicales que hacían acudir, a la Plaza de la Constitución, a un público masivo; la importancia de la organización de estas exhibiciones se encuentra en que estas se convirtieron en un sello

⁸⁶ Gilles Lipovetsky y Jean Seroy, *La estetización del mundo*. trans., Antonio Prometeo Moya. España: Editorial Anagrama, 2015. Pág. 271.

distintivo de las políticas culturales, del gobierno en turno, rigiendo con esto grandes momentos en la historia del Zócalo capitalino. Por otra parte, los espectáculos de video instalación sobre la fachada del palacio de Bellas Artes; las noches de museo, que el último miércoles de cada mes, convocan al público a ingresar gratuitamente al cubo blanco para disfrutar con relación al tema de cada uno de los espacios; el festival de Performance y danza contemporánea al aire libre; las instalaciones monumentales efímeras, como la obra de Rafael Lozano Hemmer, *Alzado Vectorial: Arquitectura Relacional 4*, entre muchas otras. De manera sucinta, en materia de cultura, la función del Estado fue, principalmente, administrar los medios públicos, por medio de políticas culturales, para igualar las oportunidades de participación entre los productores culturales y su público.

Para concluir con la reflexión de la ponencia, Tovar y de Teresa, menciona que “en los próximos años las políticas culturales irán aligerando sus regulaciones con la con el objeto de alentar la creación y continuidad de las industrias por medio de una mayor corresponsabilidad y acción entre el sector social y el productivo.”⁸⁷ Esta cita llama mi atención porque el diplomático hace un pronóstico, a destiempo, sobre la total integración y cooperación entre los actores del comercio cultural nacional; él cree que para lograr la construcción de un mercado cultural nacional es necesaria la colaboración entre los sectores productivos (gobierno e iniciativa privada) y la sociedad (consumidores), de esta manera, da por hecho la integración entre estos agentes; no obstante, esta apuesta resulta ser una especie de desfase temporal porque en el momento en que el diplomático ofreció esta ponencia, 2006, nuestro país ya tenía en funcionamiento el modelo económico neoliberal.

Entonces, el discurso expuesto en la conferencia ya no describía las bondades de las industrias culturales en un horizonte próximo, en realidad la disertación del documento detallaba un proceso iniciado desde la década de los 90’s. Esta declaración es valiosa porque me permite conjeturar que la alternancia partidista, no ofreció una disertación diferente para entender y proyectar la cultura y las artes, no postuló una renovación de su imagen, por el contrario, adaptó la identidad nacional, inamovible, al mercado imperante del nuevo siglo bajo la idea de la democratización de la cultura.

⁸⁷ Rafael Tovar y de Teresa, “Las políticas culturales.....”, *op. cit.*, pág. 38.

De esta declaración puedo formular la pregunta sobre si este mecanismo de negocio, inversión entre estado e iniciativa privada, fue también utilizado para difundir y comerciar la cultura y las artes de México en el extranjero. Para esto, tomaremos como punto de partida la nota, *El instituto de México*⁸⁸ de Carlos Fuentes, propuesta al inicio de este capitular. Este artículo de periódico fue escrito con motivo de la declaración de Jorge Castañeda, Secretario de Relaciones Exteriores de México, referente a la creación de un Instituto de México para proyectar la cultura de nuestro país en el extranjero. Fuentes, retoma la noticia e imagina las funciones de esta posible institución como un equivalente del Goethe Institut en el caso de Alemania, el British Council de Inglaterra, la Alliance Francaise de Francia y el Instituto Cervantes de España.

Para profundizar en su consideración, el literato realiza unas breves observaciones sobre las ventajas que, en ese momento, habían atraído las contribuciones entre gobierno e iniciativa privada en otros países: en estas, afirma que Francia es el país que mayor presupuesto dedica a su cultura, destinando a estas actividades el 3.5 % del PIB de esa nación, en este sentido, él asegura que la razón de esta espectacular inversión se entiende debido a que el país galo es el centro turístico cultural más importante de Europa, actividad que redundaba en una importante fuente de ingreso estatal.

Por otra parte, estos datos le permiten al intelectual introducir un paralelismo similar entre el dinamismo cultural de Francia y México. Para Fuentes, la cultura de nuestro país, al igual que la francesa, también es una palanca de crecimiento económico porque, para el estado mexicano, significa la cuarta fuente de ingreso de divisas debido a que México es uno de los destinos de excursión cultural más importantes del mundo, dado que es el más visitado de Iberoamérica: para él, la actividad cultural de ambos países es un asunto de prioridad nacional.⁸⁹

⁸⁸ Carlos Fuentes, "El instituto de México." *Reforma* (2002, Marzo 24): pp. 18A, 19A

⁸⁹ el 3 de febrero de 1959, durante la presidencia de Charles de Gaulle en la V República, se estableció un Ministerio de Asuntos Culturales con visos de permanencia. De Gaulle designó como primer ministro de esa cartera a André Malraux, quien logró por fin completar la tarea antes emprendida muchas veces con éxitos menores y transitorios. La situación política del país era por entonces favorable a la empresa: el líder nacional, dedicado a la misión de revivir la posición de Francia en Europa, maltrecha durante la guerra, deseaba que la

En el texto, Fuentes sostiene que las políticas culturales francesas son exitosas gracias a la colaboración entre estado –empresa, por lo tanto, puedo inferir que él está de acuerdo con la coinversión para la difusión de la cultura mexicana en el entorno global. Sobre esto menciona:

Alrededor del mundo, los institutos franceses han fortalecido la cultura dentro de sus propios países, pero también la han proyectado fuera en una doble comunicación: sus actividades atraen al visitante extranjero y el turista francés acude a completar su cultura en otros países.⁹⁰

La declaración de Fuentes propone que la vinculación estado-empresa de los institutos franceses funcionan en simultaneo como una sinergia que motiva la atracción de turistas: es decir, el escritor entiende dicha colaboración como una estrategia de mercado y evalúa sus posibilidades de éxito, si se aplicaran en nuestro país, para esto reflexiona “por una parte, se lograría la exposición permanente de nuestra cultura en el extranjero, y por otra, funcionaría a manera de publicidad que motive, a extranjeros, a viajar a México para conocer nuestra cultura.”⁹¹ Para el escritor, este supuesto no parte solo de la evaluación del caso francés, sino también de la comparación de experiencias exitosas que han tenido, diversos países, en la creación de públicos internacionales.

Para ampliar el panorama de su hipótesis, el escritor menciona la experiencia del Consejo para las Artes (ACE) de la Gran Bretaña. La referencia inicia con la aseveración de una política cultural original que pone atención en acciones que no solo promueven la presentación, en el Reino Unido, de artistas y eventos de toda Europa, sino que busca oportunidades en el extranjero, así como le abre las puertas a los artistas de Europa para que participen, o inicien proyectos, en la Gran Bretaña. Según el escritor, este dinamismo no podría haber sido posible sin la colaboración del sector público y privado, sobre esto, a manera de ejemplo menciona:

cultura formará parte de la futura gloria de su país y que la cultura francesa se difundiera por el resto del continente, transformándose en un modelo admirado y copiado por todos. La cultura había de conferir prestigio y gloria mundial a la nación bajo cuyo patrocinio prosperaba. Tal como lo enunció Francois Chabot medio siglo más tarde en un artículo sobre la difusión de la cultura francesa en el mundo, la tarea de divulgar internacionalmente la cultura de Francia, asumida (aunque no necesariamente lograda) a través del patrocinio estatal del arte, “sigue siendo objeto de aguda preocupación nacional, ya que pocos otros factores influyen de forma tan profunda en la percepción mundial de un país, y en su capacidad de hablar y ser oído.”

⁹⁰ *Ibid.*, pág, 18A.

⁹¹ *Ibid.*, pág.19A.

“El Consejo para las Artes cuenta con consultorías privadas (como la de Anthony Fawcett) que canalizan el apoyo de la empresa privada a manifestaciones que de otra manera no tendrían soportes suficientes. *Becks*, la cervecería alemana le ha dado dos millones de libras al Consejo durante la pasada década. ¿Por qué? Porque Becks quiere atraer al público juvenil que regularmente visita, mayoritariamente, las grandes exposiciones de arte en Inglaterra.”⁹²

Por último, Fuentes ovaciona la política cultural, de los E.U.A, del *matched dollar*, dólar por dólar. Esta estrategia, propuesta por Bill Clinton, expresidente de los Estados Unidos, sugiere que el gobierno otorgue un apoyo parcial a la cultura: para él, la justificación de esta transacción se centra en que la cultura puede acrecentarse sin apoyo privado, de modo que es responsabilidad del gobierno su producción y circulación, pero también puede multiplicarse con apoyo de empresarios, de esta manera los fondos públicos son igualados por los privados ampliando la inversión y con esto la cantidad y calidad de los fenómenos culturales orientados al dinamismo turístico internacional.

Al final, el Instituto México no se realizó; no obstante, la importancia del breve análisis de la nota reside en exponer como un grupo de intelectuales alineados a los objetivos del gobierno (entre ellos Carlos Fuentes) propusieron, para fines de política cultural exterior, la inversión privada como un requisito para dispersar la cultura mexicana, de manera competitiva, en el entorno global. Por otro parte, no obstante que los postulados de representación de la identidad nacional ya eran exánimes en el mercado cultural global, Fuentes piensa que la misión del Instituto de México en el extranjero tendría la canónica función de instruir sobre la identidad mexicana, al público foráneo.

Para concluir, la divergencia a la que refiere este capítulo tiene que ver con la diversidad de pareceres que el gobierno mexicano implementó sin una profunda revaloración de la función de la cultura y las artes, a través de las políticas culturales, trasladando únicamente la discusión hacia el tópico de la coinversión Estado e iniciativa privada y su aspiración por la inserción de lo nacional en el mercado de la cultura y arte globales con el argumento de la democratización.

De esta manera, puedo afirmar que el principal aporte de las políticas culturales, implementadas en nuestro país durante la primera década del siglo XXI, fue la promoción y

⁹² *Ibid.*

creación de las industrias culturales por medio de la coinversión entre Estado e iniciativa privada.

En mi opinión, el resultado de la vinculación de la cultura con la iniciativa privada, por medio de las industrias culturales, fue exitosa y esto puede constatarse en el espacio público de las ciudades patrimoniales de nuestro país, principalmente en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Capítulo IV

Paradojas/

La construcción de la imagen global del
Estado mexicano bajo los requerimientos
del mercado global

4.1 Políticas culturales para la renovación de la imagen nacional

En este capítulo analizaré la forma en la que la estrategia de coinversión contribuyó al modelado de la imagen global del Estado mexicano. Para iniciar, mi disertación indica que las industrias culturales fueron determinantes para lograr un equilibrio, entre los objetivos del gobierno e inversionistas, originándose en esta intersección una tensión sistémica que tuvo como resultado la imagen artística global de nuestro país. Esta sugerencia es importante, sobre todo si la idea de identidad nacional, basada en la canónica representación del Estado mexicano, se desplazó hacia una figuración delimitada específicamente en la actividad comercial y cultural del espacio público del Centro Histórico de la Ciudad de México: es decir, la imagen global de nuestro país puede entenderse no desde la perspectiva de la identidad nacional, sino desde la figuración comercial, cultural y turística del espacio público de la capital política. En esta sugerencia, las calles funcionaron como dispositivo de circulación de prácticas contemporáneas globales; esto con el objetivo de responder a una doble intención: por una parte, el Estado no sólo logró crear su representación contemporánea basándose en el discurso de la democratización de la cultura y las artes en función de la participación ciudadana, también proyectó al Centro Histórico, espacio simbólico del poder político nacional, como una capital cultural cosmopolita y global.

La iniciativa privada obtuvo grandes ganancias al invertir en la conservación de la arquitectura patrimonial y remodelación del espacio público, porque esto le permitió proponer el lugar como un centro turístico y de comercio de gran atractivo internacional.

En este andamiaje político y comercial, el arte se vio favorecido en dos vertientes: la primera, ganando espacios de exhibición al remodelarse algunos edificios patrimoniales; mientras que la segunda, tiene que ver con el uso del espacio público como escenario de montaje y representación de prácticas artísticas atractivas para los visitantes.

Ahora bien, para argumentar mi hipótesis sugiero realizar un breve análisis del proyecto de políticas culturales implementado durante los primeros años del siglo XXI.

Durante el sexenio de Vicente Fox, el Estado presentó, el 22 de agosto del 2001, públicamente a través de Sari Bermudez (presidenta del CONACULTA), el *Programa Nacional de Cultura 2001- 2006: la cultura en tus manos*; el documento es una descripción de planes y proyectos de políticas culturales enfocadas en lograr el desarrollo cultural y artístico de nuestro país.

La alternancia partidista en el gobierno suponía un cambio de rumbo respecto a la administración de las instituciones culturales de anteriores gobiernos, por este motivo las expectativas fueron grandes. Sin embargo, en este rubro, la estrategia no propuso una diferencia, por el contrario, se orientó a la consolidación de la economía cultural global iniciada durante la década de los 90's.

El *Programa Nacional de Cultura 2001- 2006*, propuesto por el ejecutivo, está conformado por una introducción y 41 artículos. En la primera parte se indican siete elementos básicos del contenido normativo: 1) Principios orientadores de las actividades del gobierno federal para apoyar la cultura y las artes; 2) Instrumentos de apoyo a la cultura; 3) Mecanismos de coordinación intergubernamental y con las entidades federativas; 4) Mecanismos de participación ciudadana; 5) educación, cultura y ciencia; 6) Vinculación de la cultura con el turismo, los medios de comunicación y la promoción y apoyo a las industrias culturales, y 7) la organización y funciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y un apartado en donde se establecen objetivos específicos para el CONACULTA, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), la Reunión Nacional de Cultura y las Industrias Culturales.

Al consultar las notas periodísticas de la época tenemos que dicha ley provocó inconformidad en la comunidad artística y cultural, porque la colectividad consideró que el documento debió ser el resultado de un trabajo de interpelación e intercambio de ideas y propuestas entre ellos y las autoridades del Consejo. Por otra parte, para los inconformes el estatuto no ofrecía solución a los problemas, que desde su perspectiva, impedían el desarrollo de la cultura en nuestro país.

Algunos de estos reclamos tuvieron que ver con la centralización de la toma de decisiones de los espacios destinados al quehacer artístico y *cultural como* museos, casas de cultura, centros *culturales*, centros de formación y producción artística, *bibliotecas*, archivos

históricos, edificios patrimoniales entre otros; el apoyo irrestricto y discrecional a las llamadas “industrias culturales” y la utilización del patrimonio arqueológico e histórico en beneficio de empresas turísticas.

En mi opinión, este escenario de discusiones fue interesante porque se circunscribió en un momento de urgencia por repensar el quehacer del Estado en la cultura y en la estructuración de una institución cultural: es decir, el CONACULTA nació entre el tránsito de dos épocas: la primera, marcada por el ocaso del Estado como promotor único de la cultura y el surgimiento de nuevos agentes sociales, como la iniciativa privada, que buscaron participar e invertir en la vida cultural nacional; y la segunda, la creación artística determinante en la apertura a la producción y exhibición de una amplia diversidad de prácticas artísticas y culturales.

Para empezar, con mi disertación, tenemos que en el *Programa Nacional de Cultura 2001-2006*, la palabra contemporáneo está escrita en una sola ocasión. La mención alude a la manera en que el estado mexicano entendía el papel de nuestro país en la actualidad internacional de ese momento:

el México contemporáneo es producto de las transformaciones económicas, sociales y tecnológicas recientes y, particularmente, de estar inmerso en la nueva era de la información y las telecomunicaciones.⁹³

En esta declaración es manifiesto que el Estado mexicano proyectó un plan de políticas culturales enfocado en alcanzar la noción de lo contemporáneo en función de las dinámicas internacionales de la economía, mercado y tecnología globales. De esta manera puedo inferir que para el gobierno el concepto de lo contemporáneo significó “estar con el tiempo”, o mejor dicho, para el renovado gobierno mexicano, la idea de lo contemporáneo fue principalmente un asunto de apertura de mercados.

Ahora bien, mientras que para el gobierno la noción de lo contemporáneo no significaba ningún problema, para la institución artística nacional y la academia, sí lo fue. En términos de la disciplina de la historia del arte, no es lo mismo hablar de diferentes momentos, o

⁹³ México: *Programa Nacional de Cultura 2001-2006*, Gobierno de la República [México], 2013, pág. 12.

estilos de la historia, que del arte del aquí y ahora: la discusión principalmente se da en el terreno de la estética y la manera en que la enunciación de las obras circula en los diferentes escenarios del arte global. Esta discusión la abordo con profundidad en el capítulo V.

Regresando al tema de este capitular, a continuación, profundizaré en el modelado de la imagen global del estado, desde su perspectiva contemporánea local. En los albores del siglo XXI, dio inicio un nuevo proyecto de gobierno en la Ciudad de México, que afectaría al Centro Histórico. El período de 1997-2000 fue un momento de transición política y cultural, en donde por primera vez se llevaron a cabo elecciones democráticas para elegir al jefe de gobierno de la capital (hasta entonces, el gobernante de la ciudad era designado por el presidente de la República). El Partido de la Revolución Democrática (PRD), que representaba la tendencia política de la izquierda, consiguió visibilidad ganando la elección con Cuauhtémoc Cárdenas⁹⁴ (1934), quien gobernó desde el 5 de Diciembre de 1997 hasta el 29 de septiembre de 1999, día en que desiste de su cargo para postularse a la presidencia, siendo sustituido por Rosario Robles Berlanga (1956), para concluir un período de tres años, hasta el 4 de diciembre del 2000.

Al inicio del nuevo siglo, se mantendría la inercia partidista de izquierda con la elección de Andrés Manuel López Obrador (1953), quien inició su período de gobierno el 5 de diciembre del 2000 y renunciaría el 29 de julio del 2005 para buscar la presidencia de México. El período de seis años lo concluiría Alejandro Encinas Rodríguez (1954), del 2 de agosto del 2005 al 4 de diciembre del 2006. Marcelo Ebrard Casaubón (1959), fue el tercer jefe de gobierno electo del Distrito Federal, proveniente del mismo partido político que sus antecesores, su gobierno sería el primero en cumplir el período de seis años, del 5 de diciembre del 2006 al 4 de diciembre del 2012.

⁹⁴ El dos de julio de 1997 se realizaron las primeras elecciones para jefe de Gobierno de la Ciudad de México, resultando ganador un candidato distinto al PRI. Para Eduardo Vázquez Martín la alternancia se logró gracias al desarrollo crítico de una sociedad con mejor escolaridad que la media nacional, con mejores y más diversos medios de comunicación, con una tradición de diálogo y debate público. Eduardo Vázquez, “Experiencias culturales resultado del primer gobierno democrático de la ciudad de México”, en *Políticas Culturales en la Ciudad de México*, comp. González, B. (México: Ediciones el basurero, 2000), pág. 157.

El período de gobierno de 1997 al 2012 en la Ciudad de México coincide históricamente con la alternancia partidista del poder federal. Después de que el Partido Revolucionario Institucional (PRI), gobernara durante 71 años (1929-2000), el primero de diciembre de 1999, llegó la sucesión con Vicente Fox Quesada (1942), proveniente del Partido Acción Nacional (PAN), para asumir la presidencia del 2000-2006. Por otra parte, la elección realizada en el 2006, mantendría en la presidencia a un candidato del PAN, Felipe Calderón Hinojosa (1962), quien gobernaría del primero de diciembre del 2006 al 30 de noviembre de 2012. Sin duda la amalgama de partidos de las izquierdas en el poder, resultaría interesante, porque tendrían que mantener como base de sus acciones y por filiación ideológica la supuesta protección de los intereses de la ciudadanía.

Por otra parte, nuevamente el espacio público del Centro Histórico de la Ciudad de México se convertiría en el espejo de las acciones de gobierno por medio de sus políticas culturales, que pretendía posicionarlo como una capital turística globalizada de talla internacional.⁹⁵ La intervención de varios intereses trajo consigo cambios significativos en la urbanidad y políticas culturales, que se mostraron indisolubles, porque tuvieron que atender dos causas simultáneas: a los inversionistas y habitantes. A primera vista, estos cambios proponían una ruptura dudosa con la política de izquierda de la que alardeaba el gobierno capitalino, porque se alineaban a la tendencia internacional del flujo del comercio y la inversión de capitales privados, que hasta ese momento se habían mostrado contrarios al bienestar del pueblo.

Las acciones de gobierno de la izquierda trajeron una nueva utopía al proyectar al Centro Histórico como una capital global, lo cual sugería de entrada un proyecto contrario a la ideología de los partidos de oposición, porque le permitió a la iniciativa privada, las inversiones de capitales en el centro con el fin obtener altas ganancias (enriquecimiento y concentración de la riqueza en pocas manos), y por otra parte realizar acciones de gobierno

⁹⁵ Este fenómeno no es atribuible al Centro de la Ciudad de México, sino a una tendencia mundial por proyectar las ciudades como globales, cosmopolitas y tecnológicas. A manera de ejemplo, podemos considerar actualmente a Barcelona como una ciudad global y multicultural. Sobre éste tema se puede ampliar la información en *Ciudad de México/ Ciudad Global: Acciones locales compromiso internacional*, Coordinación General de Relaciones Internacionales de la Jefatura de Gobierno del Distrito Federal y el Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad de la Coordinación. (México: PUEC-UNAM, 2011)

que favorecieran a la ciudadanía. Cómo podría lograrse un equilibrio entre ambas posturas supuestamente antagónicas es la pregunta que puedo formular a partir de este entramado; la respuesta vendría de la mano de las políticas culturales.

Con frecuencia el populismo asume una vestidura antiliberal y, ocasionalmente, anti oligárquica. En su *Diccionario de Políticas Culturales*⁹⁶, Teixeira Coelho, hace la apología de las políticas culturales como un puente entre el poder público, que es puesto en contacto directo con las masas, siendo esta estrategia uno de los principales recursos de los que se vale el Estado o gobierno para garantizar su legitimación como entidad que cuida de todos y que habla en nombre de todos. Este supuesto sería entonces el lugar en donde los gobiernos del Distrito Federal, reflejarían las acciones de la globalidad: impulsando proyectos de gestión arquitectónica, comercial y tecnológica, mientras que por otra parte se ofrecerían a los habitantes, eventos culturales, y artísticos de manera continua, logrando con éxito el anhelado equilibrio entre iniciativa privada y políticas culturales.

Debido a lo anterior, es pertinente preguntar, cuáles fueron las acciones de las políticas culturales que ayudaron a consolidar el propósito de la globalidad en el espacio público del Centro Histórico de la Ciudad de México, durante el período 2000-2012.

Mi argumento propone que a lo largo del período (2000-2012), los gobiernos de oposición partidista, planearon, implementaron y consolidaron en conjunto con la iniciativa privada, el proyecto globalizador del Centro Histórico de la Ciudad de México, ayudados por las políticas culturales populistas, que se enunciaron en la recuperación del espacio público. Éstas se conformaron principalmente por dos programas: *La revitalización del espacio público* y *La calle es de todos*, que en conjunto produjeron acciones de remodelación por medio de adecuaciones en la viabilidad urbana y arquitectura, y que además sirvieron para la producción de eventos y representaciones culturales artísticas de convocatoria popular masiva. Con este tipo de acciones, el gobierno logró afirmar con éxito, lo que en apariencia era una utopía, beneficiar a los habitantes por medio de la inversión de capitales privados, asegurando las ganancias de los mismos y con ello ofrecer beneficios ciudadanos.

⁹⁶ José Teixeira Coelho, *Diccionario crítico de política cultural*. trans., Ángeles Godínez (Barcelona: Editorial Gedisa, 2004), pág. 253.

De esta manera, al pensar en la globalización del Centro Histórico, podemos entender que fue la irrupción de empresas de cadenas comerciales y de negocios multinacionales en la delimitación de su traza urbana. Pero al tratarse de un espacio patrimonial, dicha penetración trajo consigo un enfoque mucho más ambicioso que el de la simple actividad comercial, en donde el espacio público y la arquitectura eran parte de un plan de negocios, que involucraba también al gobierno.

Para Lipovestsky, “en la actualidad el dinamismo urbano en las grandes ciudades, está orientado a la construcción de zonas comerciales.”⁹⁷ Esto se refiere al reacondicionamiento urbano que se planea para construir zonas comerciales y todo un plan de construcción de la infraestructura de comunicación, necesarias para acceder fácilmente a dichas zonas, de esta manera las mejoras al espacio público se planean y proyectan principalmente con ese fin. De ser así, la reconfiguración del espacio público del Centro Histórico de la Ciudad de México, se contextualiza en el sistema de mercado capitalista del siglo XXI, en donde los establecimientos de comercio adquirieron una novedosa presencia, porque en torno a estos se proyectaron y reconfiguraron las calles, avenidas, plazas, parques, así como accesos peatonales, y medios de transporte como el metro, tránsito automovilístico, pistas de bicicletas, etc.

El dinamismo comercial está ligado a la idea, (o bien se ha intentado argumentar) de la revitalización del espacio público. En opinión del Dr. Jorge Linares Ortiz, en el caso del Centro Histórico:

durante los 90’s y los primeros años del 2000 nacieron diferentes iniciativas por rescatar del “abandono” al Centro Histórico, varios grupos de interés como algunos empresarios y el gobierno nacional y local promovieron acciones de revitalización, la cuales giraban en torno al repoblamiento selectivo, remodelación de calles y edificios antiguos, mayores equipamientos de seguridad, además de un amplio “mejoramiento de la imagen urbana”⁹⁸

Respecto a la afirmación de Linares, es importante preguntar cuál fue la relación de la activación comercial con las propuestas de revitalización del espacio público: en mi opinión

⁹⁷ *Ibid.*, pág. 266.

⁹⁸ Jorge Linares Ortiz, “Reconfiguración Cultural en el Centro Histórico de la Ciudad de México.” (Tesis. Doctorado., Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa, 2011), pág. 122.

la propuesta va de la mano con la remodelación de plazas, calles, parques, y viviendas populares porque se requería que el Centro Histórico sirviera de contexto a la actividad comercial. Pero en su discurso, los gobiernos del en ese entonces Distrito Federal argumentaron estas iniciativas con una doble intención: abanderar de beneficios a los vecinos del Centro, que verían la generación de empleos, el mejoramiento de la imagen urbana y la salvaguarda de la seguridad; y por otra parte, la conservación del patrimonio arquitectónico con fines de orgullo nacional (conservando nuestra historia) y atracción turística.

El comercio se presentó entonces como una palanca de inversión, que condujo a la revitalización de los espacios urbanos, brindando una nueva imagen a los sitios populares y a las zonas patrimoniales. De acuerdo a lo anterior surge la intención de reflexionar qué tipo de imagen se construyó en el Centro.

Con la llegada de los establecimientos transnacionales como Starbucks, Burger King, Apple, Zara, Nike, o Adidas, el Centro Histórico modificó la visualidad de las calles, y aceras de edificios. Los establecimientos con sus marcas, logotipos e incluso diseños de fachadas, son una constante que además de identificar al establecimiento comercial, dotan con un sentido de homogeneidad estética a las calles. Por su parte, los hoteles, bares, restaurantes, y almacenes tradicionales, han tenido que adaptar su imagen comercial para hacerse visibles entre una enorme oferta de negocios. Ejemplo de esto es el tradicional Salón Corona que se ubica en la calle de Bolívar 24 desde 1928, y que al paso de los años fue aumentando el número de locales dentro del Centro Histórico, mientras cambiaba su concepto de imagen, tanto en sus sucursales como en los espacios publicitarios como parabuses, marquesinas de puestos de periódicos, hasta llegar a tener un restaurante en la calle de Madero.

De esta manera los comercios en el Centro Histórico de la Ciudad de México, potencializaron su oferta turística para la diversión y el consumo ofreciendo una diversidad de entretenimiento para todas las edades: como ejemplo de la pluralidad encontramos bares y discotecas dirigidos a sectores específicos de preferencias y estilos de vida gay: como ejemplo está la apertura del Marrakech Salón en diciembre del 2014, ubicado en República de Cuba 18, que ofrece un ambiente abiertamente gay.

No es una sorpresa que las antiguas calles o barrios populares se hayan adaptado a la forma de pasillos comerciales, en donde el transeúnte (potencial cliente) pudiera caminar tranquilamente mientras a lo largo de su recorrido se encuentra con tiendas y franquicias nacionales e internacionales que ofrecen una multiplicidad de productos. Para Lipovestsky, “las zonas comerciales modelan y reconfiguran la traza urbana.”⁹⁹

En este régimen de reposicionamiento de la imagen urbana, la arquitectura patrimonial adquirió importancia: porque la administración ya no proponía únicamente la conservación de los edificios para valorar su carga histórica, como principal atracción de públicos, lo interesante fue el reposicionamiento de su uso no sólo como narración de hechos históricos, sino principalmente como valor comercial estético, a manera de imagen que se encarga del fomento turístico a internacional.

De lo anterior, puedo ofrecer una aproximación al concepto de Centro Histórico Globalizado como un lugar destinado a estimular el mercado, el consumo artístico cultural, con fines de recreación turística nacional e internacional. La imagen que se necesita para ser un Centro Histórico globalizado es entonces la de un lugar de entretenimiento y actividad comercial cosmopolita, que desde su riqueza patrimonial, invite a la celebración y festividad, como una marca comercial turística única y diferenciable en la oferta internacional.

4.2 Estrategias de Políticas culturales para la figuración multicultural: la revitalización del Centro Histórico y La calle es de todos

La arquitectura del Centro Histórico por sí misma ofreció una imagen de promoción en los mercados del turismo cultural. Sin embargo, no hubiera sido suficiente para la atracción de públicos, la actividad se complementó procurando diversión y entretenimiento, desde la producción que se gestionó en las políticas culturales: ofreciendo desde las instituciones de gobierno, el consumo de bienes y servicios culturales artísticos tanto en el interior de sus establecimientos (museos, cines, teatros), como en el espacio público, con actividades

⁹⁹ Jorge Linares Ortiz, “Reconfiguración Cultural.....”, *op. cit.*, pág. 246.

comerciales y lúdicas, como si se trata de un ambiente festivo, siendo esta característica, a la que se adaptarían las políticas culturales como componente esencial de la consolidación del proyecto globalizador antes mencionado. Las acciones simultáneas de la paulatina transformación urbana e implementación de políticas culturales, fueron entonces indisolubles.

En el sexenio de Andrés Manuel López Obrador (Obrador-Encinas, 2000-2006), se anunciaría una nueva acción en términos de “Revitalización del Espacio Público” del Centro Histórico y con esto un sinfín de modificaciones del espacio público y privado. Sobre esto, Jorge Linares comenta:

El Centro Histórico de la Ciudad de México comenzó a cubrirse por una narrativa hegemónica que ya no sólo miraba el interés de la monumentalización, el rescate o la renovación como procesos de legitimación política/cultural a través de la conservación, sino que el Centro sería visto como un objeto “revitalizado”, conjugando la cultura con los procesos económicos contemporáneos de la economía global, permitiendo la incursión protagonista de actores privados con amplio poder de decisión.¹⁰⁰

López Obrador llevó a cabo acciones de negociación con grupos privados, con quienes ya había fuertes y poderosos intereses políticos, creados principalmente desde el gobierno federal, enfocados en inyectar recursos en el Centro Histórico desde la iniciativa privada. Se preparaba entonces el terreno para la negociación política y económica de tres grupos: Gobierno Federal, Gobierno del Distrito Federal e inversionistas nacionales y extranjeros. Los tres buscarían alinearse bajo el objetivo del discurso de un Centro Histórico moderno, democrático e incluyente, y simultáneamente éstos se prepararían para velar por sus intereses por medio de la negociación en la gestión del espacio público, la administración de los proyectos arquitectónicos, la cultura y las artes.

Los términos organizativos de las acciones del gobierno de Obrador se remontan al 14 de agosto del año 2001, cuando se creó el Consejo Consultivo para el Rescate del Centro Histórico (C.C.R.C.H.), órgano definido como destinado al rescate y preservación del Centro Histórico de la Ciudad de México. Además, se creó la figura del Comité Ejecutivo

¹⁰⁰ Jorge Linares Ortiz *op. cit.*, pág. 16.

del Consejo, tanto el Gobierno Federal (Cultura, Turismo y Hacienda), como el Gobierno del Distrito Federal contaban con tres representantes de las Secretarías del gobierno del DF. (Desarrollo Urbano, Economía y Turismo), mientras la llamada sociedad civil incluía cuatro miembros. Estos participantes designaron como presidente honorario vitalicio a José E. Iturriaga, historiador e investigador reconocido, y como Presidente del Consejo se nombró al empresario Carlos Slim (en ese entonces uno de los hombres más ricos del mundo). Seis meses después de la creación del Consejo Consultivo para el Rescate del Centro Histórico (C.C.R.C.H.), se decretaron modificaciones a la Ley Orgánica de la Administración Pública del Distrito Federal, para crear la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal (31 de enero del 2002), estableciendo entre sus atribuciones el diseño de políticas, programas y acciones de investigación, formación, difusión, promoción y preservación del arte y la cultura. Por su parte la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal, estableció claramente que le correspondía a la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, elaborar, ejecutar y evaluar el Programa de Fomento y Desarrollo Cultural y presentárselo al Jefe de Gobierno para su aprobación. Con la creación del Consejo Consultivo y la nueva Secretaría de Cultura, se estaban construyendo los cimientos para el tan anhelado rescate del Centro Histórico.

En esos años entraría también la figura del Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México¹⁰¹ dentro del organigrama del gobierno local, siendo anteriormente una institución privada, constituida en 1990 por el Patronato del Centro Histórico, A.C. Es hasta el año 2002, que el gobierno local lo asume como parte de su organigrama. Este órgano, bajo el gobierno de Obrador, tenía como fin “la simplificación de trámites para su viabilidad

¹⁰¹ Este Fideicomiso tiene como fines principales promover, gestionar y coordinar ante los particulares y las autoridades competentes la ejecución de acciones, obras y servicios que propicien la recuperación, protección y conservación del Centro Histórico de la Ciudad de México, así como el de diseñar acciones y proyectos específicos para el mejoramiento del mismo, promoviendo su ejecución y financiamiento.

Uno de los programas más importantes que desarrolla el Fideicomiso es el de arreglo de fachadas del Centro Histórico, el cual tiene por objeto, en coordinación con los dueños de los inmuebles, el mejoramiento del entorno a través de acciones de limpieza y pintura del exterior de los inmuebles, así como la regularización de anuncios, toldos y enseres en vía pública.

También el Fideicomiso participa en coordinación con otras entidades públicas y privadas de programas como la promoción y desarrollo de equipamiento para nuevas formas de movilidad, como el programa eco-bici y el ciclo taxi, la promoción de actividades culturales que impulsen la reactivación del espacio público, entre los más importantes. Guía del Centro Histórico. “Fideicomiso del Centro Histórico.” Consultado Marzo 2014. <http://guiadelcentrohistorico.mx/kmcero/fchem>

ejecutiva”; su control estaba en manos del llamado Comité Técnico, en el que participaban el Jefe de Gobierno de la Ciudad de México, el Secretario de Desarrollo Urbano y Vivienda (SEDUVI), el Delegado en Cuauhtémoc, el Subdelegado del Centro Histórico. Por su parte, algunos actores, como el empresario Slim, más adelante participaron con sus propias organizaciones para diferentes fines: Fundación Telmex, Fundación Centro Histórico de la Ciudad de México e Inmobiliaria Centro Histórico, entre otras.

Con la figura de Carlos Slim en este andamiaje de intereses económicos y políticos, entró en el juego de poder la inversión privada con autoridad de toma de decisión. Para el mes de marzo del 2009, la Revista *Real Estate Market & Lifestyle*, dedicó su número a reconocer la obra empresarial de Carlos Slim, presidente honorario vitalicio del grupo Carso, como un ejemplo de revitalización en México para el mundo.¹⁰² Entre estas acciones se distinguen las realizadas en el Centro Histórico.

Como parte de los proyectos más significativos que realizaron los nuevos actores políticos y económicos se mencionan los siguientes: el re-acondicionamiento del espacio público y fachadas en 34 manzanas delimitadas por las calles de Donceles, Eje Central, Venustiano Carranza y el Zócalo. Después se añadió una sección de la calle de Guatemala, entre Argentina y Brasil, para enmarcar el Centro Cultural de España; y las calles que rodean el Palacio Nacional (Moneda, Corregidora y Correo Mayor). Para mejorar las fachadas (propiedad privada) se generó un procedimiento que transfiere recursos públicos a particulares, asignando los mismos a través de comités vecinales, quienes se encargan de vigilar la aplicación del recurso.

Tal vez el proyecto de remodelación y reordenamiento público más importante en este período fue el proyecto Alameda, debido a la importancia que significó en términos de reordenamiento la intervención arquitectónica, urbana e inversión privada. Para éste, el gobierno local compró al grupo Reichmann International varios predios. El proyecto

¹⁰² *Real Estate Market & Lifestyle* es reconocida como una de las revistas imprescindibles para inversionistas, desarrolladores, gobierno y público en general. La difusión del conocimiento del mundo inmobiliario en México y las 40 industrias a las que impacta, junto con el análisis crítico de expertos colaboradores, hacen de esta publicación fuente primordial de referencia. Real Estate. Market & Lifestyle. “Nosotros.” Consultado marzo 2014. <http://www.realestatemarket.com.mx/nosotros>

abarcaba la sustitución de pavimentos y remozamiento de los jardines de la Alameda Central (otra modificación a su ya larga lista a lo largo de su historia), la construcción de la Plaza Juárez con dos torres, en una se ubicaron los tribunales de Justicia del DF, en la otra la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), y la construcción del Hotel Sheraton junto con un centro comercial.

Para el proyecto Alameda, el 29 de mayo del 2003 se firmó el convenio para ejecutar el diseño de la Plaza Juárez, por la firma de arquitectos Legorreta + Legorreta. El acuerdo se dio entre el presidente Vicente Fox, el jefe de Gobierno del Distrito Federal, López Obrador y el presidente de la Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, A.C., Carlos Slim Helú.

Como parte de las construcciones que se realizaron en la Plaza Juárez, entorno simbólico y reconocido por la presencia del Hemiciclo en su nombre, se trabajó en las dos torres, antes mencionadas, también se rehabilitó el templo de Corpus Christi que data desde inicios del siglo XVII, se construyó el Museo Memoria y Tolerancia, diseñado por la firma de arquitectos Arditti & Arditti, y una fuente obra del artista mexicano Vicente Rojo.

El 21 de marzo del 2005 fue inaugurado el conjunto urbanístico de la Plaza Juárez, con la asistencia del entonces Jefe de Gobierno de la Ciudad de México, López Obrador. La crónica publicada en el sitio Web de la *Revista Proceso*, hace mención al austero evento de inauguración, enfatizando la ausencia de algún pronunciamiento institucional en el que se hiciera alusión a la importancia del conjunto artístico. La única declaración que hizo Obrador respecto al tema, fue incluida en su informe trimestral, en la que afirmó:

Hoy por la tarde vamos a inaugurar la Plaza Juárez, símbolo del resurgimiento de esa histórica zona de la ciudad, abandonada desde los sismos de 1985. Allí se rehabilitó el templo de Corpus Christi, se construyó una fuente-escultura del maestro Vicente Rojo, ahí se podrá admirar el mural *La Velocidad*, del pintor David Alfaro Siqueiros.¹⁰³

La destacada combinación entre arquitectura y arte a la que aludía fue enfatizada por la estética de la arquitectura moderna propuesta por Legorreta y el Arte Moderno mexicano

¹⁰³ -----, "Plaza Juárez, una parcial inauguración." *Revista Proceso* (2005). Consultado Noviembre 2013. <http://www.proceso.com.mx/226066/2005/03/28/plaza-juarez-una-parcial-inauguracion>

representado por el mural de *Velocidad*, de David Alfaro Siqueiros, la *Fuente Central* de Vicente Rojo, y las esculturas en bronce del artista Juan Soriano.¹⁰⁴

Dentro de esta serie de acciones que he descrito para caracterizar la nueva fisonomía del Centro, también se encuentra la construcción del hotel Sheraton, Centro Histórico. Este edificio se ubica en el número 70 de la avenida Juárez y se terminó de construir en el año 2003 por el grupo Pascal Arquitectos. En el terreno donde por décadas estuvo el Hotel del Prado¹⁰⁵, que sufriera graves daños en el terremoto del 1985, por lo que luego fue demolido.

A partir de lo planteado anteriormente puedo mencionar que la recuperación y revitalización cultural del Centro Histórico ocurrida durante el sexenio de López Obrador, es justamente una transición entre los discursos sociales, patrimoniales y económicos. Por una parte, durante este período se procuró mantener las políticas culturales iniciadas con Cárdenas, sumándose la construcción de la infraestructura arquitectónica y la revitalización del espacio público, orientada a la consecución de los objetivos de atracción de inversiones nacionales y extranjeras que garantizaran la viabilidad de los capitales y su recuperación.

Bajo el discurso de la transformación de los Centros Históricos globalizados, se asoció el patrimonio cultural a través de la recuperación del espacio público: que en realidad se refería a la adecuación y transformación del orden urbano, proponiendo la remodelación de fachadas y construcción de nuevos edificios. Por su parte, la inversión de capitales trajo consigo modificaciones en la circulación vial, y el acondicionamiento de pasillos populares

¹⁰⁴ La exposición titulada “Libertad en vuelo” fue concebida para celebrar la inauguración de la plaza. Compuesta por 17 esculturas en bronce que el artista Juan Soriano (1920-2006), quien recientemente había fallecido, integrada por las obras Pájaro de dos caras y Pato, ambas de cuatro y tres metros de altura, respectivamente. Estas fueron seleccionadas por Ricardo Legorreta, para formar parte de las obras de arte permanentes junto con la fuente de Vicente Rojo y el relieve *Velocidad*, de David Alfaro Siqueiros. “*Una parvada de criaturas disímiles descendió sobre la Plaza Juárez*,” *Revista Proceso* (2006). Consultado noviembre 2013. <http://www.jornada.unam.mx/2006/04/21/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>

¹⁰⁵ El Hotel del Prado fue uno de los hoteles más emblemáticos de su época, símbolo del Centro de la Ciudad de México, competía en prestigio junto con el Hotel Regis. Finalizada su construcción en el año de 1947, el hotel contaba desde entonces con el Night Club Nichte Ha, el popular restaurante Versalles, donde Diego Rivera colocó en 1948 el mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”, el cual luego fue trasladado al lobby. Edificios de México. “Hotel del Prado.” Consultado marzo 2014. http://www.edemx.com/citymex/demolidos/H_Prado.html

como corredores culturales, ejemplo de esto son las calles Madero y Regina: en el caso del pasillo cultural Madero la apertura de locales comerciales como Burger King, Zara, MacStore y Starbucks, significó un cambio total en su imagen, pasando de una simple calle peatonal a un pasillo comercial, en donde se puede encontrar comercio e incluso entretenimiento de acuerdo a la temporada y moda.

En el gobierno de Marcelo Ebrard las políticas culturales se plantearon en función de la ampliación de la cultura con fines de atracción de turismo, inversiones, formación de capital humano y seguridad, con miras a dotar a la ciudad de un atractivo carácter innovador. El programa “La Calle es de Todos” aspiraba a ofrecer el espacio público para los habitantes de la ciudad, pero también invitaba a la multiculturalidad turística, ya no desde la perspectiva de la riqueza patrimonial, sino desde la producción de eventos culturales espectaculares.

La llegada de la inversión privada y la activación económica, no sólo tuvo influencia en el desarrollo urbanístico del Centro Histórico, también en la producción cultural, que ya no solo dependía del ICCM, sino ahora de las Industrias Culturales, que en conjunto con la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, Fideicomiso del Centro Histórico y de patrocinios de empresas transnacionales se encargaron de la producción de la cultura y el arte en el espacio público del Centro. La combinación se había dado con éxito: la producción y distribución de bienes y servicios derivados de capitales privados se sumaban a otro enorme y de una importancia creciente, al de la cultura: esto trajo consigo una diversidad de propuestas que oscilaron entre las artes, la tecnología, la cultura y el negocio.

El dinamismo comercial ofreció eventos culturales que se renovaron constantemente, trayendo como resultado la organización de una amplia variedad de eventos, entre los que se encontraron conciertos musicales nacionales: Maldita Vecindad (2000 y 2010), Café Tacuba (2005), etc. Internacionales; encabezados por Shakira (2007), y Paul McCartney (2012), por mencionar algunos. Festivales anuales internacionales como los del Centro Histórico, y el de cine documental (Docs) que se inició en el 2006. Ferias tradicionales como la Internacional de Libro. Celebraciones populares; día de muertos, la tradicional rosca de reyes, Día de la Candelaria, etc. Celebraciones políticas espectaculares para festejar el Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana

(2010) y la instalación de la pista de hielo desde el 2007, son sólo algunos de las propuestas culturales que constituyeron al Centro Histórico y especialmente a la Plaza de la Constitución en un espacio público de espectáculos culturales.

Por otra parte, el arte no escaparía a la tendencia de la monumentalidad, a lo largo del período 2000-2012 se presentó con intervenciones e instalaciones artísticas. Sin embargo, éstas no tuvieron una presencia permanente, fueron una singularidad esporádica en el espacio público: su presencia durante el primer período de gobierno fue escasa, casi extraordinaria, mientras que a lo largo del segundo se incrementó significativamente, de tal manera que prácticamente fue una marca de filiación de las políticas culturales. La primera Instalación Monumental Efímera del siglo XXI se dio precisamente con la celebración de nuevo siglo, el artista (México-canadiense), Rafael Lozano Hemmer, intervino la Plaza de la Constitución, con la pieza robótica lumínica, *Alzado Vectorial: Arquitectura relacional 4*, (26 de diciembre 1999 al 7 de enero 2000), pero no fue sino hasta los últimos años del Gobierno de Ebrard (2006-2012) que las intervenciones e instalaciones monumentales tuvieron mayor presencia: algunos ejemplos de esto fueron las intervenciones que realizaron los fotógrafos Spencer Tunick (1967), convocando a más de 19 mil personas a desnudarse y tomar panorámicas del conjunto en la Plaza de la Constitución, el día 6 de mayo de 2007; Gregory Colbert (1960), montó una exposición de su trabajo fotográfico, dentro de una estructura que funcionó como Museo Nómada (nombre proveniente de su propuesta) construido de bambú, la instalación estuvo desde el 19 de enero al 27 de abril del 2008. La invitación a la monumentalidad se extendió a algunos artistas nacionales como Luciano Matus, y su instalación sonora conceptual, *Tiempo de Luz*, 4 al 6 de octubre 2011 y Rivelino con su propuesta *Raíces*, 20 al 29 de febrero 2012.

En mi opinión, las acciones de políticas culturales implementadas en el espacio público del Centro Histórico de la Ciudad de México fueron exitosas en medida que estas lograron contribuir al modelado de la imagen global de nuestro país. Esto se logró gracias a que el Estado mexicano revistió de novedad el escenario político más importante, apropiándose no solo de su poder simbólico, sino también, de su capital cultural cotidiano para proponerlos como una instantánea renovada de la identidad mexicana.

Ahora bien, la noción de lo contemporáneo en el arte no tiene relación con la exitosa estrategia de políticas culturales a nivel local, porque la principal discusión de este tópico se situó, desde la curaduría y academia, en la circulación de las prácticas artísticas producidas en nuestro país en los museos tanto de la Ciudad de México y otros estados de la República Mexicana, como en los escenarios más importantes de la centralidad artística.

De esta manera, la remodelación del Centro Histórico tiene una estrecha relación, en una primera etapa, con la construcción de la infraestructura museística del arte contemporáneo nacional, sin embargo, esto no fue suficiente para lograr el posicionamiento del arte de nuestro país en el contexto global, para esto, se tendrían que abrir debates muy profundos sobre la identidad nacional y su pertinencia en el dinamismo del mercado internacional del arte.

Antes de avanzar, sobre este tema, a manera de ejemplo mencionaré algunas instituciones museísticas relacionadas con las prácticas del arte contemporáneo que fueron financiadas, tanto por el estado mexicano como por la iniciativa privada, durante la primera década del siglo XXI, así como un sucinto bosquejo de la participación de México en la Bienal de Venecia durante estos años.

4.3 El Arte Contemporáneo como fenómeno del dinamismo comercial global en la Ciudad de México

Durante la primera década del siglo XXI, la ciudad de México y algunos municipios de su zona metropolitana advirtieron el desarrollo de espacios museísticos encaminados al coleccionismo, exhibición, investigación, documentación y divulgación de las prácticas globales del arte contemporáneo. En la Ciudad de México, la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, fue la encargada de disponer algunos de sus edificios para la adecuación de las prácticas artísticas contemporáneas: como ejemplo tenemos el Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA (Roma), alojado en un edificio de cuatro niveles en la calle de Tonalá 51, en la colonia Roma, su inauguración fue en 1999; el Museo del Chopo, inaugurado en 1975, pero con diversas actualizaciones a lo largo de su devenir, su sede se encuentra en la colonia Santa María la Ribera; el Museo del Eco, ubicado en el

edificio considerado como el primer ejercicio de “arquitectura emocional” de Mathias Goeritz, en la colonia San Rafael, reinaugurado en el año 2001; y el Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, emplazado en un edificio diseñado exprofeso para el arte actual, en la zona cultural de la Ciudad Universitaria, en el 2008. Por otra parte, en el Centro Histórico, el Estado a través del INBA acondicionó dos edificios patrimoniales para convertirlos en museos: el primero se ubicó en el templo de Santa Teresa la Antigua, en donde se instaló el museo Ex Teresa Arte Actual, 1993; mientras que el segundo, en el antiguo convento de San Diego, recinto que albergó la Pinacoteca Virreinal de 1964 a 1999, se adaptó como el Laboratorio Arte Alameda, LAA, en el 2001.

En cuanto a la iniciativa privada tenemos un excelente arquetipo, el Museo Jumex, proyecto que es considerado la principal plataforma de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo, su primer sede estuvo en el kilómetro 19.5 de la antigua carretera México Pachuca en Ecatepec de Morelos, Estado de México, su inauguración fue en el 2001, sin embargo para el año 2013 se trasladaron a un edificio construido por el arquitecto británico David Chipperfield, en la calle Miguel de Cervantes Saavedra 303 en Polanco, Ciudad de México.

En las siguientes líneas brindaré una breve reseña de tres de los museos antes mencionados, haciendo énfasis en las exposiciones de arte contemporáneo montadas el día de su inauguración: Laboratorio Arte Alameda, Museo Experimental “El Eco” y el museo Jumex.

El Laboratorio Arte Alameda (LAA) fue inaugurado el 28 de noviembre del 2001 dentro de la delimitación del Centro Histórico de la Ciudad de México. El espacio ubicado en el antiguo convento de San Diego, edificio que durante los últimos 35 años había hospedado las colecciones de la pinacoteca virreinal, renovó tanto su imagen como su finalidad para convertirse en un lugar de experimentación en torno al arte contemporáneo. Bajo la dirección de Paloma Porraz, el recinto abrió sus puertas con la exposición *Actos de fe, imágenes transfiguradas*. La muestra estuvo integrada por obras religiosas del período colonial y piezas producidas por artistas vigentes en ese momento.

Para la realización del discurso curatorial, Priamo Lozada (curador en jefe del LAA) invitó a Ery Camara, Luis Gallardo y Edgardo Gánado, quienes seleccionaron 14 obras del periodo colonial (provenientes del MUNAL) para supuestamente encontrar vasos

comunicantes entre estas y algunas obras producidas en la época actual, utilizando la misma idea de experimentar, con diversos materiales, obras del Neomexicanismo para actualizarlas como arte contemporáneo. Algunos de los artistas contemporáneos que presentaron sus obras fueron Reynaldo Velázquez, Nahum B. Zenil, Daniel Lezama, Mónica Castillo, Miguel Calderón, Gabriel Kuri, Abraham Cruz Villegas, Nestor Quiñones, Betsabe Romero, Semefo, José Antonio Alderete y Mario Aguirre entre otros.

Museo experimental “El Eco”. El 07 de septiembre del 2005 fue reinaugurado el museo experimental “El Eco”.¹⁰⁶ El edificio ubicado en la calle de Sullivan 43, en la colonia San Rafael de la alcaldía Cuauhtémoc, en la Ciudad de México. Para la reapertura, Guillermo Santamarina, quién en ese momento era el director del espacio, invitó a Gabriel Orozco a intervenir el lugar. Para evitar un diálogo directo con Goeritz, Orozco invitó a Carlos A. Morales y Damián Ortega a exhibir junto con él.

En el patio, Orozco desplegó su pieza “Balones acelerados”, 2005. La obra compuesta por más de cien balones de futbol, muchos de ellos punchados e intervenidos en su superficie con diversos diseños hechos raspando o dibujando sobre el cuero, sintetizó la obsesión del artista por la obsolescencia de los objetos cotidianos y su interés por patrones compuestos por figuras geométricas que se conectan en diagramas, circuitos o redes.

En mi opinión, la aceleración a la que alude el título de la instalación puede entenderse como una paradoja: tiene que ver con el proceso de estetizar el progresivo envejecimiento de los balones, que según el artista fueron recogidos del patio de una secundaria, y que Orozco somete a la acción de la intemperie, para invitar al espectador a contemplar la virtud del silencioso tiempo.

Por su parte, Damián Ortega colaboró con su obra “Cosmic thing”, 2002, conformada por un automóvil Volkswagen desensamblado y presentado, a manera de puzzle recompuesto, sosteniendo cada una de las piezas por cables anclados al techo. En el caso de Carlos A.

¹⁰⁶ El museo fue inaugurado el 07 de septiembre de 1953. La construcción fue el primer ejercicio de “arquitectura emocional” de Mathias Goeritz. En los años 60, cuando el edificio ya estaba abandonando, la UNAM lo arrendó para instalar una escuela de teatro alternativa al Centro de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras. Hace algunos años, un grupo de arquitectos se unió para impedir su inminente demolición, pues sus entonces poseedores pretendían destruirlo y convertirlo en terreno baldío para rentarlo como estacionamiento. En mayo del 2004, el edificio fue adquirido por la UNAM, que de inmediato emprendió su recuperación.

Morales, su aportación fue la animación “Minimal”, 2005; el audiovisual centrado en una narrativa visual, que hace guiños a la iconografía gótica, explora el recurso de las siluetas para representar el terror global posterior al 11 de septiembre.

Museo Jumex. El 03 de Marzo del 2001, la cooperativa Jumex inauguró su museo de arte contemporáneo con una exposición conformada por piezas de su propia colección.¹⁰⁷ El nuevo recinto del arte, que en ese momento estuvo ubicado en el kilómetro 19.5 de la antigua carretera México Pachuca en Ecatepec de Morelos¹⁰⁸, ostentó una muestra conformada por noventa y cinco obras de artífices provenientes del entretejido artístico global y local: en cuanto a los primeros, algunas piezas que se expusieron correspondieron a algunos artistas del mainstream euroamericano como Paul Mac Carthy, Douglas Gordon, Dan Graham, Andreas Gursky, Mike Kelly, Gabriel Orozco y Tomas Demand; mientras que en el segundo grupo se encontraron creadores como Francis Alys, Melanie Smith, Olaffur Eliasson, Daniel Guzmán, Gabriel Kuri y Santiago Sierra.

En mi opinión, la relevancia tanto de la colección como del nuevo espacio museístico fue la de capitalizar una oportunidad de negocio y transformación artístico cultural de nivel global: es decir, la nueva historia del arte y sus propuestas teórico artísticas ya formaban parte activa en un enorme sector del mercado de arte de la centralidad y en algunos casos se había convertido en palanca económica de algunos ciudades de la periferia que funcionaban como capitales culturales; en nuestro país, aún no se había aprovechado el nicho de negocio que el cambio de paradigma del arte global había promovido; la indiferencia con que los empresarios e instituciones artísticas de nuestro país habían visto al arte contemporáneo local, a pesar de su creciente importancia a nivel global, canceló la posibilidad de construir disertaciones en paralelo con los acontecimientos que se estaban suscitando en los espacios de la centralidad y con esto abandonamos nuestro derecho a ser contemporáneos.

En específico, me parece que el museo Jumex se convirtió en el catalizador de una nueva acumulación de capital simbólico: es decir, a partir de la exposición inaugural en donde mostró parte de su valiosa colección, el espacio expositivo resolvió el paradigma de la

¹⁰⁷ La colección es atribuible al empresario Eugenio López.

¹⁰⁸ Ahora está en Polanco.

convivencia sin jerarquías predeterminadas entre obras de artistas que produjeron sus obras en México, específicamente durante la década de los 90's, con piezas de artistas de la centralidad artística globalizada. Lo relevante fue una exhibición global que evitó los nacionalismos y dispuso un diálogo entre el arte contemporáneo de la centralidad y la periferia sin categorías estéticas.

Desde su primera exposición, el museo Jumex dejó claro que su preferencia al coleccionar obras estaba alejada de las disertaciones nacionales sobre el arte mexicano y su inserción en el escenario de las dinámicas de la centralidad artística contemporánea, para estar en total sintonía con los fenómenos del arte en tiempos de la globalización y la nueva historia del arte, esto puede constatarse con la declaración que su curadora en jefe, Patricia Martín, realizara en una entrevista para el periódico *Novedades*, en donde afirmó “ la colección ha podido desarrollarse libremente, lejos de la visión de lo mexicano”.¹⁰⁹

Por esta razón, la exposición invitó al público a saltar sin transiciones cronológicas, estilo, o estética canónica entre las obras de artistas locales y globales, como ejemplo de esto tenemos que los dibujos de Daniel Guzmán estuvieron montados al lado del Santa Claus de McCarthy: es decir, las obras locales fueron coleccionadas a partir de la alineación al canon internacional que puso énfasis en los fenómenos discursivos de la diáspora, la cancelación de los nacionalismos, la producción de obras a partir de la experimentación de materiales y soportes, así como obras producto de los entrecruces interdisciplinarios. En mi opinión esto pudo ser uno de los principales factores para explicar el criterio por medio del cual se eligieron a los artistas locales para ser coleccionados: es decir, su elección fue atada a los nombres conocidos en el escenario del arte global.

Circulación del arte contemporáneo, producido por mexicanos, en el escenario global: la bienal de Venecia

Como he demostrado, en los capitulares anteriores, las políticas culturales implementadas por el Estado mexicano lograron la construcción de una infraestructura mínima de

¹⁰⁹ Antonio Calera Grobet, “Una exposición en gerundio”, suplemento cultural *Novedades*, 18 de marzo del 2001, pág. 08.

circulación del arte contemporáneo con la finalidad de contribuir al modelado de su imagen global desde la capital política, económica y social de nuestro país. Esta figuración de la imagen no solo creó una representación cosmopolita e innovadora de la nación para ser consumida por la ciudadanía y turistas bajo la estrategia de la democratización, también insertó a nuestro país dentro de la tendencia de las capitales culturales globales más importantes del mundo.

No obstante, el éxito de la estrategia local, los objetivos de visibilidad y representación nacional también consideraron su exhibición a nivel internacional por medio del arte contemporáneo, siendo este periplo el más polémico y problemático, de los últimos veinte años, dentro de la historia del arte de nuestro país.

Antes de analizar este instante, considero que es importante cerrar el argumento de las políticas culturales como palanca de desarrollo de la imagen nacional, por este motivo, mencionaré en sus generalidades la trascendencia de la participación de México en la Bienal de Venecia, ya no sólo como un participante itinerante, sino que ahora permanente con su propio pabellón.

La Bienal de arte de Venecia es uno de los eventos de arte más importantes del mundo en dónde los países permanentes e invitados ofrecen el montaje de obras que representen su actualidad artística. En esta muestra, los curadores y artistas circunscriben sus propuestas artísticas y teóricas a la curaduría que da nombre a la exhibición y al espacio asignado con la finalidad de mostrar una mirada cultural diferente sobre un mismo tópico.

Durante la primera década del nuevo siglo, la Bienal de Venecia tomó importancia para las instituciones culturales y las actividades de relaciones internacionales de nuestro país porque se trataba de una ocasión inmejorable para que el Estado mexicano tuviera, de forma velada, presencia internacional a través del arte del presente.

Como primer dato tenemos que México había tenido participación en algunas ocasiones en la Bienal, desde la década de los 60's, a partir de artistas que exponían sus obras de manera colectiva, algunos curadores problematizando sus disertaciones en foros de discusión y diversas actividades, sin embargo, no fue sino hasta el año 2007 que México logró tener presencia permanente por medio de su propio pabellón; este hecho es importante porque

demuestra el interés del Estado por participar en eventos de arte contemporáneo a nivel internacional lo que produjo que el debate por la representación nacional se pusiera en tensión en los círculos institucionales y académicos de nuestro país. A continuación, realizaré una breve síntesis de la participación de México en la Bienal de Venecia durante los primeros años de este siglo.

La 49 Bienal de Venecia, *Platea de la humanidad*, junio 10 al 04 de noviembre del 2001. Con el título de “*Platea della umanita*” el suizo Harold Szeeman presentó un discurso curatorial sobre la vida global pensada como un escenario. Según el curador, en esta edición, la bienal funcionó a manera de receptáculo para la platea de la humanidad, por lo tanto, no se trató de un tema, sino de una dimensión en donde la obra y el espacio (de representación de las propuestas) son una misma cosa. En mi opinión, la idea de Szeeman se centró en concebir el arte, producido desde una amplia diversidad de naciones y contextos, como una representación de distintas realidades que son capaces de incidir, de alguna forma, en el espacio social de donde provienen. A manera de meta-discurso, este planteamiento curatorial reafirma su disertación al concentrar diferentes realidades (obras) en el espacio de la Bienal que funcionó como platea (escenario) del mundo, de esta manera la asociación entre ambos tópicos se proyecta como una necesidad orgánica de convivencia: obra y espacio son una misma cosa y si la obra cambia de espacio se transforma también su sentido original. Respecto a la presencia de México, para esta edición aún no contaba con un pabellón; de esta manera, la participación de artistas mexicanos se limitó a la pequeña selección que hiciera Szeeman durante su visita a nuestro país durante el año 2000.

La 50 Bienal de Venecia, “*Sueños y conflictos: la paradoja del espectador*”, junio 14 al 02 de noviembre del 2003. En esta ocasión el título de la Bienal “*sueños y conflictos: la paradoja del espectador*”, propuesto por el italiano Francisco Bonami, no giro entorno a una sola línea curatorial, sino a once que en su conjunto presentaron el trabajo de 380 artistas, casi doscientos más que en la pasada edición. El mismo Bonami fue el curador de tres bloques, mientras que para las otras ocho seleccionó a diez comisarios entre los que figuraron Catherine David, Hou Hanru, Igor Zabel, Carlos Basualdo, Rirkrit Tiravanjia y Gabriel Orozco entre otros. En palabras del curador en jefe, “la muestra fue una exposición de exposiciones: ya que el mundo es muy grande y no es posible que un solo comisario

pueda construir una gran exposición a partir de una visión y pensamientos únicos. Vivimos la contradicción entre un mundo global y una realidad construida a partir de las diferencias”¹¹⁰. En mi opinión, el planteamiento de una exposición de grandes dimensiones y amplia oferta artística pudo ocasionar una exposición sin línea discursiva y sobreoferta de consumo para el público, es decir, una paradoja expositiva inabarcable para el espectador individual; en este sentido, la exposición fue asimétrica, como las supuestas bondades del comercio y arte global, dado que ofreció un conjunto de obras aisladas bajo el concepto de la libertad e inclusión. Respecto a la participación de Gabriel Orozco como uno de los curadores de la Bienal, el artista seleccionó a seis artífices para mostrar algunas de sus obras, entre los que destacan Damián Ortega, Abraham Cruz Villegas y en un acto de aprovechamiento de los canales de circulación de las obras, Orozco seleccionó algunas de sus piezas para exponerlas.

La 51 Bienal de Venecia, dos exhibiciones “*Siempre un poco más*” y “*La experiencia del arte*”, 07 de junio al 22 de noviembre del 2005. Por primera vez en los 110 de años de historia de la Bienal de Venecia, la dirección artística de la exposición internacional fue compartida por dos personas, y por primera vez, además, a cargo de la creatividad de dos mujeres, ambas nacidas en España. María de Corral ofreció su visión con “*Siempre un poco más*”, mientras que Rosa Martínez lo hizo con “*La experiencia del arte*”. Ambas presentaron dos exposiciones autónomas pero complementarias, con obras desde los años 70’s hasta la actualidad, entre ellas varias creadas especialmente para este evento. En esta ocasión, la Bienal fue propuesta como una co-curaduría, es decir, Martínez mostró en el Arsenale obras de 49 artistas, por su parte María del Corral, cuya muestra en el pabellón italiano en los Giardini fue de carácter retrospectivo con 42 artífices. Respecto a la primera exposición, Martínez modeló la noción de las diferencias culturales y de la necesidad de incluir, en el llamado arte de la centralidad, a potencias emergentes como el sudeste asiático: esta propuesta es interesante porque en esos años Asia estaba construyendo su autosuficiencia artística y de mercado. La segunda exhibición,

¹¹⁰ Pat Binder y Gerhard Haupt, (23 de mayo 2017). *50ª. Bienal de Venecia*. Universes in Universe: Mundos del Arte. <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/s-report.htm>.

Lo interesante de estas exhibiciones fue la inclusión de pocos artistas de la periferia, sobre esta decisión ambas curadoras afirmaron “No se propuso incluir a muchos artistas de las llamadas regiones periféricas, aduciendo, que las grandes muestras de los últimos años (como Documenta) han sabido constatar, que los logros sobresalientes del arte de África, Asia y América Latina son de por sí producto de artistas que viven en las metrópolis occidentales”¹¹¹: esta declaración me parece temeraria porque puedo afirmar que una de las características del arte global es precisamente la diáspora artística que lleva a los artistas a producir obras, no solo desde sus propias naciones y ciudades, también lo hacen en otros países, sobre este tópico ahondaré en el capítulo IV. En otro sentido, tenemos que en esta edición la presencia de pabellones nacionales creció, de manera tal, que por primera vez se montaron exhibiciones de Afganistán, Albania, Marruecos, Kazajistán, Uzbekistan, y Bielorrusia. Respecto a México, no se tuvo ningún tipo de comparecencia.

La 52 Bienal de Venecia, “*Pensar con los sentidos, sentir con la mente: arte en el presente*”, junio 10 al 21 de noviembre del 2007. Robert Storr fue el curador artístico de la 52 Bienal de Venecia; para él, la muestra de arte contemporáneo africano y el pabellón de Turquía fueron parte integral de su concepto artístico general. En esta ocasión se presentaron más de 100 artistas y grupos, los pabellones nacionales y regionales sumaron 77 siendo la mayor cifra de asistencia hasta ese momento. Aunado a la relevancia que tiene la Bienal, en el escenario global, el evento del 2007 tuvo una importancia significativa para nuestro país porque fue la primera ocasión que México tuvo asignado un pabellón para realizar el montaje de una exposición, en solitario. De esta manera, el artista Rafael Lozano Hemmer fue el primer representante oficial del Pabellón de México en la edición número 52 de la Bienal de Venecia. Para este proyecto, el artista presentó un conjunto de instalaciones que dio forma a la exhibición titulada *Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo*. Con la curaduría de Priamo Lozada y Bárbara Perea, la muestra se ubicó en el Palazzo Soranzo Van Axel. Es importante recordar que las obras del artista están basadas en la apropiación y transformación de tecnologías, como la robótica, la vigilancia computarizada y las redes telemáticas, para crear soportes artísticos de participación pública, de esta manera, La exposición se conformó de seis instalaciones de arte digital

¹¹¹ *Ibid.*

creadas con software y hardware diseñados especialmente para ellas: *Almacén de corazonadas*, *Frecuencia y volumen*, *Tensión superficial*, *Bajo reconocimiento*, *1000 usos tópicos* y *Función de ondas*. La participación de México, en esta bienal, costó un millón 90 mil dólares, aportados por instituciones públicas y privadas, comentó Teresa Franco, titular del Instituto Nacional de Bellas Artes. El Consejo Nacional para la Cultura y las artes aportó 250 mil dólares; la Secretaría de Relaciones Exteriores, 100 mil; el Consejo de Promoción Turística, 100 mil; Fundación Jumex, 300 mil; BBVA Bancomer, 30 mil; Antimodelos, 100 mil; Patronato de Arte Contemporáneo, 20 mil; y 190 mil de otras instancias del sector privado.¹¹²

La 53 Bienal de Venecia, “*Construyendo mundos*”, 07 de junio al 22 de noviembre del 2009. Respecto al concepto de esta exhibición, el curador en jefe Daniel Birnbaum argumentó su propuesta entorno a tres planteamientos: a) la proximidad a los procesos de producción artística, así como sus espacios de creación y educación; b) la relación entre algunos artistas claves y las nuevas generaciones; c) la exploración contemporánea del dibujo y la pintura. En cuanto a México, para esta edición, la representación cultural seleccionó a la artista Teresa Margolles, con la obra *¿De qué otra cosa podemos hablar?*, y al curador Cuauhtémoc Medina. La exposición fue montada en el Palazzo Rota Ivancich. La obra de Margolles, se circunscribió en el contexto de la ola de violencia generada en México, debida a la colusión entre el gobierno y el cartel de Sinaloa, la organización criminal más grande del mundo.

Para concluir, las paradojas a las que refiere el título de este capítulo tienen que ver con las políticas culturales del nuevo siglo, que contrarias a la idea del uso del arte posrevolucionario con fines educativos y de representación a cargo del Estado, abrió la puerta a la inversión privada provocando con esto una negociación de los arquetipos y sentidos artísticos de nuestro país. Las exigencias del mercado global de la cultura y el arte llevaron, a las instituciones mexicanas, a pensar en dos sentidos de representación: local e internacional.

Por esta razón, la participación de los capitales privados, en coinversión con el Estado, delimitaron dos objetivos diferentes para un mismo fin: a) modelar la idea de nación desde

¹¹² (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [CONACULTA], 2017)

el espacio público del Centro Histórico en apego con las tendencias del mercado global de las capitales culturales, y b) tener presencia en los eventos internacionales del arte contemporáneo con el objetivo de mostrar una nación que participa de la actualidad artística y tiene un lugar en el escenario internacional. Por último, en los capítulos V y VI ahondaré en este último objetivo de representación.

Capítulo V

Discrepancia/

La institucionalización local del arte contemporáneo

5.1 La noción de arte contemporáneo en la academia mexicana del siglo XX

En el capítulo anterior propuse la creación de la imagen artística global de nuestro país desde dos escenarios: local e internacional. Para entender el primero, el local, dediqué los capítulos III y IV, mientras que para el segundo dispondré del VI. Por lo tanto, en este capítulo, el quinto, argumentaré mi tesis referente al proceso por medio del cual la institucionalización del arte contemporáneo contribuyó al modelado de la imagen global a partir de la reflexión de la representación de la identidad nacional:

Ahora bien, cuando me refiero a la identidad nacional estoy considerando que las instituciones de cultura y arte del Estado mexicano avalaron previamente dicha producción por medio de la creación de espacios e infraestructura de circulación propios: es decir, propongo pensar la identidad nacional global con relación a las prácticas artísticas institucionalizadas. Para esto, mi planteamiento es considerar la inauguración del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) como un quiebre histórico en donde se institucionalizó el arte contemporáneo global en nuestro país, en el año 2008; esto a partir de dos dispositivos: la selección de obras que conformaron la exposición inaugural, y los discursos curatoriales contenidos en el catálogo de la misma.

En cuanto a ambos dispositivos, mi premisa para explicar su concatenación discursiva parte desde el campo de la teoría para explicar la manera en que el sentido del arte contemporáneo global, producido en México, desplazó sus disertaciones desde los argumentos de las prácticas artísticas formales y de estilo, hacia un entendimiento por fuera de su propia autonomía cancelado con esto, cualquier intención de lectura nacionalista.

Por otra parte, para pensar la representación de la identidad a nivel internacional, por medio del arte contemporáneo, me posiciono desde otro horizonte crítico porque los argumentos sustentados en este apartado de la tesis no operan en la lógica del mercado de las exposiciones globales.

Para iniciar, en mi opinión, el primer cuestionamiento que se puede formular al concepto del arte contemporáneo en México tiene que ver con el origen de su propia genealogía. Mi supuesto pondera que, en nuestro país, el concepto de la contemporaneidad enlazado al arte fue problematizado, por las instituciones culturales de los gobiernos posrevolucionarios, a partir de los argumentos de la autonomía formal del arte y del estilo; sin embargo, para la década de los 50's, esta tendencia ocasionó una crisis institucional, puesto que los artistas empezaron a revelarse contra los argumentos tradicionales que limitaban la expresión artística a aspectos de nacionalismo.

Para iniciar esta reflexión propongo pensar lo contemporáneo como “estar con el tiempo”, por lo tanto, la definición alude a todos los sucesos y personas del presente. No obstante, para el arte, el problema con el uso preciso de este término trae consigo una paradoja: los creadores que están produciendo obras en este momento pueden ser considerados artistas contemporáneos porque son artistas vigentes en cierto sistema artístico, pero esa actualidad se hace rápidamente transitoria ya que en algún momento su vigencia se pierde; en pocas palabras, los artistas contemporáneos dejarán de serlo con el paso del tiempo. Por esta razón, para la historia del arte, el uso del vocablo “contemporáneo” no funciona de manera precisa. No es lo mismo hablar de diferentes momentos en la historia, que hablar del arte del aquí y ahora. A partir de esta disertación es posible reflexionar la complejidad que ha representado, para la comunidad artística de la centralidad y especialmente en México, el sentido de lo contemporáneo.

Para adentrarnos en esta discusión ofrezco dos supuestos relacionados al campo de la historia del arte de mediados del siglo XX: a) uno de los objetivos de la historia del arte es proponer nuevas jerarquías para identificar parámetros de diferenciación de la forma y b) la autonomía de la obra nos permite relacionar cualquier manifestación artística con el contexto histórico en donde esta fue producida. Respecto al primero, por diferenciación de la forma debe entenderse como un conjunto de fórmulas de representación del cuerpo y los espacios utilizadas por la academia para la enseñanza, aprendizaje y reflexión de la pintura y la escultura principalmente. En cuanto al segundo debo señalar que el concepto de

autonomía que estoy citando está planteado desde el precepto de la obra de arte como una *finalidad sin fin* de Hegel.¹¹³

Ahora bien, esta noción de autonomía considera la producción artística como parte del mundo de los objetos, pero simultáneamente hace una diferenciación de estos puesto que las piezas del arte no son objetos cualesquiera. Los demás objetos, los de la cotidianidad, están hechos con un objetivo particular, son utensilios que se usan en el día a día para realizar algún tipo de trabajo, por su parte, las obras de arte no tienen propósito, solo se producen para ser vistas. Por lo tanto, las obras de arte comparten su existencia con los objetos de la realidad, pero poseen autonomía formal de los primeros.

De lo anterior, la pregunta que puedo formular tiene que ver con la función de la obra de arte; si esta no tiene una finalidad práctica, entonces cómo debemos entender el pragmatismo de su propia autonomía. Para responder al cuestionamiento es importante mencionar que autonomía y diferenciación de la forma han sido, desde Hegel hasta la década de los 60's del siglo pasado, dos planteamientos usados para escribir historia y crítica del arte: en la práctica ambos están uno en función del otro, modelando "la autonomía formal del arte". Bajo esta expresión, la función de la obra se centró en sus formas, que simultáneamente condensaban tiempos: es decir, cuando hablamos de autonomía formal nos referimos a la conexión entre las formas del arte y los acontecimientos sociales del lugar en donde estas fueron producidas, por lo tanto, a través de esta correspondencia, es posible generar una postura crítica en conexión a las obras, por fuera de la estética tradicional, pero considerando argumentos de estilo.

Por otra parte, desde su aparición y hasta mediados de los 60's del siglo pasado, los historiadores y críticos de la centralidad circunscribieron a los estilos artísticos dentro de la disertación de la autonomía, de tal forma que este ordenamiento de grupos creados desde postulados puramente estéticos permitió la jerarquización del arte en períodos artísticos: como el barroco, el neoclasicismo, el romanticismo, el realismo, entre muchos otros. Salvo que, esta noción entró en crisis dado que los artistas ya no estaban construyendo sus obras a

¹¹³ La hipótesis de Hegel sobre el arte puede encontrarse en el texto *Lecciones sobre la estética*. Consta de tres apartados sustantivos: A) La idea de lo bello artístico o el ideal, B) Desarrollo del ideal en las formas particulares de lo bello artístico, y C) El sistema de las artes singulares. En el último apartado, el filósofo desarrolla la idea del fin del arte.

partir de formas definibles: a nivel global, el arte comenzó un período de experimentación que condujo a sus manifestaciones a la búsqueda de la libertad absoluta de la estética canónica, y con esto, a la cancelación de estilos.

En el caso de México, esta controversia es más difícil de entender. En nuestro país, la historia del arte, hasta la década de los 80's, aún estaba constituida por el problema del estilo, que posteriormente saltó a la crítica de arte; de ahí que, los primeros críticos locales utilizaron los argumentos estéticos del estilo para evaluar las razones por las que una obra podía considerarse arte y al mismo tiempo evaluarse como una pieza mexicana. En consecuencia, la crítica de arte en México no elaboró un aparato de reflexión suficiente para examinar un tipo de obra que ponía en tensión, desde sus aspectos formales y de estilo, los argumentos estéticos tradicionales de la pintura y la escultura. Así como tampoco pudo imaginar el ingreso institucional de prácticas que abiertamente derogaban la reproducción de aspectos nacionalistas.

A todo esto, es importante retomar la disyuntiva de lo contemporáneo, para examinarla en correspondencia con la autonomía formal, así que, esta intención me permitirá elaborar una disertación acerca de la manera en la que se pudo pensar un tipo de arte por fuera del estilo. En nuestro país, durante el siglo XX, el concepto de lo contemporáneo en correspondencia a la historia del arte no fue un tema de relevancia, al menos no desde el ámbito académico y la crítica de arte. Mi análisis propone que este debate arribó primero a los estudios críticos de la academia mexicana a principios del siglo XXI acompañado de las disertaciones del arte global, y después logró filtrarse a las instituciones culturales del estado. No obstante, este desfase temporal, algunos estudiosos del arte mexicano escribieron sobre el tema, en la década de los 60's, desde preceptos de la historia del arte occidental y la autonomía de la obra, para esto, dicha reflexión utilizó los argumentos de la centralidad para entender cómo debía ser una obra de arte contemporáneo mexicana. En cuanto a su genealogía, los académicos y críticos mexicanos pensaron su devenir como un caso en paralelo con las tendencias de la centralidad, pero al mismo tiempo lo diferenciaron de otras formas por considerar que el arte contemporáneo mexicano construyó su propio estilo.

Para argumentar esta aseveración ofrezco una breve reflexión crítica del libro, *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*, de la doctora Ida Rodríguez Prampolini. En una

primera mirada, este texto llama mi atención puesto que sugiere el arte contemporáneo como una época que aún, en la actualidad, no concluye. Como primer dato tenemos que el libro fue publicado en 1964; si tomamos como referencia lo escrito en los primeros párrafos del libro tenemos que la autora circunscribe sus herramientas conceptuales dentro de los postulados de la autonomía del arte, por lo tanto, no es de extrañarnos que para ella, el arte contemporáneo como categoría histórica se encontrara, para ese año, en franca desazón.

Más allá de la importancia de los argumentos ofrecidos por la doctora, me parece que, puedo problematizar su texto desde dos perspectivas relevantes: a) los argumentos ofrecidos para modelar la delimitación histórica del arte contemporáneo, y b) como podemos entender la genealogía de esa época, en reciprocidad con el arte mexicano.

En cuanto al primer punto, para la investigadora, el arte contemporáneo se encuentra en una crisis normalizada:

Forma ya parte del inventario de los lugares comunes de nuestra época la opinión de que el arte contemporáneo se encuentra atravesando una grave crisis o, para enunciar ésta en su común acepción, que el arte está en el caos. La cuestión, hoy en boca y conciencia del público grueso, que de algún modo u otro está interesado en los asuntos culturales, ha pasado por una larga historia antes de ingresar al bagaje popular de ideas.¹¹⁴

En la cita, la investigadora asegura que el arte contemporáneo está en peligro, aunque, esto no sorprende a nadie, por consiguiente, es bien conocido por todos los agentes culturales, ya que, la urgencia no apareció de forma intempestiva, sino a lo largo de un proceso histórico conformado por varias décadas. A partir de esta declaración puedo formular un cuestionamiento a detalle, referente a cuáles fueron las dificultades que ocasionaron ese estado de alarma. Para explicar su idea del caos del arte, la académica, inicia su disertación en un momento histórico preciso: 1916-*Dadá*.

Este dato es importante, porque funciona como vértice entre dos supuestos: en una primera mirada, expone puntualmente el origen del problema asociándolo con un año específico (1916) y un *ismo* (*Dadá*), conectándoos con un conjunto de anomalías estéticas; por otro

¹¹⁴ Ida Rodríguez Prampolini, *El Arte Contemporáneo: Esplendor y Agonía*. (México: 2ª. Ed. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006). pág. 27.

lado, sugiere, este momento, como el instante en donde el arte inició su agonía, por consiguiente, para el año de publicación del libro (1964), la desazón se mantenía en una especie de perpetuidad ya que el grueso de inconvenientes se habían mantenido vigentes. No obstante, esta inferencia, para comprender la crisis del arte, propuesta por la doctora, es preciso profundizar en dichas complicaciones:

Es necesario establecer que la historia de las artes plásticas del siglo XX ha ido forjándose a través de revoluciones generalmente de índole formal basadas, hasta donde es posible, en teorías filosóficas, en “razones estéticas”. Estas revoluciones no implicaban, por obedecer a un programa establecido, crisis ninguna. Fue el movimiento *Dadá*, por su aplastante anarquía, el que inició la conciencia del caos, de la crisis, y fue a su vez el primero que, traspasando definitivamente los límites de la estética, hace un llamado de alarma ante la crisis no sólo del arte, sino del hombre y sus valores culturales.¹¹⁵

En la cita, la investigadora hace alusión a la manera en que la historia del arte propuso sus fundamentos discursivos, durante los primeros años del siglo XX, a partir de revoluciones artísticas de índole formal: el horizonte crítico de la disciplina se argumentó en razones estéticas que tenían que ver con las formas artísticas definidas por parámetros académicos y filosóficos de la estética¹¹⁶, que a su vez, se circunscribían en estilos de acuerdo a ciertos períodos históricos. En la segunda oración del texto, la autora refiere que estas revoluciones formales no habían generado malestar alguno, así pues, a la llegada de *Dadá* el progreso artístico se rompió dado que los artistas utilizaron a su favor el argumento del caos y la desesperanza, que significó la primera guerra mundial, para producir sus obras bajo un discurso que contravenía el canon formal del arte académico.

Aludiendo a esta idea, puedo formular dos preguntas: la primera, tocante a las características formales que debieron tener este tipo de obras, para que fueran consideradas como un punto de ruptura con la estética canónica, y la segunda, que está con relación a las búsquedas personales de los artistas dentro del contexto de sus valores culturales y el ambiente social del momento.

Respecto a la primera pregunta, para ofrecer su disertación, la doctora hace una selección de artífices dadaísta, de entre los cuales, el que más llama mi atención es Marcel Duchamp:

¹¹⁵ *Ibid.*, pág. 28

¹¹⁶ *Ibid.*

A partir de 1913, la obra de Marcel Duchamp, puede llamarse ya dadaísta. Viviendo en primero en París, y desde 1915 en Nueva York, inventa el *ready made*, es decir, escoge objetos ya existentes, como, por ejemplo, una rueda de bicicleta (1913), un escurridor de botellas (1914) o un urinario (1917), y los trata como objetos artísticos al separarlos de su función destinada, los levanta sobre un pedestal imaginario burlándose de esta manera de todos los valores establecidos del arte. Sus objetos, compuestos de toda suerte de otros objetos, culminan con unas composiciones de vidrio, cuya inventiva es altamente original.

Celoso hasta el absurdo de su individualidad, Duchamp declara haberse forzado en contradecirse a sí mismo para evitar, así, conformarse con su propio gusto y reconocer en *Dadá* “la fuente de la absoluta libertad al par que una actitud metafísica”.¹¹⁷

No es el objetivo de esta tesis hacer un estudio de las obras de Duchamp, no obstante, la cita me parece importante dado que enuncia, de forma clara, la vorágine que significó los *ready mades* como una estrategia artística que ocasionó una ruptura con los postulados de la forma.

Como inicio tenemos que algunos de los *ready mades*, creados por Duchamp, pueden ser considerados como *collage*, por ejemplo, la *Rueda de bicicleta* (1913), producida con una horquilla de bici con rueda montada sobre un taburete de madera pintado, en este caso, la obra fue construida por medio de la selección y ensamblaje de dos objetos cotidianos. De esta manera, la pregunta que podemos hacernos, en referencia a estos objetos, tiene que ver con la manera en que debemos entenderlos en correspondencia al arte. Para tener una postura sucinta enunciemos el collage desde otra obra, por ejemplo, *El Guernica* (1937) de Picasso, en esta se rellenaron las siluetas y formas de los personajes de la composición, con recortes de periódico.

Ahora bien, si acordamos que las dos obras son de cierta forma un *collage*, entonces puedo decir que ambos artistas hacen la misma operación, no obstante, la diferencia está en el sentido de creación. En cuanto a Picasso, se refiere, este tomó objetos cotidianos y los metió en el cuadro para crear su obra, en este sentido, él experimentó con las posibilidades formales de la pintura, mientras que los *ready mades de Duchamp*, obras de arte que de

¹¹⁷ *Ibid.*, pág. 81.

igual forma fueron ensambladas con objetos cotidianos, no son una elaboración crítica al arte en general, sino una crítica a la pintura en particular.

En resumen, esta comparación me permite enunciar que ambos artistas fueron radicales en sus procesos de producción, los dos crearon obras desde la estrategia del collage, en franco diálogo con la pintura formal, excepto que, ambas estrategias artísticas funcionan en sentido contrario: Picasso agotó las posibilidades formales de la pintura, mientras que Duchamp criticó el formato del cuadro por considerarlo obsoleto. El primero sigue experimentando dentro del cuadro; mientras que el segundo lo rompe.

Debido a esto, para la doctora, con las obras de *Dadá*, en específico con las de Duchamp, inició la *agonía* de la estética formal y con esto el arte perdió la brújula de su sentido de belleza pictórica y escultórica.

Por otra parte, tocante a las búsquedas personales de los artistas, la doctora propone:

Con la revolución industrial, que líquida el sistema trabajador artesano, el aislamiento del artista en la sociedad se hace más radical. El artista, condenado a ser socialmente un parásito, no tiene más salida que hacer de su necesidad de expresarse en un fin en sí mismo y cierra, de esta manera, un círculo vicioso: el arte se convierte en arte para el arte, en arte por el arte y para el artista.¹¹⁸

En la mención, la doctora sostiene su argumento con el postulado de *la finalidad sin fin*, para enunciar a los artistas de *Dadá* como indolentes, como personas arrojadas por la sociedad a ejercer su expertis en completa soledad. Dado que su obra no tiene una finalidad práctica en la sociedad, los artífices de *Dadá* ya no persiguen objetivos trascendentales de interés común, sino, la expresión de su propia introspección.

Para la investigadora, esta motivación puso en jaque al arte porque los artífices de *Dadá* cambiaron sus preocupaciones estéticas por la ponderación egocéntrica de sus propios postulados ocasionando con esto una crisis en la producción artística del siglo pasado. En cuanto a esto, la doctora opina:

Ninguno de los movimientos artísticos ha logrado traspasar la frontera de lo humano y lanzarse a la búsqueda de una salida metafísica o trascendental, que es la que ha dado siempre la pauta del “gran arte”, del “arte mayor”. Hoy en día, hambriento el hombre de trascendentalismo, o

¹¹⁸ *Ibid.*, pág. 36.

al menos ávido de trasplantar las fronteras fuera de sí mismo, el problema de la pérdida de la fe en el hombre que los dadaístas pusieron en el tapete ha ido complicándose cada vez más.¹¹⁹

Para mí, esta mención objeta que desde *Dadá*, los artistas no han logrado superar sus búsquedas subjetivas. Incluso esta inferencia, se convierte en un fin ya que la producción artística, de este ismo, se fundamenta en la experimentación no formal del arte. Por esta razón, la doctora atribuye a los artífices de *Dadá* la incapacidad de encontrar una motivación suficiente para creer en el progreso del arte, ya que estos habían perdido tanto su fe en el desuso de los valores universales del hombre, como su importancia en la sociedad burguesa que siglos antes había sido su protectora y mecenas. Por lo tanto, bajo este entorno, los artistas de *Dadá* percibieron que la estética formal no era suficiente para sostener al arte.¹²⁰ Ahora bien, en este punto es importante preguntarnos en que momento histórico Ida señala el inicio del arte contemporáneo. Acerca de esto tenemos:

Los impresionistas, materialistas absolutos de la pintura, fueron los primeros en revelarse contra el falso romanticismo, anticuado y ya académico. Quisieron, en una postura de “honradez”, investigar la naturaleza y captarla con la mayor exactitud que el ojo percibe. Revolucionaros en su tiempo, intentaron alcanzar el realismo definitivo, o sea el máximo materialismo dentro de la pintura....De esta manera, los impresionistas pintaron la naturaleza o mejor dicho la impresión que de ella percibe el ojo humano.¹²¹

La declaración anterior es interesante puesto que Ida relaciona el inicio del arte contemporáneo con el *Impresionismo*; en este sentido, para la historiadora inicio y esplendor son sinónimos. Específicamente refiere que en este quiebre histórico, las obras de arte poseían un conjunto de valores estéticos formales, de entre los cuales destacaba la enunciación pictórica del realismo, pero no desde los postulados canónicos, sino a partir de la representación de la luz.

El *Impresionismo* inició un período que los historiadores del arte han llamado “la vuelta a la naturaleza”.

De forma breve puedo decir que los impresionistas reaccionaron contra los temas históricos y acabados refinados del arte académico francés. Su intención fue crear imágenes de la vida

¹¹⁹ *Ibid.*, pág. 37.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, pág. 40.

moderna tal como la veían, capturando la impresión del momento fugaz y los efímeros efectos de la luz. Las pinturas impresionistas fueron recibidas con escarnio cuando se expusieron por primera vez en París dado que parecían inacabadas ante los ojos de los expertos del siglo XIX.

En otro sentido, para Ida, el *Arte Contemporáneo* no solo inició con el movimiento impresionista, sino también inauguró su período de esplendor, conformándose con otros estilos como el *Fauvismo*, *Expresionismo*, *Cubismo*, *Futurismo*, *Simbolismo* y *Suprematismo*. Según la investigadora, los impresionistas fueron unos revolucionarios debido a su enfoque pictórico, la técnica empleada y que constituía, en ese tiempo, una degradación en el tema de los cuadros:

Ya no les interesa pintar una realidad patética o romántica, sino que, queriendo ser absolutamente fieles a su diosa Estética, quieren copiar lo que se presenta su vista, ávida de captar la naturaleza exterior. Al pintar un campo de trigo, el mar o una calle de París quieren, con ambición casi científica, captar los valores del *plen -air* del momento. Y así, convierten la luz natural en tema del cuadro, el resto es el pretexto, el mero fondo a la luminosidad. Su ideal científico y materialista cortó todo el afán posromántico del arte de los salones oficiales.¹²²

En mi opinión, la cita refiere que el *Impresionismo* fue un parteaguas en la historia del arte porque rompió sutilmente con el dogma del formalismo académico; en otras palabras, no rompió de forma abrupta con la idea de la estética en cuanto a la representación de la belleza, sólo cambió sus objetivos. La *vuelta a la naturaleza* propuesta nunca dejó de lado los soportes de la pintura y la escultura al buscar la libertad absoluta de la estética formal. Desde ese momento arte y realidad inmanente fueron términos correlativos y los análisis de la naturaleza y la existencia humana ocuparon el centro de la preocupación de los artistas de finales del siglo XIX, por lo tanto, la verdadera ruptura se encontró en los temas y la técnica empleada, no así en los formatos.

Los impresionistas investigaron la naturaleza para captarla con la mayor exactitud que el ojo pudiera percibir. Intentaron alcanzar el realismo definitivo, o sea, el máximo materialismo; aplicando sus propios descubrimientos, en cuanto a la luminosidad del color

¹²² *Ibid.*, pp. 39-40.

para representar, por medio de pinceladas rápidas, formas, paisajes y personas. En breve, puedo decir que estos artistas pintaron la naturaleza y la realidad cotidiana, o mejor dicho, la impresión, que de estas, percibe el ojo humano a través del estudio de la luz. La necesidad de captar rápidamente el momento fugaz de la luz los llevó a pintar con rapidez y espontaneidad de pinceladas. A manera de ejemplo mencionaré brevemente a dos artistas y sus estrategias de trabajo: Monet y Degas.

Claude Monet captó los elementos en movimiento, el aire, el sol, la nieve y sobre todo el agua, deteniendo, en su pintura, el constante fluir del tiempo, sin romper la impresión del cambio. En su pintura *Nenúfares: mañana con sauces llorones* (1926), el artista desarrolló una escena en donde el reflejo del agua cambia de aspecto a cada instante. Para capturar los reflejos en el agua de un día nublado, el artífice, aplica pinceladas libres y entrelazadas para crear una capa transparente de colores intensos. Los racimos de flores de color blanco, rosa y amarillo están pintados con impastos, mientras que la forma ovalada de los Nenúfares tiene rojos, azules y verdes que son mucho más claros.

Por su parte, Edgar Degas fue un impresionista particular, alejado del afán naturalista hacia el paisaje, encontró en la luz artificial de los interiores de las tabernas y teatros un pretexto para crear a través de rápidas pinceladas en tonos pastel de color azul, rosa, y rojos, escenas en perpetuo movimiento. En su pintura *La clase de Danza* (1872) crea una composición descentrada de las bailarinas, para generar reticencia en el profesor, Jules Perrot.¹²³

En otro orden de ideas, para Ida, la agonía del Arte Contemporáneo se debe a la muerte de la estética. Sin embargo, cree en un camino simultáneo: ella piensa que los fundamentos formales del arte no regresarán, al menos no en la forma canónica, pero estima que los formatos de la pintura y escultura seguirán vigentes a través de la experimentación plástica. Por este motivo, la académica aún no declara, por completo, la muerte “del gran arte”. Por lo tanto, Ida sigue haciendo crítica de arte en términos formales y de estilo; en espera de su regreso formal.

¹²³ En la pintura es retratado, Jules Perrot, quien a sus 64 años era uno de los maestros más prestigiosos del Teatro de la Ópera de París.

En cuanto al arte mexicano puedo afirmar que la historiadora considera el arte posrevolucionario como Arte Contemporáneo. En su texto, Ida establece que el inicio de esta época, en México, tiene su punto de partida con el muralismo, al que considera un fenómeno mundialmente reconocido. Referente a esto, la académica sugiere:

El movimiento del *Muralismo* mexicano marcó un renacimiento del “historicismo” pictórico con enfoques predominantemente patrióticos y políticos. Siendo este panorama de tal complejidad que será necesario olvidar un poco los problemas tratados hasta ahora y concentrar la vista en el ambiente cultural y sus fundamentos históricos.¹²⁴

En la cita, Ida elabora un planteamiento de la identidad nacional como principal argumento de origen del *Muralismo* y enfatiza su sentido de narración pictórica, por esta razón advierte que para entender la evolución artística del siglo XX, en México, debemos concentrarnos en el devenir cultural nacional.

A lo largo de 20 páginas, la historiadora hace un breve relato del ambiente cultural en correspondencia al arte de nuestro país: desde la independencia de España, pasando por la colonia, el advenimiento del imperio de Maximiliano, la paz porfiriana y la revolución, hasta llegar a 1922 con la jornada educativa de José Vasconcelos, quien brindó la oportunidad a los artistas de plasmar los poemas épicos de la guerra, en las paredes de los edificios públicos, para que el pueblo, recientemente liberado de la “opresión” y en camino de alcanzar todas sus libertades, pudiera educarse y convivir con las obras de los artistas.

Ahora bien, en este punto, Ida considera la creación del sindicato de pintores, escultores y grabadores revolucionarios de México, en especial el panfleto redactado por Siqueiros, como un punto clave para entender la raíz filosófica de este período artístico. Para la historiadora, este texto es casi un dogma que sirve como indicador para evaluar los logros del movimiento e integrantes: para Ida, la declaración sindical encierra una postura y palabrería demagógica, una serie de ideas novedosas por contener las teorías sociales del tiempo, trasmutadas al plano de la creación artística.¹²⁵

¹²⁴ *Ibid.*, pág. 127.

¹²⁵ *Ibid.*, pág. 131.

Al término de esta narración, Ida ofrece una crítica hacia los objetivos sociales que en un inicio tuvieron, tanto el panfleto como el muralismo, diagnosticando su fracaso al pasar de los años:

La línea espiritual delimitada por el manifiesto del Sindicato, muy pronto de dejó de tener efectiva vigencia. Las masas, no preparadas para entender el mensaje dicho en las obras, las miró no con indiferencia, sino con desagrado, a pesar del intento de ligarlas con la tradición de la estética popular. Por otra parte, el individualismo, no obstante ser una manifestación burguesa, como afirmó el panfleto, acabó por ganar la partida. Los pintores famosos se convirtieron en los ídolos de un grupo, desde luego burgués, y cada uno trató de imponer y luchar por la supervivencia y glorificación de su “ego”. Los buenos propósitos se convirtieron en pretextos para exaltar la personalidad de cada uno de ellos. La pintura de caballete y todo el arte de los círculos intraintelectuales florece más fuerte que nunca ya que la aristocracia y especialmente el turismo norteamericano, que tanto fue censurado hace buen consumo de ellos.¹²⁶

En la cita, la investigadora menciona que la intención educativa del arte, propuesta por los artistas del sindicato, fue una utopía puesto que no logró su cometido. La idea del artista al servicio de las causas del pueblo fracasó porque los artífices paulatinamente dejaron de lado ese noble fin, para dedicarse, de manera egocéntrica, a la experimentación plástica y desarrollo de ideas personales, finalidades que los llevaron a la circulación de sus obras en los círculos de la burguesía nacional y de los Estados Unidos.

Mi consideración sobre esta cita cobra relevancia puesto que, Ida analiza este momento desde la perspectiva histórica; su análisis está en apego con la tradición de la estética formal en donde una obra puede servir en dos sentidos: el primero como estudio de la belleza y habilidad del artista; y el segundo, como dispositivos para entender las cualidades estéticas de la obra en conexión al contexto social en donde estos fueron creadas. En este sentido, Ida entiende el *Muralismo* como uno más de los estilos del arte formalista, y el punto de partida de la narrativa del período del arte contemporáneo en México.

Yo opino que, esta declaración es relevante porque hace énfasis en un problema presente en la historia y crítica del arte, del siglo XX, en México: es decir, el problema del estilo como eje de estudio de las manifestaciones artísticas. No obstante, la inclinación hacia la tradición estética de la doctora, yo creo que los postulados formales no son suficientes para

¹²⁶ *Ibid.*

realizar una genealogía y crítica del arte contemporáneo, porque el estilo intenta identificar si una obra de arte es de arte y es mexicana al mismo tiempo, ocasionando con esto un problema de identidad nacional. Si esto fuera así, entonces el estilo del arte contemporáneo mexicano sería su alineación al nacionalismo. Esto se debe a que el arte mexicano generó dos dispositivos: a) una iconografía identitaria, y b) una fórmula expositiva para exhibir el arte mexicano en el extranjero.

El primero logró una especie de enunciación nacionalista a partir de formas de arte muy puntuales: a partir de una variación formal de la pintura que devino en el muralismo, que a su vez se nutrió de la iconografía popular y revolucionaria; en este sentido, el arte mexicano se construyó con formas locales e influencia de los estilos extranjeros. El segundo dispositivo fue de exposición, en este, Federico Gamboa propuso cuatro formas de exponer y entender el arte mexicano: prehispánico, colonial, moderno y popular.¹²⁷

De lo anterior propongo que al igual que el *Impresionismo*, el *Muralismo* tuvo una motivación intelectual en el momento de su fundación, pero la finalidad de ambos fue diferente; el estilo nacional no buscó la experimentación de los formalismos de la estética canónica, no procuró elaborar disertaciones novedosas con la tradición artística europea, dado que su sentido fue social. En su primera etapa, el *Muralismo* no buscó romper o experimentar con los soportes de la pintura y escultura, por el contrario siguió circunscrito a la pintura traspasando el cuadro, para crear, por encargo del estado mexicano, narraciones históricas en las paredes: en términos de Adorno, este fue un arte proselitista.¹²⁸

Con base a los planteamientos brindados por Ida, en este punto, es necesario preguntarnos cuál es el estilo del arte contemporáneo nacional, que corresponde al período de su agónico devenir. Si para Ida el esplendor fue el muralismo, entonces cuál estilo nacional que corresponde con su agonía. Para esto tenemos que Ida concluye el texto con la irrupción del arte abstracto, pero no desarrolla la idea:

Alrededor del 1950 el arte abstracto empezó a invadir el terreno mexicano, uniéndose al concierto universal. Pero en 1961, ahora bajo la batuta de los pintores Arnold Belkin y Francisco de Icaza, surge con el nombre de *Nueva*

¹²⁷ Sobre este tema profundizaré en el siguiente capítulo.

¹²⁸ Consultar capítulo anterior.

Presencia, un movimiento abstracto que quiere hacer revivir la tradición de un arte de mensaje. Se basa en la declaración que el único arte que es significativo para nuestros contemporáneos es aquel que no separa al hombre individuo del hombre como integrante social.¹²⁹

Como vimos en el estudio del texto de la doctora Ida, el arte abstracto significó una nueva duda para los críticos e historiadores mexicanos de los 60's, ya que el reto de pensar este tipo de manifestaciones por fuera de las narrativas históricas y formas didácticas fue complicado e incluso improbable. Frente a este problema, la pregunta que puedo elaborar, considerando los tópicos de Ida, tiene que ver con la forma en que debe entenderse el arte abstracto como arte mexicano y simultáneamente como parte de una continuidad narrativa del arte contemporáneo en nuestro país.

Esta cuestión, nos lleva específicamente a plantearme la disyuntiva sobre si un cuadro abstracto puede ser considerado arte mexicano, incluso podría reevaluar el contratiempo y preguntarme si pueden ser considerados artistas mexicanos Manuel Felguérez (México, 1928-2020), Vicente Rojo (España, 1932), Lidia Carrillo (México, 1930-1974) y muchos otros de la generación de la ruptura. En otras palabras, en esta encrucijada, la noción de identidad y representación nacional es el principal problema a resolver.

Dentro de la historia del arte del siglo XX no es una pregunta menor la cuestión sobre a quién representa el arte abstracto. Mi postura crítica sobre el tema advierte que el arte abstracto no representa a una colectividad sino a un sujeto, así pues, en el caso del arte abstracto producido en México, no podemos asignarle ciertas formas de mexicanidad dado que estas obras solo reproducen la subjetividad del artista.¹³⁰ Durante los 60's, el arte abstracto de México tiene la característica de ser autónomo: los cuadros están desvinculados del estilo narrativo e iconográfico tradicional del muralismo. Este dato es importante porque me permite entender la manera en que opera el concepto de lo mexicano en estas obras. Las pinturas y esculturas abstractas son auténticamente mexicanas, no por lo que cuentan o su representación de mexicanidad, sino por lo que son, esto es, principalmente obras producidas en México por artistas mexicanos o extranjeros nacionalizados. Por otra parte, el público del arte abstracto no puede ser el pueblo, o al

¹²⁹ *Ibid.*, pág. 137.

¹³⁰ Para Ida, la representación egocéntrica de la subjetividad del artista es parte de la muerte de la estética formalista del arte y una característica distintiva del arte contemporáneo.

menos no la noción de pueblo que los gobiernos posrevolucionarios normalizaron, sino un sujeto muy particular llamado espectador.

En este punto es importante recordar que la noción de arte contemporáneo que analicé previamente, deviene del planteamiento de una época enunciada, por Ida, desde los postulados de la historia del arte canónica que pronunciaban la agonía de la estética formalista. En este período, el arte contemporáneo en México inició con el muralismo en 1922, pero hasta 1964 con el arte abstracto, todavía no tenía una fecha de conclusión, dado que, el arte contemporáneo se encontraba en continua progresión.

Mi postura frente al tema tiene que ver con la discusión que presenta esta temporalidad, ya que está con relación a un desconcierto sobre la manera en que se puede historiar y hacer crítica de arte en torno a prácticas que se alejan de los tradicionales argumentos formales. Durante los 60s no se tenían las herramientas conceptuales para entender cómo podría funcionar el arte por fuera de su autonomía formal, por lo que, en términos de Ida, expresiones como el arte abstracto, el performance, la instalación, el video arte, entre otras, no eran consideradas bajo la denominación de “el gran arte”.

5.2 La institucionalización del Arte Contemporáneo en México

Como he demostrado, en los capítulos anteriores, la experimentación artística fuera de los soportes tradicionales y la enunciación nacional no era vista con seriedad académica en los círculos del sistema del arte mexicano.¹³¹ Me parece que, en nuestro país tendrían que pasar más de 40 años para que un grupo de investigadores expresaran una nueva genealogía del arte contemporáneo, a partir del texto curatorial de una exhibición.

¹³¹ Recordemos las declaraciones de Teresa del Conde respecto a la exposición de *Acné*.

Mi hipótesis sobre este tema sugiere que, en México, el Arte Contemporáneo se institucionalizó en el año 2008 con dos dispositivos críticos, que se presentaron con la inauguración del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM: la exposición titulada, *La Era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*; y el catálogo que la acompañó. En cuanto al primer dispositivo, en términos curatoriales, la exhibición presentó obras consideradas disidentes al sistema del arte local, producidas entre 1968 y 1997. Respecto al segundo dispositivo, el libro argumentaba la creación de una nueva genealogía del Arte Contemporáneo en México, desde la crítica de arte basada en disertaciones del arte global.

Para iniciar mi argumentación ofreceré datos relevantes de la exposición. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México (1968-1997)* fue presentada entre los meses de marzo y septiembre del 2007, en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la UNAM, en la ciudad de México. Al concluir su tiempo de exhibición en nuestro país, la muestra itineró, en una versión más reducida, en la Pinacoteca del estado de Sao Paulo, en Brasil, desde el mes de octubre hasta diciembre del mismo año, y en el Museo de arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) del 20 de junio al 11 de agosto del 2008, para finalmente regresar a nuestro país e inaugurar el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, el 28 de noviembre del 2008. El discurso curatorial estuvo a cargo de los investigadores Pilar García de Garmen, Álvaro Vázquez Mantecón, Cuauhtémoc Medina y Oliver Debroise.

Considero que la exposición pretendió introducir cortes transversales, sin jerarquía alguna, para destacar momentos en que artistas de distintas generaciones y provenientes de horizontes culturales diversos experimentaron formal y políticamente con el sentido de la producción artística nacional. En términos curatoriales, este impulso creativo fue designado temporalmente como un período para circunscribir las prácticas artísticas disidentes bajo el criterio de arte contemporáneo. Este dato es importante, desde el subtítulo de la exposición, *arte y cultura visual en México 1968-1997*, se evidencia una estructura narrativa de época, es decir, se delimita una etapa histórica con inicio y conclusión.

Estoy seguro que estudiar esta temporalidad es importante, dado que nos permitirá comprender el horizonte crítico bajo el cual pudo argumentarse la institucionalización del

arte contemporáneo en nuestro país, durante los primeros años del siglo XXI. Como punto de partida, para esta reflexión, es importante establecer un diálogo, entre el discurso curatorial de *La Era de la Discrepancia* y el texto *Arte Contemporáneo: esplendor y agonía* de la doctora Ida Rodríguez, con la finalidad de entender el sentido de la palabra *discrepancia*, a partir del contraste de dos formas dicotómicas de exponer la genealogía del arte contemporáneo en México.

En cuanto a la exhibición, según los curadores, el año en que inicia el relato, 1968, remite directamente a uno de los gestos más notables de la historia política mexicana; la declaración del rector de la UNAM, Javier Barrios Sierra, que a poco más de un año de la matanza de Tlatelolco proclamaba “Viva la discrepancia”, tras desafiar a la presidencia de la república para defender el derecho de manifestación democrática y la autonomía universitaria durante las batallas de 1968. En cuanto a las prácticas artísticas, la narración empieza con el alegato acerca de que a finales de los 60’s la producción artística contemporánea fue sistemáticamente desdeñada por el coleccionismo público en México. Los investigadores afirman que no fue fácil precisar si la desestimación se debió a una decisión consciente o evasivas de la burocracia cultural, por otra parte, indican que la producción artística de esa década no encajó en las políticas culturales de un Estado acostumbrado a la escenificación museológica de lo nacional (en el capítulo siguiente abordaré a detalle este problema). Ahora bien, en cuanto a la conclusión de esta etapa, en el año de 1997, los investigadores explican que escogieron, este año como el final, debido a que, querían cierta simetría: al iniciar el relato con una crisis, entonces el final natural debía ser el ominoso 1994, que empezó con una guerrilla en Chiapas, el levantamiento armado del EZLN, y concluyó con un desastre político y económico, y el asesinato de un candidato a la presidencia (1994), Luis Donaldo Colosio. Según el texto curatorial, a diferencia de 1968, 1994 no fue acompañado de una cultura artística simultánea a los acontecimientos: hubo que esperar tres años, para ver como los efectos de esta crisis redefinían las prácticas artísticas en México. En este sentido, los investigadores afirman que, para entonces, los artistas habían desarrollado medios para confrontar la cacofonía del libre mercado, enlazando la parodia al descrédito del régimen que había impulsado una globalización fallida, y la crónica de la violencia. Por lo demás, también en 1997 coincidiría con el ascenso de la oposición partidista en la Ciudad de México, y un ajuste significativo de las

instituciones museísticas locales, como ya lo vimos en páginas anteriores. En esta elaboración curatorial, el arte contemporáneo sirve como un termómetro crítico de acontecimientos sociales con relación a actos ominosos de la política nacional, por consiguiente, el sentido de estética funciona desde otro horizonte culminante al tradicional.

Por su parte, en el texto de Ida Rodríguez, el arte contemporáneo está planteado en términos históricos formalistas dispuestos desde los argumentos de la centralidad del arte, en tres momentos: esplendor, decadencia y agonía. El primero asocia la fecha de origen con un estilo artístico, 1872-impresionismo; el segundo, bajo los mismos términos que el anterior, fue establecido con un instante y expresión artística, 1916-dadá; entretanto, el último es atemporal porque hasta la fecha de publicación del libro, 1964, todavía se encontraba en progreso.

Como podemos ver, la diferencia entre ambas narrativas se encuentra en su epistemología. En la exposición, los investigadores evitan reducir las prácticas artísticas a la jerarquización de los tradicionales estilos formalistas de lo nacional, en consecuencia, en lugar de referirse a ellas en términos históricos estéticos, como lo hace la doctora Ida, exploran la relación entre arte y sociedad para generar una postura crítica. De esta manera, puedo afirmar que el sentido de la palabra *discrepancia*, en el título de la exposición inaugural del MUAC, se refiere a un conflicto generacional entre dos formas académicas e institucionales de entender y formular la estética en correspondencia con el arte nacional.

Ahora bien, para discurrir en el estudio del discurso curatorial, he seleccionado el texto *Genealogía de una exposición* (2006), escrito por Oliver Debroise y Cuauhtémoc Medina.

Para mí, la importancia de este texto radica en que puede ser considerado como un texto fundacional, no solo por proponer una nueva genealogía, sino también porque posibilita entender la manera en que el arte contemporáneo se ejecuta en la actualidad en México.

Para iniciar con este estudio tenemos la siguiente declaración:

Si bien hemos buscado hacer un relato enfocado y marcado por discontinuidades, este proyecto si propone líneas generales que definen no sólo nuestra periodización, sino las tendencias históricas a las que hemos asignado un mayor sentido. Exponer estos argumentos

subyacentes es también la oportunidad para señalar el sentido de las unidades en que hemos dividido el periodo.¹³²

La cita explica la forma en que la exposición fue organizada. Dado que no se trata de una narrativa lineal, la exhibición muestra una simultaneidad de prácticas que estuvieron produciéndose durante la misma época, pero no necesariamente de forma progresiva, sino de manera intermitente, en este sentido, el guion curatorial no propone una lectura histórica jerarquizada. La exposición está dividida en nueve campos temáticos. El primero, *Salón independiente*, incluye momentos precursores como el grupo Arte Otro, de Sebastián y Herzúa, las exposiciones de Heleen Escobedo en el MUCA y prácticas culturales relacionadas con el movimiento del 68. El segundo, *Mundo Pánico*, está dedicado a formas de la contracultura que, hasta hace poco, no eran consideradas formas artísticas, en particular las que gravitaban alrededor del “Movimiento Pánico” del dramaturgo chileno Alejandro Jodorowsky. La tercera, *Sistemas*, ofrece un contrapunto a la idea preconcebida de los años sesenta como mero desborde dionisiaco, para repensar buena parte de la producción geométrica y experimental del periodo a partir de hipótesis estructuralistas y permutaciones poéticas. La cuarta sección, *Márgenes conceptuales*, está dedicada al desarrollo del arte conceptual en México, específicamente durante y después de Fluxus y la construcción de circuitos culturales como medios de activismo artístico a finales de los setenta. La quinta, *Estrategias Urbanas*, busca demostrar que el fenómeno de los grupos debe verse como un fenómeno dividido y complejo, donde compiten, por un lado, el sueño de un nuevo tipo de intervención política urbana, y el despunte de prácticas culturales que resisten a la visión instrumental y partidista del campo político. La sexta sección, *Insurgencias*, enfatiza el rol de la fotografía documental de los setenta y ochenta como la forma más consistente por la que se hizo presente un nuevo imaginario de oposición social y política, y que se desplaza a las luchas armadas regionales, particularmente en Centroamérica: como ejemplo se refieren la lucha de Juchitán y la actividad de Francisco Toledo. En la séptima sección, *La identidad como Utopía*, se procuró marcar distancia frente a la noción de neomexicanismo para contemplar a los ochenta, como una puesta en

¹³² Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una exposición” en *La Era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC; Turner, pág. 24.

marcha de los procedimientos de politización cultural que instauraban la diferencia como proyectos de liberación: ejemplos de esto son el despliegue público de discursos sobre la identidad que atraviesan tanto la estética gay y femenina, como la reivindicación poscolonial de la cultura americana. En cuanto a la crítica del discurso modernizador iniciado en 1994, la exposición propuso su análisis en dos momentos. Primero, en la octava sección, *La expulsión del paraíso*, registra el modo en que, por un breve periodo, intervinieron en México una serie de artistas tanto nacionales como extranjeros que, marcados por los discursos poscoloniales cuestionaron la legitimidad y universalismo de la cultura occidental, y por consiguiente del mainstream americano y europeo. Finalmente, con la última sección, *Intemperie*, es una referencia al impulso de una nueva generación de artistas que realizaron *in situ* obras desprotegidas de las prácticas institucionalizadas, pero en concordancia con el pensamiento del arte emergente de inicios de los noventa.

Ahora bien, la importancia de esta exposición, pero sobre todo del texto curatorial, radica en que ambas elaboran una genealogía del arte contemporáneo en México, a partir de argumentos que dejan de lado los argumentos de la historia del arte canónica para elaborar disertaciones críticas desde los estudios curatoriales provenientes del arte global.

Para argumentar esta aseveración recordemos que a diferencia de la relatoría escrita por la doctora Ida Rodríguez, *La era de la discrepancia* no se preocupa por ofrecer una narrativa que identifique obras dentro de algún tipo de jerarquía formalista de lo mexicano; es decir, la exposición no problematiza si los objetos expuestos son arte o no en esos términos, por el contrario, la estrategia curatorial se centra en pensar en la práctica artística por fuera de la autonomía formal del arte, cancelando con esto cualquier intención de lectura nacionalista.

En cuanto al sentido identitario, para los curadores de la exposición, las piezas expuestas están perfectamente localizadas en el sentido que poseen capital simbólico del sitio en donde fueron creadas, pero no ostentan su carácter alegórico como identidad¹³³; de esta manera, el criterio de nacionalidad se rompió y el de localidad se cuestiona dado que los artistas puede apropiarse de cualquier símbolo o técnica de producción, no importando su origen.

¹³³ Recordar que en el capítulo II desarrollé con mayor precisión la idea del capital simbólico.

Por otra parte, en el segundo párrafo se hace una sucinta declaración, a manera de diagnóstico, sobre el devenir de las prácticas discrepantes desde los 90's:

Hace ya diez años, a mediados de los noventa, se hizo claro que “el arte mexicano” ya no podía estar confinado en los estrechos límites de “lo nacional”. No bastaba con afirmar que un determinado “estilo” había sido sustituido por otro, y menos aún avalar el mito de que una forma cosmopolita y refinada del neoconceptual había sustituido una especie de kitsch localista llamado “neomexicanismo”. Las costumbres de representación habían sido desbordadas y las obras producidas en los primeros años de la década aún no habían sido domesticadas para servir a los intereses del estado.¹³⁴

En esta mención están en tensión tres conceptos: el estilo, lo nacional y lo mexicano. Desde este supuesto puedo inferir que esta exposición intenta desmontar estos tres mitos. El primer dato interesante de esta cita es que los investigadores señalan los 90's como un momento artístico disidente. Según ellos, durante la primera mitad de estos años, el arte en México aún intentaba leerse, desde las instituciones artísticas del estado, como una especie de relevo estilístico del neomexicanismo. Por esta razón, en términos críticos se hacía difícil identificar las obras producidas durante el segundo lustro de los 90's con un estilo en particular, es decir, las obras de la segunda mitad de la década escapaban a la idea estilística de lo nacional. Por lo tanto, puedo afirmar que estos artistas estaban siendo discrepantes frente a la tradicional enunciación identitaria creada por formas de arte puntual como la pintura y la escultura. Sobre esto tenemos:

La adopción de prácticas no tradicionales deriva, más que de una convicción, de una duda general acerca de que podría ser artísticamente posible en un país periférico, cuyas genealogías culturales y construcciones históricas ya no servían para comprender un presente que se imbricaba con el mainstream.¹³⁵

En este párrafo tenemos que los artistas tuvieron un desacuerdo absoluto con las instituciones del arte mexicano, dado que sus obras no correspondían a las aprobadas por su aparato de legitimación representado por los museos. A manera de ejemplo recordemos que la doctora Teresa del Conde se mostró incluyente al abrir las puertas del MAM, a la exposición de *Acné*, a pesar de que, ella tenía sus interrogantes respecto a la epistemología de estas piezas. Al funcionar las instituciones artísticas como sensor de lo que podía

¹³⁴ *Ibid.*, pág. 20.

¹³⁵ *Ibid.*

considerarse arte o no, el estado mexicano mantuvo el monopolio artístico nacional dejando de lado obras disidentes que por otro lado estaban en perfecta sincronía con el mainstream. A partir de este planteamiento puedo preguntar, cómo fue que los artistas de los 90's lograron trascender más allá de lo nacional para insertarse en el mercado global del arte; específicamente, el dilema tiene que ver con el interés que despertó, en el dinamismo del mercado de la centralidad, la producción de arte de nuestro país. Respecto a este cuestionamiento tenemos:

Los discursos críticos y las condiciones de mercado, ponían en evidencia que los “centros hegemónicos” habían entrado en crisis. Los agentes ya no se definían por una ideología que, tanto aquí como allá, oponía lo “cosmopolita” a lo “nacional”, e identificaba lo “local” con un heroísmo provinciano, sino que asumían una interacción necesaria en los nuevos circuitos.¹³⁶

En mi opinión, la declaración anuncia que durante los 90's, se podía inferir que el arte en México ya no podía quedar limitado a lo nacional. En consecuencia, la pregunta que puedo formular sobre el Arte Contemporáneo en nuestro país está con relación a la sospecha sobre que necesitaba para ser un arte local global. En este sentido, la polémica sobre lo contemporáneo era mucho más viva en nuestro país, y Latinoamérica, que en los centros de Europa y los Estados Unidos.¹³⁷ Para responder el cuestionamiento ofrezco la siguiente hipótesis, el Arte Contemporáneo cobró notoriedad en la centralidad gracias a la problematización de la precariedad social como resultado del fallido intento, del Estado mexicano, por alcanzar el éxito comercial prometido por la globalización (en el último capítulo de esta tesis argumentaré este supuesto).¹³⁸

En otro orden de ideas, al escapar de las figuraciones tradicionalistas impuestas por el estado mexicano, los jóvenes artistas de nuestro país encontraron un entorno de enunciación diferente que permitía la ruptura de los cánones tradicionales de la estética y una válvula de escape de la tradición nacionalista. Sin embargo, esta supuesta libertad trajo consigo la imposición de una idea respecto a cómo debía ser el arte de México en el contexto de la globalidad. El resultado de la estrategia de intercambio simbólico fue la producción de obras bajo la exigencia de una línea dialéctica que capturaba nuevamente al

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ En el capítulo 1 de esta tesis ofrezco un planteamiento breve sobre las disertaciones que se formulaban en la centralidad durante los primeros años del siglo.

¹³⁸ El argumento de este postulado puede leerse en el siguiente capítulo de esta tesis.

arte dentro de una fórmula, que facilitaba la circulación de las obras en el mercado internacional.

Me parece que, en México, si bien puedo estar de acuerdo en que el arte contemporáneo, desde los 60's puede entenderse como un período que agrupa una amplia diversidad de manifestaciones artísticas alejadas de los cánones de la estética formalista, no obstante, para finales del siglo pasado, estas obras todavía no estaban cobijadas por un horizonte crítico que les permitiera comprenderse bajo una nueva propuesta de reflexión estética. No fue sino hasta avanzada la primera década de este siglo, que el resultado de esta búsqueda logró agrupar el arte contemporáneo bajo la denominación de discrepante como una nueva forma de entender el arte.

Regresando a la exposición, creo que, al proponer su propia genealogía del Arte Contemporáneo en México, los investigadores aseguraron su posicionamiento en el juego de la circulación simbólica global: es decir, para ellos fue una doble estrategia, por una parte, para posicionarse, con proyectos personales, en la centralidad artística debían entender y argumentar la producción mexicana bajo los requerimientos dialécticos de lo global, y por otra, al poner en práctica nuevas razones de enunciación generaron un conflicto con la institución local, de modo que, al implementar los discursos de lo global, no solo estaban irrumpiendo con éxito en el arte internacional, también estaban rompiendo el monopolio del arte del Estado. Si el lector me concede la verosimilitud de esta declaración, entonces podríamos intuir que el Arte Contemporáneo en México logró manifestarse, ya que su genealogía fue parte de un proceso refractario de los centros hegemónicos artísticos, que apelaban a la apertura de los mercados, y especial del Norte Americano.

Desde mi perspectiva, este planteamiento circunscribe a la enunciación local del arte, dentro de una especie de convenio mutuo: es decir, gracias al sistema del arte norteamericano, que expuso obras discrepantes de artistas mexicanos, fue posible que la comunidad artística de nuestro país contemplara una alternativa viable para escapar de los nacionalismos.

En este punto puedo pensar que el arte contemporáneo producido en México fue capaz de formular su propia genealogía gracias a la enunciación previa que los Estados Unidos

hicieron de ella. Para explicar mi conjetura elaboraré la siguiente suposición: qué hubiera pasado, si históricamente el arte mexicano, del segundo lustro de los 90's, no hubiera sido visibilizado primero por el sistema del arte de los Estados Unidos; es decir, el cuestionamiento se centraría en pensar, que hubiera pasado si nosotros hubiéramos tenido la capacidad para poder autoenunciarnos globalmente, sin mediación de la institución artística de la centralidad. Las posibles respuestas me parecen apasionantes. Estoy seguro que, desde nuestro país, no hubiera sido posible argumentar nuestro lugar en la globalidad sin un horizonte diferente al marco institucional local. Así pues, esta condición fue importante, puesto que, la intervención del sistema norteamericano logró que la producción artística de nuestro país rompiera con los principios de lo nacional, lo mexicano y el estilo, no por convicción institucional, sino por la necesidad que el estado mexicano y otros agentes culturales tuvieron por entrar al juego lo global.

Por otra parte, a nivel local, los curadores de *La era de la discrepancia* se dieron cuenta que, en tanto ellos tengan el poder de autoenunciarse, entrarían al engranaje de la circulación global de las obras de arte. Para lograrlo tuvieron que hacer una genealogía que les permitiera tomar el control jerárquico, o al menos compartirlo con el principal promotor global, el sistema del arte de la centralidad. Esto es más claro, si atendemos al texto curatorial:

Uno de los aspectos más importantes de ese cambio fue el modo en que artistas empezaron a operar desde fines de los años ochenta y fueron invitados a trabajar fuera de México sin la precondition otrora inevitable de una visibilidad local y la bendición de las autoridades culturales del país.¹³⁹

En este párrafo se explica que los jóvenes artistas mexicanos que produjeron obras durante el segundo lustro de los 90's, ya sea en México u otras partes del mundo, no tenían un plan o proyecto definido para lograr con éxito convertirse en artistas plásticos. Sin embargo, el fenómeno de la diáspora fue un factor decisivo para muchos de ellos, porque les permitió participar activamente del dinamismo del arte global a través de estancias de investigación producción artística, estudios de posgrado, exhibiciones colectivas, bienales, ferias de arte, entre muchas otras actividades. Al tener de primera mano un amplio panorama, la pregunta importante para ellos fue con relación a cómo ser un artista local en un mundo globalizado,

¹³⁹ *Ibid.*, pág. 20

mientras que, para las instituciones del estado, el cuestionamiento tuvo que ver con la manera en que podían ser globales sin perder la identidad nacional.

A partir de la cita, puedo sugerir que las estructuras institucionales de México estaban ejecutándose en una lógica diferente a la de los artistas de esa etapa: por una parte, las piezas que producían los jóvenes artífices locales eran consumidas sin problemas por el sistema del arte de la centralidad, ya que, estas representaban a la perfección las vorágines del mercado del arte global que optaba por la diáspora y el derrumbe de los nacionalismos, mientras que en el ambiente local, estas obras eran excluidas del aparato de circulación por ser consideradas simples ocurrencias: es decir, muchas de estas obras y objetos se produjeron por fuera de la institución de galerías y muros.¹⁴⁰

Esta tensión fue el detonante que permitió pensar, dentro de los círculos académicos y artísticos nacionales, el sentido de la contemporaneidad. Para explicar esta declaración tenemos que, en la propuesta curatorial de *La era de la discrepancia*, la genealogía del arte contemporáneo la puedo trazar desde 1968, pero no fue sino hasta el año 2007, que se pudo formular la pregunta crítica sobre su sentido. Por esta razón, me es posible decir que la contemporaneidad artística nacional empezó en los 90's, no tanto por las prácticas discrepantes, que siempre han estado presentes en el devenir del arte nacional, sino que las piezas producidas durante esta década permitieron reflexionar, en los albores del siglo XXI, una respuesta sobre cómo debemos entender el arte contemporáneo en México.

Bajo este planteamiento, los jóvenes artistas de los 90's ya eran contemporáneos en el sentido estricto de los argumentos de la centralidad, mientras las instituciones artísticas en México todavía estaban en la disputa de los estilos. No fue sino hasta los primeros años de los 2000, que tanto estado como artistas encontraron un punto de cohesión, para crear nuevos dispositivos institucionales que permitieran comprender y proponer un viraje hacia la actualidad global de ese momento. El mejor ejemplo de esta intención fue la inauguración del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, MUAC, de la UNAM en el año 2008. Este momento fue climático en la historia del arte nacional, ya que, con este

¹⁴⁰ Teresa Del Conde lo declara en su texto sobre Acné.

museo, pero sobre todo con los argumentos dialécticos de su exposición inaugural, se institucionalizó de manera definitiva el arte contemporáneo en México.

Mi disertación sobre este tema enuncia que las obras exhibidas fueron una bisagra complicada en términos de la historiografía nacional, puesto que cobijadas bajo el argumento de la discrepancia funcionaron como parámetro conceptual bajo el cual todas las prácticas que han sido, son e incluso serán disidentes frente a las normas institucionales del arte puede ser evaluadas para ingresar dentro de la denominación de arte contemporáneo y con esto institucionalizarse: en este sentido, el concepto de desacuerdo puede circunscribir cualquier disertación y práctica futura; al igual que la sugerencia de Ida, el arte contemporáneo institucionalizado sigue en progresión: como una metáfora de escape y captura.

Por último, pienso que, si bien es cierto fue la curaduría y no la historia del arte nacional quién enunció una nueva narrativa sobre el arte contemporáneo, no puedo dejar de enfatizar que este relato ya estaba interviniendo por fuera de la institución artística nacional desde los 50's, no obstante, no fue sino hasta que los críticos y curadores arrojaron las razones de la nueva historia del arte, en el año 2007, que pudo pensarse, en nuestro país, el concepto de lo contemporáneo en el arte.

En el siguiente capítulo problematizaré cuáles fueron los nuevos fundamentos estéticos, sobre los que el arte contemporáneo creado en México logró circular en la centralidad artística.

Capítulo VI

Disenso/

La legitimación global del arte
contemporáneo creado en México

6.1 La transvaloración del arte contemporáneo

Recordemos que en el capítulo anterior argumenté la idea de la institucionalización del arte contemporáneo global en dos sentidos: nacional e internacional. En este capítulo, el último de mi tesis, realizaré un estudio teórico histórico sobre el segundo sentido, internacional, partiendo de la exposición *Mexico City: an exhibition about the Exchange rates of bodies and values*, montada en el P.S.1 del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York del 30 de junio al 2 de septiembre del 2002.

La importancia de esta exhibición se centra en haber sido la primera colectiva de arte contemporáneo global, producido en México, montada en uno de los museos más importantes de la centralidad artística con el aval institucional del gobierno mexicano, por medio de la Secretaria de Relaciones Exteriores y conversión de la iniciativa privada a través de galerías mexicanas e internacionales.

Mi argumento sugiere que es posible entender la representación nacional global, a partir de esta exposición, desde una perspectiva dialéctica que promueve el concepto del desacuerdo con una doble intención: a) en contra de las canónicas formas expositivas que idealizaban la identidad nacional en el extranjero; y b) en oposición a las demandas de figuración del mercado del arte global que proponen a nuestro país, a través de las obras, desde una perspectiva social, política y cultural ominosa: es decir, las piezas exhibidas son desprovistas de su sentido artístico para funcionar como ilustraciones creativas de la pobreza. En su conjunto, ambos sentidos tienden a institucionalizar una noción de la nación de reclamo de inclusión de los excluidos; es decir, de las minorías que no cuentan en las mayorías privilegiadas minoritarias.

Durante la segunda mitad del 2002, el arte contemporáneo producido en México cobró inusitada presencia en diversos espacios expositivos alrededor del mundo, principalmente en los Estados Unidos, Canadá, Alemania, e Inglaterra.¹⁴¹ Sin embargo, para el estudio que

¹⁴¹ En orden cronológico: Mexico, Common Objects and Cosmopolitan Actions, en el Museo de Arte de San Diego, curada por Betti – Sue Hertz; 20 Million Mexicans Can't be Wrong bajo la batuta de Cuauhtémoc Medina, la South London Gallery; y Zebra Crossing, el proyecto de Magalí Arriola diseño en el marco del festival Mex-Art-Berlín para la Haus der Kulturen der Welt de Berlín.

ofrezco en esta investigación, me concentraré únicamente en la exposición *Mexico City: An exhibition about the exchnage rates of bodies and values* (en lo posterior nombrada *Mexico City*), montada en el P.S.1 Contemporary Art Center de Nueva York, del 30 de junio al 2 de septiembre del año en referencia¹⁴²; la curaduría de la muestra estuvo a cargo de Klaus Biesenbach (Kürten - Alemania, 1967), quien en ese momento fue curador en jefe del MOMA.

En el catálogo de la exposición se pueden encontrar textos de Cuauhtémoc Medina, Patricia Martin, Guillermo Santamarina; así como escritos de agradecimiento de Sari Bermudez, y Gerardo Estrada, quienes en ese momento fueron la presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), y el director general de asuntos culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), respectivamente; así como el pronunciamiento curatorial de Biesenbach titulado con el mismo nombre de la exposición.

En la exhibición se presentaron obras de 17 artistas de la escena artística de México, entre nacionales y extranjeros; para nombrarlos, los he agrupado en tres jerarquías: los nacidos en la Ciudad de México, los originarios de diversos estados de la república, y foráneos. El primer grupo fue el más nutrido y estuvo conformado por Eduardo Abaroa (1968), Carlos Amorales (1970), Gustavo Artigas (1970), Miguel Calderón (1971), Minerva Cuevas (1975), Iván Edeza (1967), Jonathan Hernández (1972), Gabriel Kuri (1970), Yoshua Okón (1970), Rubén Ortiz Torres (1964), Pedro Reyes (1972), y Daniela Rossell (1973); en el segundo grupo estuvieron Teresa Margolles (Culiacán, 1963), y José Dávila (Guadalajara, 1974); y en el último Francis Alÿs (Antwerp - Bélgica, 1959), Santiago Sierra (Madrid – España, 1966), y Melanie Smith (Poole –Inglaterra, 1965).

La exhibición contó con obras provenientes de colecciones privadas, galeristas, e instituciones culturales de diversos países. En cuanto a las primeras se asistió a los coleccionistas Tom Patchet, L.A; y Gilberto Chapernel, en la Ciudad de México. Las galerías, ubicadas en la Ciudad de México, que contribuyeron con piezas fueron Enrique Guerrero, Kurimanzuto, OMR, y Nina Menocal. Con relación a las galerías internacionales se puede enumerar ACE Gallery de L.A y de la Ciudad de México; Gabauer, Berlín; Peter

¹⁴² La exposición se modificó para ser itinerante en Kunst Werke Berlín, del 21 de septiembre del 2002, al 05 de Enero del 2003; y en el Museo Carrillo Gil, en la Ciudad de México, durante el 2003.

Kilchmann, Zurich; Lisson, Londres; Micheline Szwajcer, Antwar. Por lo que se refiere a las instancias de cultura que tuvieron participación se deben mencionar a Botschaft von México, Berlín; Café Frida, N.Y; Greene Naftali, N.Y; Haus der Kulturen der Welt, Berlín; Ibero Amerikanisches Institut, Berlín y en especial la Secretaria de Relaciones Exteriores de México a través del CONACULTA. Con este conjunto de participantes puedo deducir que la iniciativa privada participó en coinversión con el gobierno mexicano para lograr la exposición.

Este último dato es fundamental porque me permite hacer la conjetura sobre la injerencia del estado mexicano en alguna de las etapas de diligencia de la muestra, y con esto, llamar a examen crítico al tradicional nacionalismo vertido en las exhibiciones de arte mexicano en el extranjero. De esta manera es lógico pensar que la exhibición se presentó como una alteridad en el modelado de diatribas nacionalistas a través del arte contemporáneo. La hipótesis sugiere que la exposición funcionó como imagen internacional, del nuevo estado mexicano, ajustándose a las demandas de circulación del mercado de los Estados Unidos y del arte global.

Ahora bien, propongo estudiar, este doble funcionamiento, a través del catálogo de la exposición; en especial, del discurso curatorial escrito por Biesenbach. En primera instancia, la reflexión pasará por la naturaleza filosófica del arte que pondera la crítica como un eje fundamental dialéctico; y en segunda, por las vorágines de representación del mercado global de esa época. Dicho de otra manera, el estudio del catálogo de la exposición me permitirá entender este doble funcionamiento a través del fenómeno de la globalización del arte producido en México, desde el contexto de una serie de modificaciones radicales, tanto nacionales como extranjeras, de los mecanismos de producción, absorción, adaptación y circulación del arte contemporáneo.

Con el fin de delimitar mi disertación, iniciaré con la reflexión sobre el espacio museístico en la cual se montó la exposición. Llama mi atención que la muestra se haya exhibido en una filial del MOMA, el P.S.1, reservada al llamado arte *experimental*; esta categoría pondera, a las obras expuestas, dentro de un marco teórico opuesto al de la tradicional historia del arte. En su texto, *Mexico City: An exhibition about the Exchange rates of bodies values*, Biesenbach menciona:

En los años recientes, la música, el cine y el arte de México se han convertido en componentes esenciales de la escena experimental en el mundo.¹⁴³

Según mi parecer es importante establecer el sentido que guarda la apreciación del curador, al denominar al arte de México como experimental; la respuesta a esta diatriba se puede ensayar en los argumentos que llevaron a la exposición al museo del MOMA, en especial a su espacio alternativo de exposición, el P.S.1, porque entre estos dos lugares existe una clasificación diferente del arte en base al origen de sus epistemologías.

En el primero, puedo hablar de un lugar legitimador de las obras que se apegan a la tradición de la historia; mientras que, en el segundo, las piezas están dentro de la construcción de un discurso alterno a esa narración: es decir, por un lado, tenemos a las obras consagradas, y en el otro extremo a las obras empíricas.

Describiendo en sus generalidades al P.S.1 Contemporary Art Center de Nueva York, puedo mencionar que es una de las instituciones de arte contemporáneo más grandes y antiguas de los Estados Unidos. Fue inaugurado en 1971 y funcionó como el Instituto de Arte y Recursos Urbanos Inc., una fundación dedicada a organizar exposiciones en espacios subutilizados y abandonados en toda la ciudad de Nueva York. A partir de 1976 abrió la primera exposición importante en su ubicación actual, conjunto de edificios ubicados en los números 22-25 de Jackson Avenue en el barrio de Long Island City, en Queens, Nueva York. Desde el año 2000, el P.S.1 ha funcionado como un espacio de exposición filial del MOMA, lo que le ha permitido arrojarse de prestigio internacional.

El conglomerado arquitectónico ha potencializado la inconmensurabilidad de la escena artística global, desplazándose desde la idea canónica del museo como lugar de presentación de colecciones permanentes e itinerantes, hacia la muestra de una localidad que se ofrece como punto de entrecruce nómada del dinamismo de la trasfiguración del arte.

¹⁴³ Klaus Biesenbach, "México City: Una exposición sobre los tipos de cambio de cuerpos y valores", en *Mexico City: An exhibition about the exchange rates of bodies and values*, Nueva York, P.S.1 Contemporary Art Center, NY en conjunto con KW-Institute for Contemporary Art, Berlín (catálogo de la exposición celebrada en NY del 30 de junio al 2 de septiembre 2002), 2002, pág. 281.

Desde su origen, el lugar ha ofrecido diversas manifestaciones artísticas empíricas, por este motivo, no tiene una colección permanente sino que se enfoca en fomentar artistas y propuestas a través de diferentes muestras: algunos de los creadores que han itinerado sus obras en este lugar son Janet Cardiff, David Hammons, Kimsooja,¹¹ Hilma af Klint, Jake y Dinos Chapman, Donald Lipski, John McCracken, Dennis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto, Alan Saret, Katharina Sieverding, Keith Sonnier, Michael Tracy, Henry Darger, y Gabriel Orozco, entre muchos otros.

Regresando a la condición experimental del arte, puedo sugerir que, durante la fase de consolidación de los discursos del arte global, la producción artística ya mostraba una amplia diversidad de estrategias de creación. Y parte de lo que eso significó fue que la pintura, escultura, grabado, entre otras, ya no eran considerados únicamente como los vehículos del desarrollo histórico, sino que eran medios posibles dentro de la diversidad de expresiones y prácticas que intentaban definir el mundo del arte con instalaciones, performances, videos, internet, tecnología digital y múltiples combinaciones entre ellas. Aunado a esto es importante recordar que la nueva historia del arte llegó a la globalidad para incluir los temas sobre la diáspora artística, las ciudades cosmopolitas, la apertura de mercados y sobre todo, el derrumbe de los nacionalismos.¹⁴⁴

Desde mi perspectiva crítica, esta brecha compleja de la producción del arte arribó al nuevo relato de la globalidad cuestionando el sentido de la institución museística, por esta razón, ante la frenética inserción de nuevos objetos, los museos se encontraron con el problema de la obsolescencia de sus espacios y frente a la filosofía del arte. Por tal motivo, museos como el MOMA, en un afán de actualización dialéctica, reconoció la necesidad de abrir espacios alternativos para cobijar y mostrar, de manera ambulante, a todas aquellas manifestaciones que se alejaban de la línea de sus colecciones permanentes, y que, no obstante, aún no encontraban un espacio de definición histórica para ser consideradas como parte de sus acervos. El P.S.1 se creó como respuesta a un momento de urgencia por la inclusión de todas las posibilidades artísticas que se encontraban dentro de la discusión sobre su propia naturaleza como obras de arte, siendo este sentido el que nos permite

¹⁴⁴ Para profundizar en este tema se sugiere revisar el capítulo I de esta tesis.

entender que el arte expuesto en este espacio puede considerarse como emergente o experimental, incluyendo a las obras exhibidas en la exposición *Mexico City*.

Una vez aclarada la perspectiva desde donde propongo entender el arte experimental es importante avanzar la discusión hacia el texto curatorial de Biesenbach. Considero que, la disertación que el curador ofrece en su escrito puede considerarse como una declaración sobre la incursión de las obras de arte “experimental”, producidas en la Ciudad de México, dentro del mercado del arte global. Para argumentar mi conjetura propongo estudiar el texto bajo tres supuestos: a) la cancelación del nacionalismo; b) el sentido de representación de la exposición; y c) el carácter de representación de las obras.

Cancelación del nacionalismo

Mexico City fue una exposición con un título circunscrito, adentro de los discursos del arte global de la época, así que, su formulación ya no se realizó considerando la idea canónica de representación nacional, México, sino, teniendo en cuenta la idea de una ciudad cosmopolita, la Ciudad de México; este desplazamiento discursivo tuvo que ver más con una exigencia del mercado del arte, que con acuerdos realizados entre las instituciones culturales mexicanas, para actualizar la imagen artística nacional.

Para argumentar esta conjetura debo referirme en primera instancia a la diáspora. Esto es, en las disertaciones del arte global se evitó hablar de naciones con la finalidad de rescindir alegatos de identidad, y pensar en discursos sobre artistas que vivían y producían obras en cualquier parte del mundo: se hizo la abolición de las obras en términos de identidad para concentrarse en ver y escuchar alocuciones de cualquier otro tópico que no fuera la representación nacionalista. Otro punto a considerar es que no todos los artistas que expusieron, fueron mexicanos por nacimiento. Esto significó un cambio sustancial para el arte nacional, puesto que, la tradición curatorial arraigada en las exposiciones colectivas de arte mexicano en el extranjero, organizadas o mediadas por instituciones del estado mexicano, habían considerado solo artistas mexicanos, por origen, para exhibir sus obras; para Sergio Blanco, esta exposición rompió la práctica del nacionalismo por nacimiento al exponer algunos artistas que no eran mexicanos por nacimiento.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Sergio Blanco, “Melanie Smith: caos contra ruinas,” Gatopardo, 01 julio 2011, 2019.

Considerando lo anterior puedo confirmar que la preocupación del arte de esa época no fue la identidad de los sujetos, sino la relación de los sujetos con la ciudad, el horizonte de la representación nacional canónica transitó hacia al sentido del arte global: entonces, *Mexico City* no se trató de artistas, mexicanos, representando a los mexicanos, sino de artistas que hicieron visibles las relaciones entre la vida cotidiana de personas y los aspectos de una ciudad de la periferia global.

El sentido de representación de la exposición

Antes de adentrarme en el desarrollo de este punto, es importante que ofrezca el planteamiento sobre el que Biesenbach articuló su discurso. El objetivo de la exposición, según el curador, “fue tener un ángulo de visión temático, cuyo propósito era describir y comprender el clima de la creación en México.”¹⁴⁶ En una primera mirada, por la cita puedo inferir que él quería entender cómo funcionaban creativamente los artistas de la ciudad de México.

Para perfilar el cuestionamiento, Biesenbach empieza su texto haciendo alusión a la serie fotográfica de Melanie Smith, *Spiral City I-IV, 2002*, (figura 7):

En su obra, Smith nos brinda una vista aérea de la ciudad de México, y en concreto, de una de las zonas más pobres del D.F., en la que es posible percibir la densidad de esta megalópolis con sus calles repletas y sus viviendas improvisadas infestando la zona. Sin embargo, la congestión de las calles queda capturada en lo que aparece como un patrón abstracto en el que a partir del caos y frenesí intrínsecos a la metrópoli aparece un cierto orden.¹⁴⁷

En este párrafo, el curador sugiere que a través de la obra de Smith es posible observar la precariedad de la ciudad de México. Esta declaración es un inicio fuerte, por consiguiente, esboza de manera clara, una idea adversa acerca de la capital del país. Por otra parte, el segundo párrafo del ensayo menciona:

Una exhibición sobre el tipo de cambio de cuerpos y valores se ciñe ajustadamente a un punto de vista, el de vincular a los artistas – quienes viven y trabajan en una de las ciudades más densamente pobladas del mundo- a las realidades de la vida cotidiana y a la forma en la que confrontan y quedan asimiladas estas cuestiones en su obra.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Klaus Biesenbach, “Mexico City...”, Op. Cit., pág. 281.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

La cita me permite especular que, según Biesenbach, la creatividad de los artistas se ciñe a los problemas específicos de una de las urbes más pobladas del mundo: es el planteamiento fútil de una ciudad globalizada de la periferia. En efecto, él comprende que el clima de la creación artística, de la ciudad de México, se debe a que los artistas configuran un proceso de producción que inicia reconociendo la realidad de la ciudad, y continúa con la reflexión de su relación con esa realidad.

Para mí, el párrafo señalado, es un resumen sobre el tipo de representación ofrecido por la exposición. En cuanto a las obras exhibidas, el curador considera que los artistas, a través de sus piezas, evidencian una ciudad en la que existe una especie de comercio normalizado de la pobreza, en la cual, los habitantes, actividades cotidianas y objetos que median entre ellos son susceptibles de ser tasados como mercancías, con el único fin de adaptarse a la sobrevivencia.

Por otra parte, a pesar del leitmotiv maniqueo sobre la Ciudad de México, este no habría sido suficiente para que el curador hubiera sostenido su discurso, para eso, él necesitó elaborar un *sentido* que le permitiera posicionar la exposición, dentro del dinamismo económico expositivo internacional de un horizonte crítico veraz; con la finalidad de esclarecer esta sospecha formularé un cuestionamiento sobre la manera en que Biesenbach logró la construcción discursiva de la mirada ominosa de la ciudad de México. Para esto, es necesario reflexionar las siguientes citas:

A lo largo de la última década Nueva York, a pesar de las tragedias recientes, se ha convertido en una ciudad más rica y segura. En fuerte contraste con ello, México y la ciudad de México han pasado por cambios sociales y económicos severos que han resultado en una disminución exagerada de la seguridad y riqueza. La vida cotidiana de la ciudad de México se ha vuelto cada vez más peligrosa, constituyendo para el gobierno, y aún más para la población, un obstáculo casi insuperable. Una mirada que reflexiona sobre los dos países de una manera simultánea, desde una perspectiva europea requiere de metáforas complejas y reveladoras para hablar de la globalización y de la realidad en cuanto a diferencias culturales y regionales.¹⁴⁹

En primera instancia la cita contrapone dos ciudades: Nueva York y la Ciudad de México. La primera es descrita como opulenta y segura, mientras que la segunda refiere disparidad en ambos aspectos. Por otra parte, el párrafo menciona que, para hacer un análisis,

¹⁴⁹ *Ibid.*

simultáneo, sobre la realidad y la globalización en cuanto a diferencias culturales y regionales de ambas capitales, se requiere de metáforas complejas.

Examinando estos pronunciamientos, la primera pregunta que puedo hacer está con relaciona los motivos que tuvo Bisenbach al comparar las diferencias existentes entre dos ciudades; un posterior cuestionamiento puede ser por la manera en que utiliza el resultado de dicho cotejo para hablar de la cultura en términos de realidad. Mi posición respecto a la primera replica es que el curador utilizó la Ciudad de Nueva York con un carácter *instrumental*, y en la segunda, el resultado de la comparación le ayudó a la construcción del *sentido* de la Ciudad de México en el contexto de un lugar globalizado, tomando en cuenta la ponderación de su supuesta existencia fútil.

En cuanto al *carácter instrumental*, primero invito al lector a recordar que el objetivo de la exposición, según el curador, fue describir y comprender el clima de creación artística de la Ciudad de México. Biesenbach quiere entender cómo funcionan creativamente estos artistas. Con todo, me parece que este no es el objetivo de la exhibición. Yo creo que esta enunciación debe cuestionarse, ya que existe en el discurso curatorial una cara opuesta a esa primera intención.

La disertación propuesta por el curador puede parecer inocente, pero en realidad la interrogación no se centra en el estudio de los procesos artísticos utilizados por los creadores, sino en cómo es posible la creatividad en la Ciudad de México, como es posible que en medio del caos haya algo creativo. Leer el texto curatorial bajo esta premisa me permite entender que la verdadera intención del curador fue hacer una declaración perjudiciosa: de esta manera, entre líneas sugiere que solamente dónde hay caos, hay creatividad; por este motivo los artistas son capaces de crear el tipo de obras mostradas en la exposición y para sostener con verosimilitud este supuesto, él necesita de la comparación entre ciudades.

La confrontación propone a Nueva York en la vorágine de un exitoso proceso de gentrificación ocurrido, principalmente, en Manhattan durante la década de los noventa y los primeros años de este siglo, mientras que la Ciudad de México es descrita como un lugar adonde la vida es difícil; a saber, la estabilidad y desarrollo están en la ciudad norteamericana, mientras que la inestabilidad es característica de la capital mexicana:

La ciudad de México se ha convertido en uno de los focos principales de los problemas que han resultado del creciente desarrollo global. Si uno dice que no hay viento en el ojo de la tormenta, debe estar refiriéndose a Nueva York: la ciudad de México sin duda ha sido sacudida por los vientos de los cambios continuos.¹⁵⁰

En esta perspectiva, Nueva York es próspera y más segura que nunca, por el contrario, la Ciudad de México es un caos. En este párrafo, Biesenbach, está planteando una oposición entre dos ciudades globalizadas: una opulenta y otra que es testigo del remanente de la globalización. El curador sugiere que Nueva York es una ciudad glamorosa en la que no pasa nada, o sea, su economía, sociedad y habitantes viven en paz; la ciudad norteamericana es el ojo del huracán y en esta no hay sobresaltos violentos; mientras que en la Ciudad de México se encuentra en las bandas nubosas, en donde todo es desastre, en ella pasan muchas cosas infortunadas y por este motivo la capital es creativa incluso a pesar de sí misma, o, ya que es caótica, puede ser creativa.

Ahora bien, esta declaración tiene que ver con el *carácter instrumental* al que aludí en párrafos anteriores. Mi postura sugiere que el curador utilizó la ciudad de Nueva York para enfatizar las contrariedades de la Ciudad de México, con la finalidad de esbozar un escenario que le permitiera reunir el conjunto de obras expuestas bajo un alegato de precariedad, y de esta manera crear un *principio discursivo* acorde a la contemporaneidad del mercado: o sea, la noción de ciudad insuficiente e insufrible fue un *instrumento* fabricado para realizar, con éxito, una actividad de intercambio de comercio artístico.¹⁵¹ Esto puedo argumentarlo con el siguiente párrafo:

En su esencia, esta exposición se ha convertido en un valor, un bien, que viaja de México a Nueva York y posteriormente a Berlín. Así, la exhibición no sólo está ligada a una concentrada aproximación temática, sino que ella misma es o encarna lo que su tema anuncia: materializa la realidad económica del lugar, así como sus importaciones y exportaciones.¹⁵²

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ El comercio artístico consiste en la disposición de la cultura de las diferentes naciones a manera de un producto o marca diferenciables entre sí. Hoy la cultura consiste en ofertas, no consiste en normas sino en propuestas. Según Bauman, el objetivo principal de la cultura es evitar el sentimiento de satisfacción en el público, hoy transformados en clientes o consumidores. Para mayor referencia consultar Zygmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

¹⁵² Klaus Biesenbach, "Mexico City....", Op. Cit., pág. 281.

Por consiguiente, el ejercicio curatorial puede entenderse como una práctica de adecuación y actualización de los alegatos del mercado del arte, puesto que, el curador estimó, durante el diseño de la exposición, el horizonte de tasación de la misma con la finalidad de hacerla itinerante en otras ciudades de la centralidad bajo el concepto de una exhibición que muestra, a través del arte, la realidad de una ciudad de la periferia artística: en consecuencia, el sentido de la exposición fue el de crear una mercancía expositiva que exhibiera obras perturbadoras, producidas en la realidad cruenta de un país globalizado de la periferia; por este motivo, esta propuesta curatorial, disfrazada de novedad, puede entenderse como una actualización de la mirada poscolonial en tiempos de lo global (sobre esto invito al lector a consultar el capítulo I de esta tesis).

6.2 El carácter de representación de las obras

Si uno lee con cuidado el texto curatorial de Biesenbach podrá darse cuenta que utiliza la palabra *realidad*, en todo el texto, como un motivo para hablar de la vida cotidiana, de la ciudad de México, y de la figuración de las obras exhibidas en la exposición; si considero esto como una estrategia, entonces puedo entender que se está frente a un ejercicio curatorial que impronta las obras como representaciones de la verdad: el curador insiste en que las obras de esta exposición tienen trazos de la vida, trazos de la realidad; lo que significa una contrariedad difícil de resolver para la crítica e historia del arte.

El inconveniente de vincular la idea de la realidad con las obras de arte radica en que esta noción apela a una larga tradición teórica que se ha encauzado en afirmar que las piezas han logrado su *autonomía* de la *realidad* para derogar los canónicos discursos de la estética.

Mi análisis sugiere que el texto curatorial de Biesebach utiliza el término *realidad* de una manera ambigua, con la única intención de realizar afirmaciones que reducen a las obras expuestas a simples ilustraciones de su *principio discursivo*: particularmente, él realizó una estrategia dialéctica para circunscribir las obras dentro de un juicio que tiene como principal argumento la descripción de la *realidad* precaria de la Ciudad de México; en este

sentido, lo que las obras enuncian tiene que ver con el intercambio de todo tipo de cuerpos bajo una especie de economía de la alteridad.

En este acotamiento, las obras poseen trazos de la realidad dado que son poseedoras de la verdad; por eso, la operación de visibilidad, tanto de las obras como de la exposición, estima un sencillo desplazamiento del sentido de representación de la identidad nacional hacia la representación de una ciudad desolada, en la cual, los habitantes y sus objetos de uso cotidiano adquieren un valor como mercancías, creando con esto la normalización de un mercado de la sobrevivencia: las obras representan diversos aspectos de la indigente realidad de la Ciudad de México. Mi consideración propone que el curador entiende, principalmente, las obras como retratos; para él son imágenes que describen las cualidades físicas y morales, de las personas, dentro de situaciones límites: las obras son solo ilustraciones retóricas de un entorno violento de pobreza. Para sustentar esta afirmación basta con estudiar las citas que el curador hace sobre algunas obras de los artistas Teresa Margolles, Carlos Amorales y Santiago Sierra.

Teresa Margolles, *Vaporización*, 2001, (figura 8):

Ciertamente sus acciones retratan la complejidad de la Ciudad de México, un ambiente en el cual incluso, a veces, la vida humana misma carece de valor significativo. De cualquier manera, la muerte es una realidad incuestionable en todo lugar del mundo. Pero en la Ciudad de México, con su elemento criminal que supura, sus mercados negros, y las generalidades desigualdades económicas y sociales, la muerte es una presencia cercana e incómoda. Mediante fotografías, videos, instalaciones, y performances, Margolles explora los efectos físicos de la memoria, la violencia, el dinero, y la disparidad social que se manifiestan en los cuerpos que permanecen después de la muerte. El trabajo de Margolles también se interesa por la vida de los cadáveres y los rituales que se practican con ellos. Más allá de esto, se interesa por el objeto que permanece como un indicador o recuerdo visual del muerto, como una reliquia del pasado. En la morgue, Margolles transforma dichos rituales en performances en los que lava o entierra cuerpos que no han sido identificados. Para *Vaporización*, Margolles creó un ambiente preternatural al vaporizar el agua con la que baña los cuerpos. Su performance no sólo visualiza la memoria física de un último baño, también alude al hecho de desaparecer o disolverse, a la pérdida del individuo en el denso vapor de una ciudad con más de 20 millones de habitantes. A pesar de que Margolles ha desinfectado el agua vaporizada para la instalación, la pieza aún connota una sobrecogedora sensación de peligro, un potente recuerdo de los ciclos de la vida. Margolles se apropia de los antiguos rituales para honrar a los muertos, pero para algunos, su trabajo resulta amenazante,

dado que las sociedades modernas del “Primer Mundo” han determinado que la muerte y los cuerpos son tabús.¹⁵³

Para Biesenbach, *Vaporización* se trata de una representación de la normalización de la extrema violencia, resultado de los altos índices de criminalidad de la Ciudad de México. La obra representa la muerte feroz como característica cotidiana. Para él curador, la retórica de la pieza causa sobresaltos, en el público del primer mundo, considerando que, el simple hecho de la profanación de los cuerpos, al ser lavados y vaporizar el agua residual de tal labor con el fin de ser respirada, es un tabú. En esta obra, el interés del curador por la pieza se ciñe al desconcierto del público frente al contraste superficial que los habitantes de una ciudad vulnerada, puede darle al valor de la muerte frente a la vida.

Santiago Sierra, *Línea tatuada de 30 cm sobre una persona remunerada, Calle Regina 51, México D.F, 1998, (Figura 9a); Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas, Espacio Aglutinador, la Habana, Cuba, 1999, (figura 9b); y Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas, (figura 9c), El gallo, Arte Contemporáneo, Salamanca, España, 2000.*

A lo largo de toda su carrera Santiago Sierra ha estado trabajando con asuntos de explotación y colaboración, a menudo contratando a personas que serán remuneradas a cambio de llevar a cabo actos humillantes o dolorosos: en el pasado, por ejemplo, Sierra empleó a un grupo de personas cuyo trabajo consistió en dejarse tatuar una sola línea en la espalda a cambio de un modesto salario. Incluso las acciones más violentas de Sierra aparecen como un simple juego cuando son comparadas con la cruda realidad de sus entornos urbanos. De cualquier manera, los performances de Sierra logran exhibir las profundas cicatrices de una sociedad violenta en busca de negociar su posición en un mundo de riqueza, producción e industrialización avanzada.¹⁵⁴

En cuanto a estas obras, el interés dialéctico que Biesenbach ofreció al público se sitúa en la negociación de los cuerpos de la miseria como único recurso de sobrevivencia dentro de un ambiente de extrema pobreza y violencia. Mi reflexión sugiere que las piezas cargan con una herencia discursiva impuesta en el texto curatorial, coaccionando al espectador a considerar la contraposición de ciudades dicotómicas: el primer mundo frente al subdesarrollo. Para una persona de la centralidad estas imágenes son chocantes, pues, no conciben la actitud resignada, paciente y sufrida de las personas que viven en las periferias

¹⁵³ Ibid., pág. 286.

¹⁵⁴ Ibid., pág. 287.

del arte: las obras muestran a las personas como cómplices de su propio sufrimiento y explotación.

Carlos Amoraes, *Amorales vs amorales*, video de 8 canales transferido a DVD con color y sonido, 1999-2003, (figura 11).

Ocultarse detrás de una máscara puede ser la forma más eficaz de esconderse, o de subvertir y transformar la identidad propia al liberarse de los rasgos distintivos. Pero como implica Carlos Amoraes con su trabajo, el usar una máscara puede tener resultados dudosos, por no decir peligrosos. Al ser testigo de uno de sus performances, el visitante se enfrenta a un danzante que trae una máscara puesta. Su cara, ojos, nariz y boca están completamente ocultados. La máscara drena la identidad personal del que baila, transformando al individuo en un objeto asociado con un espectáculo. El que baila es Carlos Amoraes. Nacido y criado en la ciudad de México. Amoraes ha vivido en Amsterdam en años recientes. A partir de sus experiencias en el extranjero y su asimilación de lo que ha aprendido de otra cultura, Amoraes examina el desarrollo de su ser a través de la interpretación que hace de lo ajeno. Esta extensa investigación lo ha guiado a través del mundo popular de la lucha libre, en el que la construcción de una identidad ficticia ocurre comúnmente, y también a través del mundo del rave, el paraíso underground del baile y la música en el que los animadores populares asumen identidades distintas a las suyas. Amoraes presta su máscara a otros para que ellos también experimenten y adquieran una nueva identidad. El despojarse de la individualidad mediante este ritual transforma a quien baila en “otro”, un ajeno objeto del deseo. Este intercambio examina la producción de cultura y la cara anónima comúnmente asociada con la globalización.¹⁵⁵

La lectura que Biesenbach da al uso de la máscara, en la obra *Amorales vs amorales*, es el posicionamiento de la tradición cultural mexicana; para él, lo increíble es la existencia de un objeto que vacía la identidad de quién la viste, para que este pueda transfigurarse en una multiplicidad de personajes dentro de un espectáculo. Sin embargo, en su disertación, el curador omite que el artista creó su máscara de acuerdo a su imagen, ya que, el objeto es una representación de su rostro que, a pesar de esto, oculta su identidad; el retruécano encierra y preserva, muestra y oculta al artista, y bajo este juego de indeterminación la obra se activa en el momento en que se hace parte de la cotidianidad cultural en que proviene: el amorales puede ser un personaje de lucha libre y subirse a un ring a escenificar un duelo; también puede sumarse al escenario de los sonideros, personas que mezclan música a través

¹⁵⁵ Ibid., pág. 285.

de un equipo de sonido en las calles, con la finalidad de armar una simulada pista de baile e invitar a los habitantes a una fiesta masiva; incluso puede ser parte de una campaña política al lado de líderes populares como super barrio, que es otro personaje enmascarado que en su retórica organiza y promueve grupos de personas que viven en la precariedad, para pedir a los gobiernos servicios básicos: vivienda, luz, agua, etc. En el caso de esta obra, la mirada enfática de Biesebach se centra en la manera en que la cultura del subdesarrollo crea y nutre sus espectáculos en base a su incomprensible indefinición y vital hermetismo.

Considero que, el discurso curatorial, de Biesenbach, circunscribe a la exposición y sus obras dentro de las características de una exhibición canónica. Las disertaciones y argumentos que acompañan a las obras las sitúan bajo los parámetros de la estética tradicional, en donde el público acude a una exposición y se emplaza frente a ellas con la expectativa de descifrar sus mensajes, o bien, en espera de percibir emociones estimando la figuración o la composición de las piezas: por esta razón, la comprensión que la concurrencia puede tener de las obras esta coaccionada por una lectura, maniquea, de la realidad; es decir, el impacto visual es ponderado sobre la cualidad artística. A mí juicio, esta perspectiva demeritó la producción de arte de la Ciudad de México, en vista de que, permitió su ingreso al mercado del arte global, bajo una mirada poscolonial, negándoles su derecho al diálogo con los discursos artísticos de su contemporaneidad y la libre circulación de estrategias y expresiones diferentes a la pobreza y violencia.

De todo lo anterior, propongo la hipotética pregunta sobre lo que habría sucedido, sí, Biesenbach hubiera suprimido el sentido de la realidad de su exposición y le hubiera otorgado autonomía de la verdad, tanto al discurso curatorial como a las obras. La respuesta lógica es que el carácter de representación de la exhibición habría cambiado y se hubiera colocado en el contexto de las disertaciones teóricas del arte de esa época.

El supuesto del que parto no es un examen sin sentido, sobre todo si quiero destacar que la exposición sólo fue global en tanto mercancía que circuló sin contratiempos en los escenarios del mercado del arte, que buscaba refrescar las exposiciones con propuestas basadas en las diferencias culturales de los países de la periferia y los efectos que la diáspora había provocado en estos, si bien, como alocución de los discursos teóricos del arte se mantuvo ajena a las reflexiones de su presente. Para arrojar luz sobre esta

aseveración es necesario revisar los postulados filosóficos sobre la autonomía del arte de Danto.

Del amplio trabajo filosófico de Arthur Danto (Michigan, Estados Unidos, 1924 – 2013) me interesa señalar dos de sus aspectos ampliamente estudiados: a) el problema de la definición del arte, y b) la concepción filosófica de la historia del arte.

En el primero es en donde puedo encontrar la relación del problema de la *realidad en el arte* que he cuestionado en el texto curatorial de Biesenbach. Para Danto, el primer tópico, el problema de la definición del arte es un planteamiento que se encuentra dentro de una reflexión previa sobre la cuestión clásica de la discusión entre apariencia y realidad; mientras que en el segundo, el crítico plantea que si el arte depende, para existir, de una teoría filosófica que explique cuál es su esencia, se puede considerar a la historia del arte como una sucesión de teorías filosóficas de las que debemos derogar al mismo arte, para crear sus propias disertaciones.

El problema de la definición del arte

Danto inicia su discusión preguntándose qué es la filosofía y como primer rasgo sugiere que las teorías filosóficas, la filosofía, tienen como carácter irrefutable un hecho de *experiencia*. Las teorías filosóficas, por oposición a las científicas, no son confirmadas por hechos empíricos; más bien, lo que las caracteriza es que, por más diferentes que sean las teorías en conflicto, el mundo tal y como lo experimentamos permanece exactamente igual. Así pues, el crítico entiende la filosofía con un carácter conceptual que es la formulación de ideas que conciben o forman el entendimiento, “tanto si nuestra *experiencia* está causada por un mundo externo como si no, esta, permanece igual”¹⁵⁶. De ahí que la cuestión

¹⁵⁶ Danto entiende que la tarea filosófica es básicamente de carácter conceptual. El crítico parte del argumento que las ideas son conceptos, no importa de dónde provengan. En esta parte del texto, él considera tres supuestos orígenes: los sujetos, el mundo, o un sistema de representación. Para él, los sistemas de representación son los más interesantes y desafiantes porque para lograr sus reducciones se requiere una argumentación elaborada e ingeniosa, por lo tanto, a menudo, nuestras expectativas ordinarias de la forma en que nosotros y el mundo deben ser, nos convierte en seres cognitivos; es decir, entendemos nuestro entorno y propia existencia como ideas y conocimientos, por esta razón la materia de la filosofía son los conceptos. Arthur C. Danto, *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy* (EUA: University of California Press, 1997), pág. XXV.

filosófica sobre si nuestra *experiencia* nos proporciona o no un acceso a la realidad, no puede resolverse simplemente mirando esa *experiencia*.

De lo anterior puedo inferir que Danto pone de manifiesto que el objeto del discurso filosófico no es el mundo tal, sino de la naturaleza de las relaciones de representación del mundo: en pocas palabras, no intenta representar fenómenos de la naturaleza o la vida, para explicarlos, sino que sólo quiere mostrarlos señalándolos para que se vean. Estos rasgos del discurso filosófico hacen, según Danto, que un determinado tipo de experimento mental tenga un papel especial a la hora de presentar problemas típicamente filosóficos; por ejemplo, el problema del conocimiento, no puedo asegurar si nuestras experiencias están causadas por un mundo externo, o si son fruto de un sueño: no importa el origen de estas, o si se influyen mutuamente, el contenido de las mismas permanece invariable. Nada hay en el contenido de nuestras ideas algo que nos permita saber si éstas están causalmente conectadas con el mundo o si son meras ocurrencias en nuestra mente. Este principio de indiscernibilidad, como se le conoce en la filosofía, le permite a Danto introducir, en su definición de filosofía, la discusión sobre la distinción entre apariencia y realidad,¹⁵⁷ con relación al escepticismo: lo que representa para él, la estructura central de los problemas filosóficos que le interesan.

En resumen, propongo pensar el método de lo indiscernible como herramienta para abordar los problemas filosóficos: para Danto, existe la filosofía cuando la distinción entre apariencia y realidad es invisible para el ojo y hemos de aceptar que dos o más posibles descripciones de nuestras relaciones, de representación, con el mundo puede ser compatibles con nuestra experiencia.

En cuanto a la historia del arte siglo XX, el método de lo indiscernible es valioso, puesto que nos presenta la situación de dos o más objetos perceptivamente indiscernibles que, de cualquier modo, pertenecen a categorías excluyentes. Así, por ejemplo, mientras que las

¹⁵⁷ Para Danto, el arte establece un contraste con la realidad en medida en la que surge junto con la filosofía, y en cierto modo, la cuestión de porque el arte es algo que atañe a la filosofía, es inseparable de la pregunta de por qué la filosofía solo apareció en Grecia y la India: según Danto, estas culturas estaban obsesionadas con la oposición entre apariencia y realidad. Ambas entendían el arte como un tema de naturaleza filosófica, desde el momento en que le dieron un lugar diferente a la realidad; es decir, evidenciaron la filosofía con relación al arte y no a la magia, realidad.

Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte* (España: Paidós, 2002), pág. 124.

cajas de fibras de metal para lavar trastes, de la marca *Brillo*¹⁵⁸, producidas por Andy Warhol (1928-1987, Estados Unidos) son consideradas obras de arte, las demás cajas del mismo producto, que visualmente son idénticas a éstas no son, sino, objetos comunes, carentes de significado y valor artístico.

A continuación, ofrezco una reflexión sobre el método de lo indiscernible: al presentar el problema del escepticismo para preguntarnos sobre la naturaleza del arte, observando el método de lo indiscernible, parece que estamos asumiendo que, en general, no podríamos decidir, prestando sólo atención al modo de aparición de los objetos, si estos son arte o no, al igual que no podríamos decidir si una obra de arte representa aspectos de la realidad. En otras palabras, lo que distingue a uno de otro no puede ser un criterio perceptivo: como su belleza, su originalidad o su forma significativa.

En su artículo *El mundo del arte* (1964), Danto aborda justamente, en los términos del método de lo indiscernible, la definición filosófica del arte y con esto atacó implícitamente los presupuestos de la teoría estética. La respuesta ofrecida en este artículo postula que para considerar a un objeto como una obra de arte, este debe ser producido y presentado en el mundo del arte: en otras palabras, su idea era que algo no puede ser arte sin que una determinada concepción del arte esté en juego en la génesis del objeto. Esta atmósfera de teoría artística es, pues, el elemento central de la propuesta de Danto; la naturaleza teórica del arte, la idea de que no puede haber arte sin una teoría del arte.¹⁵⁹

Por este motivo, *La caja de brillo* de Warhol, al contrario de sus homólogas en los supermercados, había sido producida bajo una determinada concepción del arte, y ese nexo, con una idea teórica legitimaba su pertenencia a este mundo. Como Danto mismo señaló

¹⁵⁸ Su segunda muestra individual en Nueva York, Warhol presentó objetos tridimensionales con motivos relacionados a marcas comerciales, lo que resultó en cajas de copos de cereales Kellogg's, *ketchup* Heinz, conservas de frutas Del Monte, y esponjas de metal Brillo. Naturalmente, Warhol no mostró las cajas de cartón de los distintos productos, sino que confeccionó prismas de madera de dimensiones similares, sobre las que, utilizando medios fotográficos de reproducción, fueron serigrafiados con color acrílico los motivos originales. Debido a varias razones, las cajas de Brillo de mayor tamaño (50x50x38 cm.) fueron las que adquirieron mayor notoriedad, y por lo tanto las más reproducidas. Las descripciones del envase ("24 paquetes gigantes", "esponjas con jabón resistentes al óxido", "saca brillo al aluminio rápidamente"). Pedro Da Cruz, "Las cajas de Andy Warhol. Filosofía de lo cotidiano." *El País Cultural*. No. 1074, 2 de julio de 2010. Revisado en <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/07/02/las-cajas-brillo-de-andy-warhol-filosofia-de-lo-cotidiano/>, 2019.

¹⁵⁹ Arthur C. Danto., "The artworld", *The Journal of Philosophy*, 61(1964), pp.. 571-584.

“El arte es del tipo de cosas que depende de una teoría para existir”.¹⁶⁰ Quince años después del artículo *El mundo del arte*, apareció el libro *La transfiguración del lugar común* (1981), en donde, Danto, insiste en la tesis de la necesidad de una teoría del arte para identificar obras de arte de simples objetos.

La respuesta del crítico es que una obra de arte, al contrario que un mero objeto, es “sobre algo”.¹⁶¹ Así, el primer rasgo que caracteriza al arte es su naturaleza representacional. Aunque, esto no puede ser suficiente para caracterizar el arte como tal, ya que, todo tipo de representaciones, artísticas y otras que no lo son, satisfarían esta condición.

Para Danto, lo que en realidad distingue a las obras de arte, de otras representaciones, es el modo en que las primeras son sobre su objeto; entonces, la obra de arte es algo que encarna su significado, considerando que apela tanto a la condición de “ser sobre algo”, como a la de “encarnar su significado”.¹⁶²

La concepción filosófica de la historia del arte

Después de su texto *La transfiguración del lugar común* (1986), Danto mostró un interés creciente por la historia del arte en su concepto del carácter filosófico del mismo. Por otra parte, en *La privación filosófica del arte*, el crítico plantea que si el arte depende, para existir, de una teoría filosófica que explique cuál es su esencia, una vez que extendemos esta idea a la historia del arte, considerar ésta como una sucesión de teorías filosóficas del arte.

En el ensayo, Danto sostiene que en el comienzo del arte, se refiere a la Grecia antigua, la filosofía había sido importante en la determinación de la esencia del mismo. La manera en

¹⁶⁰ Ibid., pág. 577.

¹⁶¹ Arthur C. Danto, “La transfiguración...”, Op. Cit., pág. 135.

¹⁶² Danto reflexiona la condición de ser algo, y como esto encarna sus significados a partir de las metáforas. Las metáforas encarnan algunas de las estructuras que ha supuesto la obra de arte: no se limitan a representar objetos, sino que las propiedades del modo de representación mismo puede ser un elemento para entenderlas. Al fin y al cabo, es un lugar común que cada metáfora es como un pequeño poema. Al decir por los rasgos que hemos identificado, las metáforas son pequeñas obras de arte.

Como obra de arte, Brillo Box hace algo más que insistir en que es una caja de Brillo con sorprendentes atributos metafóricos. Hace lo que las obras de arte siempre han hecho: exteriorizar una forma de ver el mundo, expresar el interior de un período cultural, ofrecerse como un espejo en el que atrapar la conciencia de nuestros reyes.

Ibid., pág. 296.

que hizo esto fue a través de teorías filosóficas acerca de su propia naturaleza; de esta manera, el arte en lugar de dictar su propia esencia en un acto de autodeterminación, ha sido históricamente desemancipado por la filosofía; esto a través de sucesivas teorías, ocasionando, la privación de su autonomía. Además, estas teorías comparten un rasgo común: todas categorizan el arte como lo opuesto a lo real. Así puede leerse la historia de estas teorías como un proceso mediante el cual la filosofía ha expulsado al arte del ámbito de lo real y lo ha relegado al de la apariencia.

Según Danto, existen dos estrategias por las que la filosofía priva al arte de su autonomía: por su carácter ficticio, y la consideración del arte como peligroso. La primera, como se puede observar en Platón, el arte es ficticio, así que, no es adecuado como medio de conocimiento y su lugar está fuera de la realidad; las obras de arte serían mundo fantaseados por los hombres para escapar de la realidad.¹⁶³ La segunda estrategia, según Danto, es contraria a la primera, así pues, consiste en considerar al arte como peligroso. Históricamente parece que las dos caracterizaciones han convivido en el imaginario acerca del arte: por un lado, en tanto que pertenece al reino de lo ficticio, su vida estaría más allá de los límites de lo real; por otro lado, por su carácter persuasivo y emotivo, el arte parece poseer unos extraordinarios poderes de seducción. De hecho, solo por la combinación de estas dos ideas se entiende la condena platónica del arte: no es solo que el arte nos aleja del verdadero conocimiento, de la realidad, además doblemente porque es apariencia de la apariencia, sino que, por su cualidad emotiva, atrae y captura las mentes del público y espectadores de un modo que lo hace especialmente útil y peligroso como herramienta de mercado y pedagógica: para corroborar esta virtud, basta con recordar el uso propagandístico que se le ha dado al arte público.¹⁶⁴

En cualquier caso, Danto nos presenta la historia del arte como un proceso gobernado por la relación dialéctica entre arte y filosofía en la que tanto el uno como el otro configuran su identidad al modo en el que se determinan históricamente las figuras de amo y esclavo.

¹⁶³ Recordemos que filósofos como Descartes, Sarte, entre muchos otros, habían desarrollado estrategias desvinculatorias del arte de cuestiones cognitivas y prácticas. Entonces el arte fue encapsulado en un mundo donde cuestiones morales y cognitivas se suspendían dado que no podían modificar el mundo.

¹⁶⁴ En el capítulo II de esta tesis, se habló sobre los argumentos que ofreció Hollander para argumentar el sentido de las obras de Gabriel Orozco como esculturas, problematizando la necesidad de cancelar la propaganda política de las esculturas públicas para re-significarlas con otra enunciación.

Así, puede decirse que la filosofía ha ganado su propio terreno solo a costa de cancelar el poder del arte. Primero, como he mencionado, desplazando antológicamente al arte; y segundo, atribuyéndole un carácter pernicioso que sirvió, para pensar el arte, solo con relación a la filosofía pero alejado de cualquier acto que pudiera modificar a la realidad.¹⁶⁵

La autonomía ha sido, pues, secuestrada por la filosofía y enclaustrada en el recinto que la filosofía ha diseñado teóricamente para el arte: la estética. La historia del arte para Danto, es la historia de su desemancipación por la filosofía; es decir, “la historia del arte es la historia de la supresión del arte”.¹⁶⁶ Ahora bien, Danto avanza su propuesta teórica, sobre este supuesto, cuando afirma que el arte recupera su autonomía de la filosofía cuando, asume la tarea definitoria que la filosofía había monopolizado: en cierto modo, cuando el arte se vuelve reflexivo sobre sus propias prácticas, cuestionando su propia naturaleza, comienza su liberación de la filosofía. Una vez que la tarea de autodefinition es asumida por y desde el arte, éste no tiene necesidad de la filosofía y, en algún sentido, la historia del arte que es la historia de la desemancipación filosófica del arte termina.

Para Danto, el momento que marca el fin de la historia del arte y el comienzo del arte posthistórico es la *caja de brillo* de Warhol. Según el filósofo esta obra ejemplifica de manera artística el problema de la definición del arte. Así, solo cuando el arte es capaz de formular, por sí mismo, la pregunta por su naturaleza, puede liberarse de la filosofía; pues esta ya no es necesaria para resolver la cuestión acerca de su origen.

En otro sentido, Danto sugiere que la *caja de brillo* plantea la cuestión sobre la naturaleza del arte, en tanto problema filosófico, en los términos propios de la metodología de los indiscernibles, además cualesquiera que sean las condiciones de un objeto para ser consideradas arte, estas no deberían de ser de carácter perceptivo, por este motivo la *caja de brillo*, al poner de manifiesto artísticamente el problema filosófico del arte, inaugura el fin del dominio del arte por la filosofía.

¹⁶⁵ Como ejemplo de esto, tenemos que Platón expulsó a los poetas de la polis, por considerarlos y a Kant para situar la estética en el reino del desinterés y de lo carente de concepto: es decir, ambos consideraban al arte y la filosofía como disciplinas antagónicas.

¹⁶⁶ Arthur C. Danto, “The Philosophical Disenfranchisement of Art”, *New York, Columbia University Press*, (1986), pág. 171-189.

Aparentemente, la brillante idea de Danto lo lleva a un callejón sin salida, ya que, la cuestión que se nos presenta ahora es si, entonces, el arte para desemanciparse no ha tenido que convertirse, después de todo en filosofía.¹⁶⁷ A nadie escapa que este desenlace tiene un parecido notable con la concepción hegeliana y marxista de la historia. Para ambos, la historia es la de las sucesivas alineaciones que son los resultados de las relaciones de esclavitud en las que la identidad de uno de los miembros es secuestrada. Por eso el final de la historia, para Marx, coincide con el final de las relaciones alienantes y con la autodeterminación ejercida libremente¹⁶⁸, que a su vez, sólo puede venir como resultado del autoconocimiento.

Como he mencionado, cuando el arte adquiere su autonomía, al hacerse autoconsciente y dejar de depender de la filosofía para determinar su propia naturaleza, adquiere libertad en términos del fin de la historia de los estilos artísticos: si un estilo es la manifestación de una determinada concepción o programa para el arte, dictado por la filosofía, una vez que esta pierde su papel legislador, el arte no debe asumir un estilo más que otro. Cualquier estilo es posible ya que su necesidad, deriva del papel ostentado por la filosofía, ha sido superada: lo anterior recuerda a los postulados estudiados, en el capítulo I, referentes a *La constelación poscolonial* de Enwezor¹⁶⁹

El estado de pluralidad de estilos constituye lo que Danto ha llamado el estado post-histórico del arte, posterior a 1965, cuando Warhol expuso *La caja de brillo*. Para el crítico, la historia del arte concluyó cuando el desarrollo del arte dejó la necesidad de un discurso filosófico, a cambio de la libertad para hacer y ser lo que él quiera.¹⁷⁰

En cuanto a la crítica del arte en tiempos de la posthistoria, según Danto, esta requiere de la no imposición de una determinada forma de ser del arte. La crítica artística debe

¹⁶⁷ Así que virtualmente, todo lo que hay al final es teoría; el arte se ha vaporizado finalmente en un deslumbramiento de pensamiento puro sobre sí mismo y se ha convertido, por así decirlo, únicamente en el objeto de su propia conciencia teórica.

Ibid., pág. 181.

¹⁶⁸ Sobre Hegel, Danto reconoce que la concepción de la historia como reconocimiento del sujeto que Hegel sitúa en el fin de la historia es totalmente errónea. Sin embargo, continúa, pero si algo está cerca de ejemplificarla, el arte lo hace en nuestros días.

¹⁶⁹ La nueva historia del arte de Enwezor

¹⁷⁰ Cuando una dirección es tan buena como otra, no hay ningún concepto regulador que pueda aplicarse. *Ibid.*, pág.185.

desembarazarse de las limitaciones de una determinada concepción del arte para dar la bienvenida a la pluralidad, pero sobre todo a la reflexión de las razones que hay de tras de esta diversidad; en consecuencia, mi argumento refiere que la crítica de arte, por encima de todo, busca en las obras aquello que estas pueden mostrarnos a partir de la capacidad para abrirnos mundos dentro de nuestro mundo, para ampliar nuestra experiencia: para que cuestionemos todo lo que nos muestran.

6.3 La especulación del sentido de representación del arte contemporáneo

Como he mencionado, la exposición *México City* globalizó al arte mexicano con una mirada convenientemente prejuiciosa. No obstante, este inconveniente, yo considero que abrió, y al mismo tiempo trajo consigo todos los problemas de la crítica de arte o con la crítica de arte de su contemporaneidad, considerando que fue esta estrategia adonde se pudieron pronunciar alegatos sustanciales con la centralidad del arte. Respecto a esta diversidad de alegatos propongo estudiar el texto, *Abuso Mutuo*, que Cuauhtémoc Medina escribió para el catálogo de la exposición, porque es una aproximación a la crítica de arte, similar a la propuesta de Danto, que se enuncia considerando una reflexión profunda sobre el sistema del arte que operaba en nuestro país, con relación a los Estados Unidos, durante esa época. Yo considero que este escrito escinde en una disertación sobre la noción de uso del arte, y de las representaciones que tienen como mediadoras a un sistema de intercambio de valor que no se puede separar de las formas del arte mismo en términos globales, de manera que, se trata de un discurso crítico, que teoriza, los efectos de la globalización en el arte producido en México.

Para iniciar, sugiero que para el año 2002, Medina sabía perfectamente la manera en que los discursos críticos se habían modificado y escribió *Abuso Mutuo* considerando el horizonte de la crítica artística de su contemporaneidad. Eso no quiere decir que haya sido el único que escribió sobre este tema, también lo hicieron otros académicos, pero, Medina fue el más destacado; él es el único que lo ha sabido capitalizar de manera más eficiente: en

otras palabras, él se convirtió en un personaje fundacional de los discursos del arte producidos en México.

En la primera parte de su texto, subtítulo *Escape y Captura*, Medina elabora una consideración en contra de la representación nacional:

Desde que recuerdo, los panoramas artísticos, y especialmente los nacionales, me han producido náusea. No sólo una reacción ante lo pretensioso que es constituirse en el administrador hipotético de un campo cultural. Se trata más bien de un agobio político. Abordar obras de artísticas concretas, buscando comunicar tanto el efecto que ellas tienen, como la serie de endebles implicaciones que guardan frente a ciertos debates y una actitud ante un contexto, supone mantenerse a distancia de una función intelectual/ publicitaria: satisfacer el gusto turístico/ curatorial/institucional de representar el arte de un lugar. ¹⁷¹

Bajo mi punto de vista, lo que dice Medina es que está en contra de la representación nacional impuesta por el estado; pero también puedo inferir que, de forma velada, él está peleando en contra de las maneras en que las instituciones del estado utilizaron a las exposiciones colectivas, de arte mexicano, para modelar la identidad nacional e internacional en el extranjero. Para entender el desacuerdo contra el que Medina se pronuncia, es necesario abrir un breve debate sobre la manera en que el INBA internacionalizó el arte mexicano.

Con la finalidad de dar continuidad a las exposiciones de arte mexicano montadas en el MoMa de Nueva York, he seleccionado la exposición *20 siglos de arte mexicano* (1940). El trabajo curatorial fue de Alfonso Caso, quién fungió como comisario general de la muestra, en coautoría con agentes del museo. La exhibición presentó obras prehispánicas, de arte colonial, de las artes populares, y pintura y escultura contemporáneas. Esta mezcla deliberada de objetos ofreció un mínimo orden expositivo poniendo énfasis en la sobreabundancia de arte prehispánico, incluyendo piezas de gran formato del Museo Nacional, y la separación del arte popular, del llamado “gran arte”.¹⁷²

¹⁷¹ Cuauhtémoc Medina, “Abuso mutuo”, en *Mexico City: An exhibition about the exchange rates of bodies and values*, Nueva York, P.S.1 Contemporary Art Center, NY en conjunto con KW-Institute for Contemporary Art, Berlín (catálogo de la exposición celebrada en NY del 30 de junio al 2 de septiembre 2002), 2002, pág. 289.

¹⁷² En el patio de esculturas del museo se montaron, sin mayor jerarquía, un vaciado en yeso de tamaño original de la Coatlicue, papeles picados, sombrillas rústicas, cucuruchos de caña tejida, juguetes de hojalata, piezas de confitería, sarapes multicolores, etcétera: la idea mínima de museografía se basaba en presentar las piezas bajo la idea de un mercado popular mexicano.

Según Olivier Debroise (Israel 1952, Ciudad de México 2008) esta exposición puede considerarse como el primer gran *BlockBuster* de las exhibiciones del arte nacional en el extranjero, en vista que presentó un andamiaje curatorial para modelar la premisa del arte mexicano con una variedad de objetos artísticos y culturales provenientes de diferentes siglos y regiones del país. Yo considero que debido a esta curaduría, pudo sentarse las bases de un arquetipo de identidad nacional que no sólo abarcaría nuestra enorme riqueza milenaria y modernidad artística, sino que también, serviría como un medio de representación en el escenario de las exposiciones internacionales, durante al menos 50 años. Por otra parte, este patrón expositivo sería perfeccionado, por Fernando Gamboa (Ciudad de México 1909, 1990),¹⁷³ a través de un estilizado sistema museográfico, principalmente durante los años cincuenta.

Para Debroise, Gamboa se convirtió en el creador del gusto estético del estado mexicano, y de la imagen de México para el mundo, por eso, su ejercicio museográfico rebasó ampliamente el simple montaje de obras, ponderando el objetivo de crear la imagen de identidad contemporánea de México en el extranjero bajo la idea de producir exposiciones didácticas.¹⁷⁴ En cuanto a la estrategia curatorial de Gamboa, llama mi atención la función del sentido didáctico sobre la que se articuló la estrategia expositiva de sus montajes; la primera pregunta que puedo hacer, respecto a este tópico, es sobre la manera en que esta propuesta pudo procurar las condiciones para enseñar o instruir, y que tipo de aprendizaje se lograba, en caso de hacerlo. Para iniciar con este análisis, es importante mencionar que para Debroise, la confirmación del estilo expositivo de Gamboa llegaría en el verano de 1952, año en el que montó en el Musée d'art Moderne de París, la exposición titulada “El retrato de México”, conformada por sesenta piezas prehispánicas, coloniales y pintura moderna. Esta exposición es considerada por Debroise como el “manifiesto curatorial”,

Olivier Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano: ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*. Ciudad de México: Promotora Cultural Cubo Blanco, A.C, 2018, pág. 44.

¹⁷³ Alfonso Caso fue el comisario general de la exposición 20 siglos de arte mexicano, pero delegó a Manuel Toussaint, Roberto Montenegro y Miguel Covarrubias para la búsqueda de las piezas que se expondrían. Por su parte, Covarrubias eligió a Fernando Gamboa como su asistente.

Ibid., pág. 44.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pág. 57.

que regiría a todas las exposiciones mexicanas presentadas en museos y ferias internacionales durante las siguientes cuatro décadas.

En cuanto al carácter de selección de las piezas que integraron la exhibición, en su texto, Debroise cita una carta escrita por Gamboa y dirigida al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL):

Respecto a la exposición en París, he llegado a la conclusión de que debe integrarse en su parte contemporánea por un 70% de obras de los cuatro grandes pintores y sólo en 30% por las de los artistas de las siguientes generaciones, muy severamente seleccionados, y siempre que tengan un sentido del nuevo realismo que caracteriza a la de los maestros Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo. En la misma proporción, es decir, en un 70 % debe prepararse un lote técnicamente perfecto de reproducciones fotográficas de la pintura mural, por la que existe el más vivo interés (y la más absoluta ignorancia). De ser posible esta sala de reproducciones debe completarse con dos o tres murales transportables, preparados especialmente por Diego, Siqueiros y Tamayo. Como introducción a esta colección del arte actual, debe llevarse un lote sintético, pero excepcional, de arte prehispánico, con algunos monolitos, pequeñas esculturas y algunas ampliaciones pictóricas de nuestra pintura precolombina, así como media docena de grandes y pequeñas fotografías de la arquitectura de aquel periodo, que le presten a la colección un fondo adecuado. Como parte de la introducción, un lote estupendo de arte popular; algunas muy contadas, pero mexicanísimas obras coloniales y fotografías de arquitectura barroca.¹⁷⁵

La reflexión preliminar de esta citación me permite proponer que el “El retrato de México” fue una estrategia política y económica, aprobada por la Secretaría de Relaciones Exteriores en lo concerniente a los aspectos financieros y los relativos al contenido de la exposición, con el objetivo de crear la imagen de identidad contemporánea de México en el extranjero. En cuanto a las piezas que conformaron la pericia expositiva, de Gamboa, puedo decir que estos desarrollaron la idea y comprensión del llamado arte mexicano, que perduraron en el imaginario global por 40 años (1950-1990).

Ahora bien, para avanzar sobre el tema del arquetipo expositivo de la identidad nacional y su sentido didáctico expositivo, puedo inferir que Debroise estudia “El retrato de México” de Gamboa, como una exposición conformada por la simultaneidad de dos tópicos: la museografía y la curaduría. En la primera, el crítico afirma que la metodología expositiva produjo una puesta en escena en dónde los objetos se integraban a los podios de exhibición de manera elegante, creando, con diversos recursos de ambientación, un museo espectáculo

¹⁷⁵ Olivier Debroise, “*El arte de mostrar el arte mexicano.....*”, *op. Cit.*, pág. 53.

atractivo. La segunda, aportaba el leitmov que circunscribía las obras bajo la idea de un arte realista, juicio que no sólo se refería a la pintura, sino que también se ampliaba a todos los objetos que se asociaran bajo la idea museográfica y curatorial antes mencionada.

En cuanto a la metodología expositiva del museo espectáculo es necesario considerar la siguiente declaración:

Gamboa, articularía su teoría del “museo espectáculo”, sirviéndose de recursos museográficos teatrales, evocadores de los ambientes de las ferias comerciales: pedestales que permiten cambios bruscos de escala, vitrinas sólidas forradas de raso de terciopelo, que recuerdan las de las joyerías finas estilo Tiffany, el uso de decorados y fotomurales para emplazar las piezas, muros de colores brillantes, etcétera.

Aun cuando se pretende justificar estos recursos desde un supuesto concepto didáctico, se trata de conferir a objetos disímbolos, pero no siempre consideradas obras artísticas (pinturas, grabados, desde luego, pero también arcaicos objetos de uso doméstico, artesanías varias, diseño industrial, etcétera), el rango de arte, otorgándoles una visibilidad estetizada por la puesta en escena. Gamboa y sus discípulos justificaban estos recursos en tanto que “contextualización didáctica”, un argumento que les permitiría incluir en el canon del arte moderno artefactos de épocas variadas, e imponer de esta manera la inserción de objetos prehispánicos en museos generalmente dedicados a la pintura moderna o a las prácticas contemporáneas.¹⁷⁶

Mi disertación, sobre el museo espectáculo referenciado, pondera la importancia del diseño de los stands y la ambientación del lugar (iluminación, decoración, y el orden espacial), sobre todo, para crear una experiencia de contemplación generalizada de los objetos exhibidos. Mi inferencia afirma que para Debrouse, la prioridad de la exposición fue fundamentar su relevancia en una especie de puesta en escena, en dónde el espacio museístico fue transfigurado en un escenario de contención de las piezas artísticas, reduciendo sus diferencias específicas a un slogan homogéneo titulado “Retrato de México”. Pienso que, la alusión del título de la exhibición llevaba implícita la descripción fiel de la identidad de nuestro país; en consecuencia, el verdadero problema con esta estrategia fue pensar que las piezas exhibidas tenían que validar la representación de la realidad de México, resumiendo 20 siglos de historia a través de la selección de un conjunto de objetos. Esta sinopsis de tiempo representada por diversas piezas, me lleva a

¹⁷⁶ *Ibid.*, pág. 57.

preguntar por la manera en que esto pudo ser posible; cual fue el criterio discursivo bajo el que la exposición pudo modelar la identidad referida.

Antes de continuar, con esta explicación, debo formular el cuestionamiento sobre el sentido de la realidad, que Gamboa modeló, mediante su horizonte crítico. En primera instancia, debemos tener claro que la referencia a la realidad, en el discurso curatorial, aglutina a objetos prehispánicos, virreinales, artesanías e incluso pinturas murales y esculturas: así pues, describe a todas las piezas contenidas en sus exposiciones como el resultado de la realidad, abarcándolas en una verdad acumulada y representada en todos y cada uno de los objetos milenarios.

Pensar en esta generalización me lleva a dos preguntas: a) la primera tiene que ver con la estrategia discursiva que permite considerar arte, por igual, a un pequeño collar de jade; a una cabeza Olmeca de 25 toneladas de peso y 2.7 metros de alto; a un enorme retablo colonial; y a una pintura de Rufino Tamayo entre muchas otras piezas; y b) cual es la realidad que estos objetos figuran y comparten. Propongo encontrar las respuestas, para ambas preguntas, en el texto curatorial *Voluntad de forma*, escrito por Octavio Paz para la exposición *México esplendores de treinta siglos*.¹⁷⁷ En el tercer párrafo de su texto, Paz menciona:

La historia de México no es menos intrincada que su geografía. Dos civilizaciones han vivido y combatido no sólo en su territorio sino en el alma de cada mexicano: una oriunda de estas tierras y otra venida de fuera pero que se ha enraizado tan profundamente que se confunde con el ser mismo del pueblo mexicano. Dos civilizaciones y, en el interior de cada una de ellas, distintas sociedades con frecuencia divididas por diferencias de culturas y de intereses. Desgarramientos internos, enfrentamientos externos, rupturas y revoluciones. Saltos violentos de un período histórico a otro, de una fe a otra, del politeísmo al cristianismo, de la monarquía absoluta a la república, de la sociedad tradicional a la moderna. Letargos prolongados y bruscos levantamientos. Sin embargo, es perceptible a través de todos los trastornos una voluntad que tiende, una y otra vez, a la síntesis. De nuevo aparece la figura de la pirámide: convergencia de culturas y sociedades diferentes, superposición de siglos y de eras. La pirámide concilia a las oposiciones, pero no las anula. El proceso (ruptura-reunión-ruptura-reunión) puede verse como un leitmotiv de la historia de México. El verdadero nombre de ese proceso es voluntad de vivir. O

¹⁷⁷ La exposición fue montada en tres diferentes espacios museísticos de los Estados Unidos: El Museo Metropolitano de Arte, 10 de octubre de 1990 al 13 de enero del 1991; El Museo de Arte de San Antonio, 06 abril al 04 de agosto de 1991; Museo de Arte de los Ángeles, 06 de octubre al 21 de diciembre. Por otra parte, la exhibición fue presentada en el Museo de Antropología e Historia de la Ciudad de México.

más exactamente: pervivir, lo mismo frente a la discordia y la derrota que ante la incertidumbre del mañana. Voluntad a veces ciega y otras lúcida, siempre secretamente activa, incluso adopta la forma pasiva del tradicionalismo.¹⁷⁸

En este párrafo Paz crea una narrativa de tiempos en colapso, por medio del perpetuo restablecimiento de las creencias: en otras palabras, nuestra historia siempre es moderna, pues, ha tenido la facultad de ordenar su propia conducta subsumiendo sus violentos sobresaltos para seguir viviendo a pesar del tiempo o de las dificultades. Por otra parte, el poeta explica esta tenacidad utilizando a la pirámide como un epítome simbólico de la reconciliación de dos culturas, que en cierto modo siempre se encuentran en pugna; las formas, piezas de arte, son pues, las ruinas que se convierten en la evidencia del tiempo que es contingente, representando la voluntad de perdurar en el espacio y tiempo de la atemporalidad. Continuando con el texto de Paz, tenemos:

Cada escultura y cada pintura, cada poema y cada canción, es una forma animada por la voluntad de resistir al tiempo y sus erosiones. El ahora quiere salvarse, convertido en piedra o en dibujo, en color, sonido o palabra. No hay nada en común, en apariencia, entre los jaguares estilizados de los olmecas, los ángeles dorados del siglo XVII y la colorida violencia de un óleo de Tamayo, nada, salvo la voluntad de sobrevivir por y en una forma. Me atreveré a decir, además, algo que no es fácil probar pero sí sentir: una mirada atenta y amorosa puede advertir, en la diversidad de obras, y épocas, una cierta continuidad. No la continuidad de un estilo o una idea sino de algo más profundo e indefinible: una sensibilidad.¹⁷⁹

Debido a la enunciación poética de la “Voluntad de forma”, Paz logró circunscribir, dentro de la categoría de arte, a los objetos del pasado prehispánico, del periodo virreinal, y las obras monumentales del muralismo. Según mi parecer logra este cometido, debido a que cubre a los objetos con una doble mitificación: por una parte, no solo son ruinas que delatan la desaparición de un tiempo, en otro sentido, también son testigos de la lucha violenta que liquidó y reunió a las culturas en pugna.

Regresando al texto de Debroyse, considero que la realidad, a la que aludió Gamboa, consiguió insertarse en los círculos artísticos de la centralidad, gracias a que los objetos e imágenes exhibidos ganaron un estatuto indiferenciado de arte, a partir de la enunciación

¹⁷⁸ Octavio Paz, “Will for form”, en *Mexico: splendors of thirty centuries*, Nueva York, The Metropolitan Museum (catálogo de la exposición celebrada en NY del 10 de octubre de 1990, al 13 de enero de 1991), 1990, pág. 3.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pág. 4.

teórica y poética de la disputa: mejor dicho, su virtud artística fue la de impregnarse con el mito atemporal de la sobrevivencia. En resumen, estos objetos alcanzan su virtud artística como vestigios de la pervivencia de una nación que se formó a través de varios siglos.

Por lo que se refiere al sentido didáctico, del estilo museístico curatorial de Gamboa, Debrosie menciona que este fue un argumento que le permitió incluir, en el canon del arte moderno, artefactos de épocas variadas e imponer de esta manera su inserción en muros generalmente dedicados a la pintura moderna o a las prácticas contemporáneas.¹⁸⁰ En su texto, Debrosie no ahonda en la reflexión del sentido didáctico de la exposición, no refiere sobre su eficacia o fallo, pero se puede inferir que cuestiona su efectividad.

De este planteamiento, es importante que yo formule una pesquisa sobre lo que se puede aprender de un país, si sólo se tiene el emplazamiento, elegante, de piezas que, para la mayoría del público, de la centralidad artística, resultan chocantes; en consecuencia, la existencia de la que emanan tiene trazos de una realidad que deviene de una historia violenta; de tal manera que este tipo de exhibiciones no ofrecen un aprendizaje, sino un espectáculo.

En mi opinión, en este tipo de exposiciones no se puede producir aprendizaje significativo: para transmitir conocimiento e instruirse se deben presentar argumentos, e incluso motivar al diálogo; ambos, aspectos que la exposición no considera relevantes. Lo que en realidad sucedía, con esta supuesta estrategia expositiva didáctica, fue que los objetos abandonaron la intención de enseñanza para desplazarse como simples recursos de figuración de la identidad nacional de México, con un sentido, casi fútil de la diferencia y pasado cultural de un pueblo que aún pervive.

Por otra parte, a Gamboa, no solo se le debe haber modelado con éxito la figuración de la identidad nacional en el extranjero, con su estrategia museística y expositiva, también es su mérito, haber logrado que los objetos culturales, de nuestro país, tuvieran el reconocimiento de obras de arte, por parte de las instituciones de la centralidad artística, dentro del contexto de las vanguardias de la postguerra.

¹⁸⁰ Olivier Debrosie, “*El arte de mostrar el arte mexicano.....*”, *op. cit.*, pág. 58.

Ahora bien, mi reflexión sobre lo anterior evidencia un problema; este tipo de enunciación trajo consigo una imagen nacional subordinada y estereotipada, casi inamovible por recíproco convenio entre el sistema del arte internacional y las instituciones del arte y la cultura de nuestro país: la primera, la centralidad, solicitaba este tipo de exposiciones puesto que resultaron ser un atractivo negocio para atraer al público, del primer mundo, deseoso de observar la agitada y exótica vida e historia de México a través de su arte; en la segunda, el estado mexicano logro posicionar la imagen de la nación anhelada por los gobiernos posrevolucionarios.

Retomando el texto de Medina, *Abuso Mutuo*, estimo que la declaración realizada en el primer párrafo de su texto es una declaración de total desacuerdo con la tradición curatorial y museográfica utilizadas por las instituciones culturales mexicanas y el MOMA; entonces, su escrito es una elaboración crítica hacia la perseverancia de la representación nacional canónica, enunciada en la exposición *Mexico City*, y la aparente manera en la que no se puede escapar de esta; pero también evidenció el problema de la imposibilidad de que los países periféricos del arte puedan poner sus propias condiciones de igualdad en la partición de lo sensible en el arte global.

Así que, mi enunciación, con respecto al anterior problema, refiere que los discursos de inclusión, igualdad y libre circulación de las obras, sin estereotipos coloniales ofrecidos en los postulados de la nueva historia del arte, aún no habían logrado la equidad deseada: en el periodo de transición hacia lo global, no se permitía la inserción de cierto tipo de prácticas, por lo tanto, lo único que se facultó con esta negativa fue el intercambio cultural, de la periferia con la centralidad, en franca alineación a los sentidos de la diversidad cultural: es decir, lo diferente como atracción turística.

En el segundo inciso del texto, Medina menciona de soslayo la forma en que los artistas de México intentaron escapar a la canónica representación nacional del estado y los discursos coloniales provenientes de la historia del arte de la centralidad:

A lo largo de los años 1990 muchos sucumbimos al arte contemporáneo como una apuesta por escapar de un solo golpe tanto a las ideologías de la “cultura nacional” como ante la seducción opresiva de lo “internacional”. El artista de la periferia (y por extensión, sus compañeros de ruta) debían efectuar un acto de malabarismo consistente en desidentificarse, abusar, distorsionar, parodiar y en ocasiones incluso deconstruir su función como funcionarios virtuales de sus estados/ nación, y al mismo tiempo

renegociar el control simbólico del “centro” como punto de referencia de la historia del arte. El placer que planteaba ese juego no puede menospreciarse: por un tiempo escribir y actuar en el arte contemporáneo en lugares como México supuso aventurarse en una particular desnacionalización y relocalización, que dependía de operar (en el norte como en el sur) en una trama desigual de intercambios, y a partir de uso y riesgo del malentendido.¹⁸¹

Para Medina todas las representaciones localizadas, nacionales, son un error, ya que el arte con esta intención está al servicio de la ideología de un sistema político¹⁸²; en efecto, su repulsa tiene que ver con la administración de estas disertaciones, el maniqueo simbólico y la imposición de prácticas artísticas que se expanden del poder, hacia los perímetros de la subordinación de los panoramas artísticos que se muestran diferentes. Por este motivo, según él, algunos artistas de las periferias intentaron desprenderse del encierro y renegociar el control simbólico desde los supuestos de la nueva historia del arte.¹⁸³ Mejor dicho, los actos de rebeldía a los que alude el crítico tienen que ver con la diáspora artística, en un supuesto de desnacionalizar y desvincular los ejercicios artísticos de la idea de representación nacional.

Por otra parte, el acto de malabarismo al que alude el crítico tiene que ver con la manera en los artistas se adaptaron a las exigencias del mercado: ante la demanda de ciertas obras de arte mexicano, los artistas produjeron obras bajo su propia interpretación de lo que ellos entendían por arte mexicano contemporáneo.

Con relación a este punto, Medina refiere:

El artista podía abusar del interés en los centros por ciertas prácticas artísticas periféricas para aterrorizar los gustos, patrimonialismo y costumbres emocionales de la ortodoxia cultural local. Es por eso que intervenir en transformar las prácticas artísticas desde territorios que aspiraban a acceder al circuito de exhibición discusión global no era la expresión de un mero acceso al mainstream: prometía escapar a aquellas “formas de subjetividad socialmente aceptadas” que críticos culturales como Roger Bartra habían identificado como parte de las “redes imaginarias del poder” que mantenían a un régimen pseudo nacionalista que en tiempos recientes se había convertido en un mero agente de la modernización no liberal del capital.¹⁸⁴

¹⁸¹ Cuauhtémoc Medina, “Abuso mutuo.....”, *op. cit.*, pág. 289.

¹⁸² Sobre esto, ya vimos, en el capítulo II, el planteamiento de Hollander, para la obra de Orozco, sobre la idea de vaciar el simbolismo de la escultura pública porque está llena de ideología política.

¹⁸³ Podemos suponer que Medina está interesado en ingresar a las narraciones que se intentan hacer desde la nueva historia del arte.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pág. 289.

En mi opinión, lo que está diciendo Medina es que toda estructura de poder tiene una manera de integrar, pero no por fuera del poder, sino desde dentro del mismo. Si la centralidad artística se interesa en ciertas prácticas artísticas y formas de representación, bajo la denominación de arte mexicano, entonces, los artistas replicaban en sus obras esos procesos creativos y enunciaciones culturales propias del lugar en que habitaban, pero no como parte de una imposición exprofeso realizada por la centralidad. Los artistas no participaban, de manera ovejuna, con lo que se les pedía, por el contrario, las obras tenían una disposición a operar a un nivel global y no solamente bajo los requisitos simbólicos del conflicto y pobreza nacionales. Por otra parte, Medina menciona:

No obstante, una vez más no queda más que asumir una paradoja monstruosa: bajo el sistema de arte global la circulación de obras sigue atada al modelo de representación nacional. Cuando de pronto, en este año 2002, una serie de instituciones artísticas globales compiten por agrupar obras y artistas con la sola justificación de haber operado en o con relación a un sitio como la Ciudad de México, bien puede poner en marcha una inversión de términos: deslocalizar esa producción tiene precisamente como una posible consecuencia renacionalizarla.¹⁸⁵

En este párrafo, Medina está diciendo que, no obstante que la producción artística de la periferia se ha alejado de la canónica representación nacionalista, los centros artísticos globales les siguen demandando nuevas prácticas artísticas con apego al modelo de la representación cultural nacional. Para argumentar este planteamiento, Medina se refiere a la exposición *Mexico City*; para él, esta exhibición representa para la centralidad una especie de nacionalismo invertido que exporta, en convenio con los artistas, la supuesta mirada objetiva de la tragedia localizada, ya no, considerando un país llamado México, sino, ahora, un lugar cosmopolita como la Ciudad de México.

Dado lo anterior, puedo argumentar que la pericia discursiva, de Biesenbach, desplazaba la arraigada idea de la representación nacional, hacia los postulados de la diáspora global; no obstante, para Medina el intento por deslocalizar las prácticas artísticas de los discursos de lo nacional, solo trajo una novedosa forma de renacionalizarla bajo las vorágines del mercado global del arte. En otros párrafos, el crítico menciona:

Doble riesgo: Una colección amorfa de formas diversas de repulsa, que derivaron de un escepticismo convertido en sobre actividad, podrían quedar

¹⁸⁵ *Ibid.*

formuladas por como “el arte de x nación”, muy especialmente cuando esa nación (México) cumplió durante el modernismo/ muralismo la función de representar la idea de arte nacional en el circuito internacional.¹⁸⁶

Para Medina, no obstante que *Mexico City*, agrupó obras que muestran, a partir del discurso curatorial, la indolente vida de sobrevivencia de los habitantes de una ciudad, y no de una nación, el circuito internacional las entendió bajo la tradicional idea expositiva que México había ensayado durante setenta años.

Mi planteamiento, sobre lo anterior, propone que la curaduría y el sentido de figuración de las obras seguían aludiendo al leitmotiv de lucha, pervivencia y objetos culturales encumbrados por los gobiernos posrevolucionarios, sin mostrar una actualización que les permitiera su derecho a dialogar con su contemporaneidad: la idea de representación dejó de ajustarse a la imagen de nación para desplazarse hacia la metáfora de la ciudad, pero esta alteración sucedió sin cambio de horizonte crítico, ya que este transitó de un espacio a otro con el mismo discurso y estrategias expositivas enunciadas a principios del siglo XX.

La interpelación que puedo hacer de esta simulación, tiene que ver con los motivos por los que este moderno nacionalismo encontró complicidad entre sus diversos actores: funcionarios culturales del gobierno mexicano, y el público e instituciones de la centralidad. A mi juicio, la razón por la que, para México, fue y sigue siendo difícil huir de las jerarquías nacionalistas demandadas por la centralidad, se debe básicamente a que el pasado artístico de nuestro país, entendido en términos de lo enunciado por Gamboa, se convirtió en una especie de producto exitoso, con una identidad competitiva y diferenciable de entre toda la oferta cultural del mundo; por una parte, esta elaboración fue para el estado mexicano, de esa época, un dispositivo de diplomacia internacional, aunque no entendieran nada de lo que ahí se estaba representado; y en otro sentido, para las instituciones artísticas de la centralidad, fue un *instrumento* expositivo fabricado para realizar, con éxito, una actividad de intercambio de comercio artístico en el mercado global.

Después de mi anterior reflexión, puedo afirmar que la alegoría del subtítulo del texto de Medina, *Escape y captura*, cobra sentido al describir el intento de los artífices por abandonar los requisitos de representación nacionalista impuestos por las instituciones;

¹⁸⁶ *Ibid.*, pág. 289.

pero, al no lograrlo, aprendieron a renegociar el control simbólico del centro, y con esto, su lugar dentro de la nueva historia del arte.

Por otra parte, la noción de *Abuso*, en el título del texto del crítico, tiene que ver con la noción del uso. Si los artistas, de México, no puede escapar a las preferencias, claras o veladas, del nacionalismo canónico de la centralidad, entonces aprenden a negociar: estos ofrecen el tipo de obra y figuración cultural requerida pero simultáneamente enuncian discursos críticos propios. Esta equivalencia redituó beneficios bilaterales para ambos grupos, en ese sentido, para Medina, la negociación del *uso* del arte producido en México, durante el período global, fue un *Abuso Mutuo*.

Bajo mi punto de vista, el cambio en las disertaciones artísticas permitió a los creadores un lenguaje globalizado, ese lenguaje globalizado tuvo que ver con la noción de uso del arte, uso de que, de las representaciones. En ese momento, la crítica de arte, proveniente principalmente de la escuela de Danto, cobró importancia puesto que se mimetizó con las formas del arte en términos globales. En otro sentido, la globalización afectó el discurso crítico, y permitió al arte de la periferia asomarse con sus historias y alegatos personales, al curso de la nueva historia del arte.

6.4 Desplazamientos dialécticos fútiles para obras globales

El texto, *Abuso Mutuo*, de Medina está escrito en siete partes, que funcionan a manera de capitulares. Como vimos, en la primera, Medina elabora un argumento sobre como las obras de arte producidas en México circulaban en el mercado de los Estados Unidos. En las siguientes secciones, ofrece una disertación crítica sin dar detalles, sobre algunas de las obras expuestas en la exposición, con relación al uso de representación. En adelante tomaré algunos de estos párrafos sucintos para estudiar las diferencias entre lo enunciado en la centralidad y la periferia, a través del contraste entre los apuntes de Biesenbach y Medina. La idea es tomar dos obras que a mi parecer son representativas de lo antes problematizado para argumentar las diferencias entre un texto de acompañamiento descriptivo y otro que atrae, desde la crítica de arte, una reflexión contemporánea. Las piezas sugeridas para este ejercicio guardan

continuidad con las mencionadas en el capitular anterior: *Vaporización*, Teresa Margolles, 2001; Santiago Sierra con las obras *Línea tatuada de 30 cm sobre una persona remunerada (Calle Regina 51, México D.F, 1998)*, *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas (Espacio Aglutinador, la Habana, Cuba, 1999)* y *Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas (El gallo, Arte Contemporáneo, Salamanca, España, 2000)*; y Carlos Amorales, *Amorales vs amorales*, video de 8 canales transferido a DVD con color y sonido, 1999-2003.

Vaporización, Teresa Margolles, 2001:

Por más de una década, Teresa Margolles, ha formulado una práctica artística a partir de la manipulación, reciclaje, apropiación y presentación de la más abyecta y a la vez más sagrada de las sustancias: los restos mortuorios..... Margolles transformó la morgue en el laboratorio de una obra que siempre pone a prueba los límites del decoro y la institución del arte, al obligarnos a hacernos cargo, estética, política y éticamente del destino de los cadáveres de los muertos ajenos, en especial quienes por accidente o violencia acaban en el forense y no son reclamados..... la obra de Margolles nos restriega la terca y turbia realidad de morir en México. Un país donde la extendida miseria y violencia de la sociedad corren al parejo de la sobresaturación e ineficiencia del aparato forense, médico y judicial.

Durante el invierno del 2001 al 2002 era imposible cruzar el umbral de la Galería ACE en la Ciudad de México sin un escalofrío. Aunque la galería estaba vacía, es decir, sólo estaba llena de esa niebla que tenía un ligero sabor acre industrial. Envuelto en vapor, uno se encontraba solo con sus pensamientos, terrores y respiración, y el sonido asmático de un gran nebulizador que, cada cierto tiempo, lanzaba una densa bocanada color blanco bajo la iluminación cuidadosamente estudiada que venía del techo. La niebla estaba hecha con el agua con que se lavan los cadáveres en la morgue, adecuadamente desinfectada (de ahí el olor) para evitar cualquier contagio.

Margolles nunca había llegado tan lejos en imponer a su público un contacto físico con la materialidad de la muerte. Tampoco nos había ofrecido una obra tan sutil y respetuosa. La aguda tensión entre la sublimación y el sobrecontacto de esa reciente instalación de Margolles, su delicado uso del terrorismo del engaño, es sintomática de un proceso más general. En los últimos años, en paralelo con la progresiva aceptación de la localidad como participante en el circuito global, ha venido también ocurriendo un proceso de radicalización. Varios artistas han creado formas de práctica que abordan en un modo más reflexivo, pero también agresivo en el entrecruce de mercantilización, violencia, ideologización acelerada y opresión del inicio del siglo XXI.¹⁸⁷

Santiago Sierra, *Línea tatuada de 30 cm sobre una persona remunerada (Calle Regina 51, México D.F, 1998)*; *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas (Espacio Aglutinador, la Habana, Cuba, 1999)*; y *Línea de 160 cm*

¹⁸⁷ *Ibid.*, pág. 296.

tatuada sobre cuatro personas (El gallo, Arte Contemporáneo, Salamanca, España, 2000).

Sierra ha proyectado una multitud de actos que transforman la fría relación salarial en un congelamiento material. A cambio de un pago, que usualmente de calcula con relación a los salarios mínimos de cada localidad, Sierra induce a una multitud de personas a levantar estructuras primarias, exhibirse ante el público, encerrarse en cajas, cuartos de aislamiento o las bodegas de un barco ó marcar su cuerpo con tatuajes. Por lo general, las operaciones de esos sujetos subalternos: desde prostitutas y drogadictos, hasta mendigos, vagabundos e inmigrantes ilegales, pasando por una multitud de subempleados del tercer mundo.

El propósito de tales acciones, a pesar de lo que aducen los escandalizados críticos de Sierra, no es promover un voyeurismo de la humillación de los individuos directamente involucrados en la realización de esas obras. La obscenidad de los actos de Sierra consiste en hacer visible lo que el pudor artístico busca mantener oculto. En efecto, la universalidad de la coacción económica, que el artista pone en evidencia incluso ahí en donde la modernidad quiso depositar la esperanza de un relativo refugio: la cultura estética. Lo característico de tales actos es impedir a las instituciones artísticas, participantes, públicos y al mismo artista cualquier coartada de inocencia. Desenmascara a la institución cultural (y a si mismo) como una parte integrada y subordinada del orden social general.

El resultado crítico de esas acciones es derrumbar la apariencia de la autonomía cultural. Por un lado, los museos, galerías y estructuras curatoriales que invitan a Sierra, aceptan convertirse en “la patrona” que adquiere tiempos de trabajo con el incómodo fin de escenificar la supuesta innovación de las metodologías del arte conceptual. Los públicos se ven forzados a verse a sí mismos como consumidores de lujo, que se benefician de complejas cadenas que transforman tiempos laborales simples en experiencias contemplativas. Finalmente, el artista pone en acto su condición de proletario de cuello blanco: un mediador intelectual que a cambio de ciertos privilegios, fundamentalmente una participación en las ganancias del sistema de venta de arte, introduce ideas y proyectos en la creación de plusvalor.¹⁸⁸

Para hacer una breve reflexión sobre esta cita seleccioné, de entre un conjunto de piezas expuestas para la exposición *Mexico City*, tres piezas. Las obras referidas son *tres* fotografías que muestran como leitmotiv espaldas tatuadas de hombres y mujeres: *a) Línea tatuada de 30 cm sobre una persona remunerada (Calle Regina 51, México D.F, 1998); b) Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas (Espacio Aglutinador, la Habana, Cuba, 1999); y c) Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas (El gallo, Arte*

¹⁸⁸ *Ibid.*, pág. 298.

Contemporáneo, Salamanca, España). En la primera se muestra la espalda, de un hombre adulto, tatuada con una línea vertical sobre el omoplato derecho. Mientras que en los dos restantes se revelan hombres y mujeres agrupados, por género, en cada una de las instantáneas: en estas, las espaldas de los sujetos están tatuadas por una línea horizontal alineada a la altura de sus omoplatos. Aparentemente, las obras sólo son diferentes en cuanto al género de los protagonistas y no por la acción capturada; pero, la disertación que engloba a las piezas refiere una discusión sobre la consideración de la acción realizada por los sujetos retratados como un trabajo y la remuneración económica que estos percibieron por realizarlo.

En *Línea tatuada de 30 cm sobre una persona remunerada* se buscó a una persona sin tatuar y que no tuviese la intención de ser tatuada, pero que, haciéndole falta el dinero, consintió en llevar una marca de por vida a cambio de un pago de 50 pesos mexicanos. En la obra *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas* se asalarió a varones jóvenes y desempleados, para que aceptaran tatuarse las espaldas por la cantidad de 30 dólares americanos. Por otra parte, en *Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas fueron* empleadas prostitutas, adictas a la heroína, para replicar el acto de la anterior pieza; en la ficha de esta obra, el artista aclara que las mujeres recibieron un pago de 67 dólares americanos, cantidad equivalente al costo de una dosis de heroína.

En su conjunto estas obras son el resultado de una simple transacción laboral entre el artista, empleador, y las personas, empleadas. La pregunta que se puede formular de esta situación económica alucinante, tiene que ver con lo que el artista intenta hacer visible, que desea hacer ostensible. Para responder a la cuestión es necesario aclarar que para Sierra, los intercambios acaecidos, dentro de la vertiente de su trabajo, adquieren sentido económico, si acaso el público encontrara sinsentidos, ni a él, ni a los trabajadores les incumbe e interesa.¹⁸⁹ Con esta declaración, el artista delimita sus obras dentro del contexto de una simple relación laboral, y con esto se asegura de cerrar otros frentes discursivos que seguramente distraerían del discernimiento de sus piezas.

¹⁸⁹ Juan Albarrán y Francisco Javier San Martín, coords., *Santiago Sierra: entrevistas*. (México: Pepitas de calabaza ed., 2016), pág. 81.

Como punto de partida de esta discusión, tenemos que para Sierra “*el arte es parte del sistema capitalista*”¹⁹⁰, en consecuencia, el proceso de producción y circulación de las obras actúa en estricto apego a los lineamientos y vorágines del mercado capitalista. En el caso de las personas elegidas para formar parte de las obras, Sierra explica su táctica aludiendo un caso: en el Viejo San Juan de Puerto Rico, el artista encontró gente que realiza jornadas laborales extremas, con la finalidad de obtener el dinero suficiente para comer, pero también advirtió, que en algunos trabajadores, su motivación se concentraba en ganar el dinero necesario para pagarse una dosis de heroína.¹⁹¹

Considero que para Sierra, esta situación es apropiada para desencadenar una estrategia artística que le permita crear una situación laboral alterna: la pericia consiste en ofrecer, a los trabajadores, una dosis de heroína a cambio de que accedan a realizar actividades propuestas por él. El artífice subvierte el sentido del trabajo y ofrece, al trabajador, equivalencias económicas tanto en la labor a desarrollar como en el pago.

En Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas, las mujeres encontraron una relación práctica entre la situación para la que fueron contratadas y el pago en especie de la dosis de heroína: en la cédula de la pieza, se informa la cantidad que cobra cada una de ellas por hacer una felación, entre 15 y 17 dólares, así pues, posiblemente lo atractivo de la retribución hecha por Sierra, 67 dólares, resultó ser lo correspondiente a una jornada de trabajo, pero cobrado en menor tiempo.

En el caso de las obras *Línea tatuada de 30 cm sobre una persona remunerada* y *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas* el contexto es diferente: me parece que estas circunstancias pueden tener claridad, debido a, las respuestas que Sierra ofreció en entrevista con Calos Jiménez en 2005. Ante el cuestionamiento sobre lo más impactante que el artista había encontrado en México, el artista respondió:

es un lugar delirante, puedes estar viviendo como en Europa o como en Mogadiscio. Y todo eso genera una violencia que la ves en las calles, que la ves en las situaciones laborales y que es una fuente de trabajo acojonante..... Me refiero a que, cuando llegas a una gasolinera, te reciben diez personas desesperadas agitando un trapo para

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, pág.73.

*ver si ganan simplemente una propina y mientras, al lado, tienes el mejor restaurante malayo de América.*¹⁹²

Al comparar a México con un ejemplo que contrapone dos naciones antagónicas como el continente europeo, con estabilidad política y económica en la mayoría de los países que la conforman, y la ciudad Somalí de Mogadiscio, lugar que se encuentra inmerso en un conflicto bélico producido por grupos extremistas y la intervención norteamericana, el artista sugiere que ambas circunstancias puede encontrarse de manera simultánea en el mismo lugar: por un lado la cotidianidad que se desarrolla en medio de calma y lujos, por el otro, la violencia que se desenvuelve en la miseria económica. México es para Sierra un territorio de claroscuros.

En este ambiente de inequidad social, la situación laboral es paupérrima. La mayoría de las personas son desempleadas, y los menos, que logran conseguir un empleo, se enfrentan a condiciones de inestabilidad y sueldos indignos que no permiten vivir acorde a la realidad del mercado de la nación. De tal forma existe una sobreoferta de mano de obra barata que ocasiona una situación laboral de sobrevivencia; el ejemplo de los empleados de la gasolinera pone en evidencia una realidad en donde la mayoría de los ciudadanos deben aceptar cualquier condición que pueda remunerarles algunos pesos. Desafortunadamente, estas condiciones adversas se hacen extensivas a otros países de centro y sur América convirtiéndose en una especie de normalización de la precariedad laboral.

De esta manera, puedo decir que la producción de las obras *Línea tatuada de 30 cm sobre una persona remunerada* y *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas* son la consecuencia de un intersticio alucinante originado entre la intersección de riqueza y la abundancia de desempleo. En este escenario, Sierra interviene la realidad laboral de países de la periferia para ofrecer el pago efímero de un salario mínimo, a cambio de una marca permanente en sus espaldas.

En muchas ocasiones la operación económica creada por el artista es sencilla: identifica gestos, tesisuras laborales chocantes, que sirvan como pretexto para desencadenar una situación que retrate a los trabajadores, y les paga como aspiran a ser pagados; por lo tanto, según el artista, no se trata de explotación, sino de complicidad, se trata de un trabajo y remuneración justa de acuerdo al entorno en que se vive. Sobre esto, Sierra explica:

¹⁹² Juan Albarrán y Francisco Javier San Martín, coords, “Santiago Sierra: entrevistas”, op. cit., pág. 92.

*Pagar más de lo que se esperan o hacerlo en una forma que se adapte a mi conciencia no me sirve, porque no estoy hablando de mi conciencia sino de ellos. Si lo hiciera, eso diría que soy un buen tipo y que puse mi granito de arena en la salvación de esas almas. Eso para mí es ridículo. Si consigo a alguien que por 65 euros me sujete una pared por cinco días, te estaré mostrando un hecho real; si pago el doble, te estaré mostrando mi bondad. Hago lo primero, y luego lo difundo en el sistema del arte. No documento hechos reales, intervengo en ellos.*¹⁹³

Retomado la cita de Medina, en el tercer párrafo él refiere que el resultado crítico de la obra de Sierra es derrumbar la apariencia de la autonomía cultural de *los museos*, galerías y estructuras curatoriales que invitan a Sierra a exponer su trabajo: el sistema del arte adquiere la obra de Sierra, producida con tiempos de trabajo baratos, por un costo mucho mayor y las exhibe como artículos de lujo para un público que busca innovación artística.

Estimo que la crítica de Medina, va en el sentido de problematizar la relación de subordinación del arte de la periferia al de la centralidad: o sea, no existe autonomía económica entre el arte de la centralidad y la periferia. En apariencia el mercado laboral de los países subdesarrollados es ajeno a las dinámicas económicas del sistema del arte occidental, pero, la obra de Sierra evidencia la perfecta concatenación de ambos polos culturales.

De la enunciación anterior puedo entender que nada escapa al control de la economía, la política y la cultura son sus subordinadas, incluso en el sistema del arte de la centralidad, como de igual manera que en otros campos laborales, el principal sentido del trabajo de los proletarios del arte llega principalmente con el pago de un sueldo: así, el funcionamiento de las instituciones del arte, dependen de la contratación de un número de personas entre los que figuran artistas, curadores, conservadores, evaluadores (todos ellos apegadas a los discursos que el patrón quiera enunciar), y trabajadores de otro rango que se encargan de la limpieza del lugar, guardias de seguridad, administradores, entre muchos otros.

Por otra parte, en su texto Biesenbach describe el trabajo de Sierra como un proceso en el cual intervienen:

asuntos de explotación y colaboración, a menudo contratando a personas que serán remuneradas a cambio de llevar a cabo actos humillantes o dolorosos.....
De cualquier manera, los performances de Sierra logran exhibir las profundas

¹⁹³ *Ibid.*, pág. 73.

cicatrices de una sociedad violenta en busca de negociar su posición en un mundo de riqueza, producción e industrialización avanzada.¹⁹⁴

En esta cita puedo apreciar que el curador de la exposición *Mexico City* presenta las obras de Sierra como una simple ilustración de una realidad violenta en donde el cuerpo humano debe ser negociado para su propia sobrevivencia, mientras que para Medina, estas piezas hacen visible su argumento sobre una necesidad compartida entre los polos culturales del arte, no sólo desde la justa circulación de las obras de la periferia en los escenarios de la centralidad, sino también del derecho que estas tienen a construir y contar sus propios sentidos artísticos dentro de la contemporaneidad de la nueva historia del arte.

Carlos Amorales, *Amorales vs amorales* (figura 11), video de 8 canales transferido a DVD con color y sonido, 1999-2003.

Carlos Amorales acudió al taller de Ray Rosas (una antigua estrella de la lucha libre mexicana) para comisionarle hacer una máscara basada en el propio rostro del artista. La máscara era una subversión conceptual de los códigos de la lucha libre como deporte y juego histriónico. El nuevo luchador virtual que Carlos bautizó como “Amorales” (un juego de palabras a partir de sus apellidos) era efectivamente un agente “amoral”. En lugar de adoptar la identidad del superhéroe o supervillano que estructura las batallas de la lucha sobre el ring, era un significante flotante y vacío, cuya identidad surgiría no de un disfraz alegórico, sino de la historia por hacer de sus encuentros con artistas, políticos, públicos, museos y arenas de lucha en el mundo entero. Morales permitía poner en escena una multitud de diálogos y espectáculos que exploraban la convergencia de la historia del performance, la épica del deporte y la función erótica y política de la identidad. El resultado no es un exotismo derivado de la globalización de un espectáculo subalterno, sino una estrategia de seducción/provocación donde el flujo de capital cultural se invierte. La postulación de una utopía momentánea adonde “prácticas de baja cultura que emergen de diferentes periferias puede particularmente ser productivas cuando son (mal) entendidas desde una distancia considerable e hibridizadas en un centro político.”¹⁹⁵

Es evidente que el argumento de la cita anterior apela al concepto de la *Alta y Baja cultura* de Pierre Bordieu, de ahí que, para entender el sentido crítico que Medina le confiere a la obra de Amorales es necesario hacer una breve descripción de los postulados del teórico

¹⁹⁴ Klaus Biesenbach, “Mexico City...”, Op. Cit., pág. 287.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pág. 286.

francés. Según Bordieu, la idea de la clasificación dicotómica de la cultura en *Alta y Baja* tiene que ver con la relación que el arte detenta con las clases sociales.

Desde la década de los 70, el filósofo sugirió que la oferta artística estaba dirigida a clases sociales específicas, y solo a esas clases, en tanto que eran aceptadas únicamente por estas. Las obras de arte destinadas al consumo estético indicaban, señalaban y protegían las divisiones entre clases sociales, demarcando y fortificando legiblemente las fronteras que separaban unas de otras. Había gustos de las elites, “alta cultura”, gustos mediocres típicos de la clase media y gustos “vulgares” para las bajas. El punto importante de esta distinción es, que para Bordieu, “la unión de estas desigualdades era difícil, en vista de que la cultura se manifestaba ante todo como un instrumento útil concebido a conciencia para marcar las diferencias de clase y salvaguardarlas: como una tecnología inventada para la creación y la protección de divisiones de clase y jerarquías sociales.”¹⁹⁶

En cuanto al capital cultural, Bordieu refiere que se trata de la acumulación de cultura propia de una clase (alta cultura, clase media ó clase baja) heredada o adquirida a cualquier fenómeno artístico mediante la socialización.¹⁹⁷ Esto se entiende como un juego entre los que tienen la posición dominante y los dominados. Los dominantes son los que tienen más capital específico (instituciones que por tradición trazan el valor cultural, estético y económico de las obras de arte, ocasionando con esto predilección por ciertas prácticas), y que aparentemente se oponen a la llegada de nuevos actores. Los que tienen más antigüedad utilizan estrategias de conservación de su poder de mercado, como si se tratara de un monopolio, y en el otro extremo se encuentran los que quieren entrar en esta zona de exclusividad. La pregunta que uno puede hacer acerca de este planteamiento es sobre la manera en que los dominados logran entrar en este mercado; la respuesta inmediata sugiere que por medio de estrategias de subversión orientadas a los principios de producción e intercambio simbólico que suponen una alteración o novedad en las dinámicas de comercio del arte dominante.

¹⁹⁶ Pierre Bordieu, “Alta Costura y Alta Cultura,” *Noroit* 192 (1975), (Conferencia dictada en Noroit, Arras, Noviembre de 1974), pp. 2-11.

¹⁹⁷ Sobre capital cultural se recomienda consultar

Pierre Bordieu, *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, trans., Thomas Kauf (Barcelona: Editorial Anagrama, 1997), pág. 112.

Así, en la cita anterior, Medina considera los postulados de Bordieu para hacer una analogía entre la manera en que el capital cultural de los dominados intenta ingresar al mercado de los dominantes. El curador de la exposición; Biesenbach, reconoce la obra *Amorales* como producto de un espectáculo originario de la cultura popular periférica, y bajo esta genealogía entiende que la máscara otorga, al artista, o a quién porte, una cualidad de suplantación de diversas personalidades: esto es, al mismo tiempo que el objeto drena la personalidad del sujeto que la porta, se convierte en un recipiente para ser llenado por cualquier otra alegoría; en este sentido, las posibles personificaciones que ocupen la máscara abandonan su relación exclusiva con la lucha libre, para otorgarle el estatus de un personaje libre de representar cualquier otra actividad de la baja cultura.

Por otra parte, en el párrafo, Medina deja entrever que una de las posibles críticas que se pueden hacer al texto de Biesenbach, relativa a la obra *Amorales*, del artista Carlos Amorales es la manera en la que el curador omite la reflexión, o mal entiende, el sentido del capital cultural de esta obra. En cuanto a la máscara, el curador de la exposición sugiere:

La máscara drena la identidad personal del que baila, transformando al individuo en un objeto asociado con un espectáculo..... A partir de sus experiencias en el extranjero y su asimilación de lo que ha aprendido de otra cultura, Amorales examina el desarrollo de su ser a través de la interpretación que hace de lo ajeno. Esta extensa investigación lo ha guiado a través del mundo popular de la lucha libre, en el que la construcción de una identidad ficticia ocurre comúnmente.....¹⁹⁸

Más adelante, menciona:

El despojarse de la individualidad mediante este ritual transforma a quien baila en “otro”, un ajeno objeto del deseo. Este intercambio examina la producción de cultura y la cara anónima comúnmente asociada con la globalización.¹⁹⁹

Mi reflexión, sobre esta dicotomía discursiva, es que para Biesenbach, la extraña diferencia del objeto y su uso dentro del performance de *Amorales* es un intercambio que sólo puede apreciarse si está circunscrito dentro de la cultura abyecta de la ciudad de México.

Mientras que, para Medina, la obra puede evidenciar la lucha que enarbolan los objetos culturales, de la periferia, por ingresar dentro de la nueva historia del arte de la centralidad.

Para el primero, la máscara es parte de un arraigo popular, usado por el artista para

¹⁹⁸ Klaus Biesenbach, “Mexico City....”, Op. Cit., pág. 286.

¹⁹⁹ *Ibid.*

transformarse en otras personas dentro de su mismo campo cultural o clase social; para el curador, esta acción tiene la finalidad de provocar un intercambio de valor de cuerpos, y lo explica casi como una anécdota. Por el contrario, el segundo, ofrece pistas para reflexionar el sentido de la obra, considerando su circulación en el sistema del arte global; del desplazamiento de un objeto con capital de baja cultural hacía el lugar de privilegio del alta.

Carlos Amorales emigró a Europa en 1990, adonde vivió hasta el año 2004. Durante su estancia estudió una licenciatura y maestría en artes en Holanda. Este dato es importante, a casusa de su experiencia como inmigrante, el artista, logró modelar el argumento de su obra *Amorales*, sobre esto menciona, “Al ser un artista joven, evidentemente anhelaba aprender de la cultura del lugar al que había llegado, pero en ese nuevo contexto se me exigía que produjera obras acordes a la fantasía que se tenía sobre mi cultura. En el campo del arte se había establecido una dinámica en la cual el intercambio cultural se basaba en la representación de la identidad.”²⁰⁰ Como vimos en el capítulo I, de esta tesis, durante estos años se conformaron, tanto en Europa como en los Estados Unidos, los postulados del arte global, los cuales ponderaban la idea de la diáspora y la otredad cultural como andamiajes de un nuevo orden histórico y de mercado en el arte.

Para Amorales, esta demanda de producción de obras argumentadas bajo el enfoque cultural significó un problema, en consecuencia, para integrarse como extranjero se le pidió que adaptara su producción artística a las expectativas de la fascinación, europea, de las imágenes exóticas de la otredad; a pesar de todo esto, el joven artista quería distanciarse de dichas rutas para acercarse a un discurso internacional. La solución a este inconveniente vino de la mano del concepto de “interfaz gráfica”, definición recogida del lenguaje técnico de las computadoras.

Ahora bien, la interfaz gráfica está conformada por un conjunto de signos e iconos visuales que permiten la comunicación entre las computadoras y las personas, es el software del sistema operativo. Dichas metáforas visuales operan entre el adentro y el afuera de la

²⁰⁰ Calos Amorales, 2018. “Una máscara toca la flauta”, en *Carlos Amorales: axiomas para la acción*, MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. Editorial R.M. catálogo de la exposición celebrada del 10 de febrero al 16 de septiembre del 2018, pág. 75

máquina posibilitando la interacción entre ambos espacios: a estos iconos, el artista los ha llamado “herramientas signo”.²⁰¹ En la obra *Amorales*, la máscara funciona como una herramienta signo que posibilita hacer arte desde adentro, y al mismo tiempo desde afuera: en otras palabras, crear una obra de performance entre dos esferas: la centralidad y periferia artística; y la alta y baja cultura.

Para concluir este capítulo, aunque en el texto Medina no explica cómo se da el desplazamiento entre la baja y alta cultura, puedo argumentar que, para entrar al campo dominante, las obras de la periferia deben reconocer las reglas internas del mercado y al mismo tiempo observar que se puede trasgredir. Desde esta perspectiva, puedo sugerir que el uso de capital simbólico en las obras producidas en México, funciona como un signo liminar que le permite al artista, como a sus obras, situarse entre el adentro y afuera de la alta y baja cultura; entre al adentro y afuera a manera de una resistencia artística, cultural y de identidad en el contexto del arte contemporáneo global.

²⁰¹ *Ibid.*, pág. 73.

Conclusiones.

La noción de lo contemporáneo en la globalidad es un tema de gran complejidad, sobre todo en el arte. En el caso de México, el concepto de lo contemporáneo está con relación a las políticas culturales implementadas por el estado mexicano, durante los primeros años del siglo XXI, las cuales utilizaron el discurso de la democratización de la cultura para proyectar a nuestro país dentro de las vorágines y escenarios del mercado cultural global. En consecuencia, el arte contemporáneo derivó su visibilidad en dos estrategias diferentes: local e internacional.

En cuanto a la primera estrategia, el arte intervino el espacio público, principalmente de los sitios considerados patrimoniales, por medio de prácticas que fomentaban narrativas nacionalistas a través de formatos monumentales de experimentación y lenguajes globales. También se promovió la creación y remodelación de edificios con la finalidad de acondicionarlos como museos y centros de cultura enfocados a presentar prácticas de arte de la actualidad, que se alejaban de los discursos formalistas del arte mexicano. Por su parte, la segunda estrategia, derivó en la presencia cultural y artística del país en los principales escenarios del arte de la centralidad: bienales, festivales, exposiciones colectivas en museos de prestigio, entre otras.

Por otra parte, la primera estrategia se desarrolló en dos escenarios: a) la ponderación de los sitios patrimoniales como capitales culturales globales, y b) la disputa entre las instituciones locales y los nuevos agentes culturales que pugnaban por su inserción en los marcos institucionales, pero con autonomía de gestión. La segunda estrategia se desarrolló a nivel internacional dentro de una negociación entre las instituciones de la centralidad artística que alentaban el desplazamiento de obras alejadas de los nacionalismos tradicionales para ponderar piezas que evidenciaron aspectos de detrimento social, y los curadores nacionales que intentaban subvertir, al menos en el discurso, esta imposición ominosa que, en sus palabras, reducían al arte producido en México a una simple ilustración de la violencia y precariedad de las ciudades de nuestro país.

A todo esto, en el primer escenario de la estrategia local, el de las intervenciones artísticas en el espacio público y la remodelación de edificios con fines de exhibición del arte contemporáneo, no significó ningún conflicto porque ambas acciones fueron logradas gracias a la colaboración entre los gobiernos, la sociedad civil y la iniciativa privada. Por otro lado, el segundo escenario de la estrategia local, el de la disputa entre las instituciones locales y los nuevos agentes culturales, significó un conflicto dado que los primeros argumentaban la inclusión del arte mexicano en la globalidad bajo la experimentación de los formatos tradicionales de la pintura y la escultura, en tanto que, los segundos pugnaban por la actualización de la producción y exhibición del arte producido en México, alejándose de los relatos y formatos nacionalistas con la intención no sólo de tomar un espacio en lo local, sino también, para autoenunciarse dentro de los requerimientos conceptuales exigidos por la dinámica comercial del sistema de la centralidad artística.

El centro Histórico de la Ciudad de México

El Estado mexicano proyectó un plan de políticas culturales enfocado en alcanzar la noción de lo contemporáneo en función de las dinámicas internacionales de la economía, mercado y tecnología globales. De esta manera puedo inferir que para el gobierno, de la alternancia partidista, el concepto de lo contemporáneo significó “estar con el tiempo”; o mejor dicho, para el renovado gobierno mexicano, la idea de lo contemporáneo en el arte fue principalmente un asunto de apertura de mercados.

Ahora bien, mientras que para el gobierno la noción de lo contemporáneo no significaba ningún problema, para la institución artística nacional y la academia, sí lo fue. En términos de la disciplina de la historia del arte, no es lo mismo hablar de diferentes momentos, o estilos de la historia, que del arte del aquí y ahora: la discusión principalmente se da en el terreno de la estética y la manera en que la enunciación de las obras circula en los diferentes escenarios del arte global.

La hipótesis es que a lo largo del período (2000-2012), los gobiernos de oposición partidista, planearon, implementaron y consolidaron en conjunto con la iniciativa privada, el proyecto globalizador del Centro Histórico de la Ciudad de México, ayudados por las políticas culturales populistas, que se enunciaron en la recuperación del espacio público. Éstas se conformaron principalmente por dos programas: la revitalización del espacio

público y “La calle es de todos”, que en conjunto produjeron acciones de remodelación por medio de adecuaciones en la viabilidad urbana y arquitectura, y que además sirvieron para la producción de eventos y representaciones culturales artísticas de convocatoria popular masiva. Con este tipo de acciones, el gobierno logró afirmar con éxito, lo que en apariencia era una utopía, beneficiar a los habitantes por medio de la inversión de capitales privados, asegurando las ganancias de los mismos y con ello ofrecer beneficios ciudadanos.

De esta manera, al pensar en la globalización del Centro Histórico, puedo entender que fue la irrupción de empresas de cadenas comerciales y de negocios multinacionales en la delimitación de su traza urbana. Pero al tratarse de un espacio patrimonial, dicha penetración trajo consigo un enfoque mucho más ambicioso que el de la simple actividad comercial, en donde el espacio público y la arquitectura eran parte de un plan de negocios, que involucraba también al gobierno.

En este régimen de reposicionamiento de la imagen urbana, la arquitectura patrimonial adquirió importancia: porque la administración ya no proponía únicamente la conservación de los edificios para valorar su carga histórica, como principal atracción de públicos, lo interesante fue el reposicionamiento de su uso no sólo como narración de hechos históricos, sino principalmente como valor estético, a manera de imagen que se encarga del fomento turístico a internacional.

De lo anterior, puedo ofrecer una aproximación al concepto de Centro Histórico Globalizado como un lugar destinado a estimular el mercado, el consumo artístico cultural, con fines de recreación turística nacional e internacional. La imagen que se necesita para ser un Centro Histórico globalizado es entonces la de un lugar de entretenimiento y actividad comercial multinacional, que desde su riqueza patrimonial, invite a la celebración y festividad, como una marca comercial turística única y diferenciable en la oferta internacional.

En este caso, la arquitectura del Centro Histórico por sí misma ofreció una imagen de promoción en los mercados del turismo cultural. Sin embargo, no hubiera sido suficiente para la atracción de públicos, la actividad se complementó procurando diversión y entretenimiento, desde la producción que se gestionó en las políticas culturales: ofreciendo desde las instituciones de gobierno, el consumo de bienes y servicios culturales artísticos

tanto en el interior de sus establecimientos (museos, cines, teatros), como en el espacio público, con actividades comerciales y lúdicas, como si se trata de un ambiente festivo, siendo esta característica, a la que se adaptarían las políticas culturales como componente esencial de la consolidación del proyecto globalizador antes mencionado.

Por otra parte, el arte no escaparía a la tendencia de la monumentalidad, a lo largo del período 2000-2012 se presentó con intervenciones e instalaciones artísticas. Sin embargo, éstas no tuvieron una presencia permanente, fueron una singularidad esporádica en el espacio público: su presencia durante el primer período de gobierno fue escasa, casi extraordinaria, mientras que a lo largo del segundo se incrementó significativamente, de tal manera que prácticamente fue una marca de filiación de las políticas culturales. La primera Instalación Monumental Efímera del siglo XXI se dio precisamente con la celebración de nuevo siglo, el artista (México-canadiense), Rafael Lozano Hemmer, intervino la Plaza de la Constitución, con la pieza robótica lumínica, *Alzado Vectorial: Arquitectura relacional 4*, (26 de diciembre 1999 al 7 de enero 2000), pero no fue sino hasta los últimos años del Gobierno de Ebrard (2006-2012) que las intervenciones e instalaciones monumentales tuvieron mayor presencia: algunos ejemplos de esto fueron las intervenciones que realizaron los fotógrafos Spencer Tunick (1967), convocando a más de 19 mil personas a desnudarse y tomar panorámicas del conjunto en la Plaza de la Constitución, el día 6 de mayo de 2007; Gregory Colbert (1960), montó una exposición de su trabajo fotográfico, dentro de una estructura que funcionó como Museo Nómada (nombre proveniente de su propuesta) construido de bambú, la instalación estuvo desde el 19 de enero al 27 de abril del 2008. La invitación a la monumentalidad se extendió a algunos artistas nacionales como Luciano Matus, y su instalación sonora conceptual, *Tiempo de Luz*, 4 al 6 de octubre 2011 y Rivelino con su propuesta *Raíces*, 20 al 29 de febrero 2012.

Respecto a las prácticas artísticas que cobraron notoriedad a nivel local durante el período mencionado tenemos que la tesis de la exposición, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México (1968-1997)*, afirma que solo las prácticas circunscritas entre 1968-1997 fueron discrepantes, después del 97 ya no, pero tampoco antes del 68. Si partimos de esta aseveración, entonces puedo inferir que todas las prácticas artísticas que están por fuera de la institucionalización del arte son divergentes. Este dato es importante porque parecería

que el arte contemporáneo no existía, existe o existirá por fuera de las instituciones, esto no quiere decir que todas las obras deben estar en museos, lo que quiere decir es que el ejercicio de las instituciones permite un aparato de visibilidad de ciertas piezas acordes a una disertación.

De lo anterior puedo inferir que, el arte contemporáneo no solo es un conjunto de objetos, sino también, un conjunto de prácticas normadas bajo parámetros institucionales, que funcionan como aparatos de visibilidad de obras de arte circunscritas a una genealogía. En este sentido, la noción de arte contemporáneo, que se enunció en *La era de la discrepancia*, es un dispositivo que permite la exhibición de piezas que antes no tenían este referente. Por otra parte, esta afirmación originó un problema dialéctico.

En mi opinión, el contratiempo que se creó a partir de la exposición fue que la crítica de arte en nuestro país, ya no pudo operar en términos de contraposición absoluta, porque si la diferencia ya había sido institucionalizada, cómo podríamos oponernos a la inclusión de lo ya establecido como discrepante. De esta manera, la crítica de arte en México empezó a operar como un acompañamiento del discurso de lo disidente, es decir, como un parafraseo del desacuerdo, por este motivo, la función de la discrepancia, a partir del 2007, es la noción del arte contemporáneo. En la exposición, el arte aparece bajo un régimen institucionalizado, pero al mismo tiempo autónomo a manera de discrepancia con su propia lógica. En este sentido, el MUAC es un museo discrepante contemporáneo.

En este sentido, la pregunta que puedo formular sobre las obras discrepantes esta con relación a su inserción en el mercado global del arte. Intuyo que un amplio sector de la comunidad artística diría que no es una buena combinación, porque las corporaciones e instituciones privadas condicionarían la producción artística a un juego de negociaciones e intereses privados que limitarían su potencia creativa y disidente.

En el caso de Gabriel Orozco, sus obras fueron presentadas primero en la Bienal de Venecia en 1999, y después en el Museo Tamayo en el 2001: es decir, las piezas del artista lograron insertarse primero en los circuitos del mainstream y después en las instituciones culturales nacionales, en este sentido es posible preguntarnos si las prácticas de Orozco son parte de la discrepancia a la que alude la exhibición. La respuesta evidente es que en el circuito global no, pero en nuestro país sí.

La forma en que las obras son enunciadas en la exhibición se circunscribe dentro de la noción de discrepancia bajo una relación contextual. Para entender esta declaración es pertinente recordar los textos de Cuauhtémoc Medina, *El regreso de los mutantes* y *Abuso Mutuo*, en estos, el académico realiza crítica de arte partiendo del objeto artístico con relación al contexto al que pertenece. De esta manera, si no entendemos ciertas lógicas históricas no podremos comprender la discrepancia artística que ocurre durante la primera década del siglo XXI, en México.

En la exposición, las obras son discrepantes en medida que operan en un régimen histórico, es decir, en una era. El problema con esta declaración se centra en que la comunidad académica y artística entendieron que el período delimitado en esta narrativa podría englobarse o resumirse con la noción de discrepancia. De esta forma, todas las obras expuestas y referenciadas adquirieron el mismo status. Sin embargo, el contratiempo fue que la condición de discrepante que adquirieron las prácticas de los 70's, 80's y 90's fue el resultado de una disertación propuesta en el 2007; los curadores estaban haciendo preguntas sobre el pasado respondiéndolas con argumentos del presente.

Para el 97, muchos de los artistas que expusieron en *La era de la discrepancia* no tenían mercado, pero en el 2007 sus obras ya circulaban en las estructuras de comercio del arte local y global. La paradoja radica en que la discrepancia para la mayoría de estos artistas se mantuvo solo a nivel local, mientras que los más jóvenes, que estaban produciendo piezas en sintonía con las disertaciones de la nueva historia del arte y el contexto global, dejaron de ser primero discrepantes a nivel global, en el segundo lustro de los 90's, y después en nuestro país, durante la primera década del siglo XXI.

Por lo tanto, la discrepancia en nuestro país es un período entre el 68 y 97, que encuentra su principal argumento en un proceso de visibilización institucional local de prácticas artísticas que no estaban en apego con el arte canónico nacional, es decir, estas obras estuvieron en tensión con el giro del arte formalista hacia su autonomía estética.

En mi opinión, la institucionalización del arte contemporáneo en México, solo podría lograrse si las instituciones artísticas del país, productores, obras, mercado, academia y público consumidor se circunscribían a ciertas predisposiciones estéticas discursivas globales, proclamadas desde la centralidad del arte.

No obstante, lo anterior, es posible pensar que en este disenso se está narrando la historia del arte con la agencia del mercado, esto es interesante porque si bien es cierto que los argumentos del arte contemporáneo del presente provienen de la nueva historia del arte, la circulación de las disertaciones artísticas, en los circuitos internacionales, no se debe solo a los planteamientos de esta disciplina, sino también a la demanda discursiva y plástica que de esta tenga el mercado.

En este sentido parece que la validación histórica de la exposición de *La era de la discrepancia* la está dando el mercado: es decir, los artistas globalizados de los 90's, quienes ya tenían prestigio en el momento de la inauguración de la exposición en el 2007, están validando las prácticas del 68, y en sentido opuesto, las obras del 68, que en su mayoría no tuvieron circulación institucional, conforman la genealogía de las piezas de los 90's.

En cuanto al sistema artístico global, el arte contemporáneo producido en México durante los primeros años del siglo XXI, circuló con argumentos que se alejaban de la estética formalista y la enunciación nacionalista, apelando a la exhibición de prácticas que enfatizaban la diferencia cultural. Por esta razón, la noción de discrepancia local fue cancelada en el sistema de exhibición internacional, por obras que evidenciaban problemas de violencia, discriminación y pobreza de grupos minoritarios, principalmente de la Ciudad de México.

No obstante, esta tendencia, algunos teóricos, críticos y curadores de arte de nuestro país lograron enunciar a través de diversos dispositivos, como exposiciones colectivas e individuales y textos en catálogos, planteamientos críticos que discrepaban de esta mirada fútil, calificando las prácticas como arte experimental. Para estos agentes artísticos, las exposiciones sobre arte contemporáneo en el extranjero mostraban las obras de arte como una simple ilustración de las desfavorables consecuencias sociales que había traído la globalización a la Ciudad de México, enterrando con esto las verdaderas virtudes artísticas propuestas en estas piezas.

Según mi parecer, el sentido que guardaba la apreciación de los curadores extranjeros, al denominar al arte de México como experimental, puede entenderse de mejor manera en el discurso curatorial de la exposición *Mexico City: An exhibition about the Exchange rates of*

bodies values, montada en el P.S.1 Contemporary Art Center de Nueva York, que es una filial del MoMA, del 30 de junio al 2 de septiembre del 2002, con la curaduría de Klaus Biesenbach, quien en ese momento fue curador en jefe del MoMA. En mi opinión, la disertación ofrecida por el curador puede considerarse como una declaración sobre la incursión de las obras de arte “experimental”, producidas en la Ciudad de México, dentro del mercado del arte global.

En cuanto al *carácter instrumental* de la exposición, según el curador, fue describir y comprender el clima de creación artística de la Ciudad de México. Biesenbach quiere entender cómo funcionan creativamente estos artistas. Con todo, me parece que este no es el objetivo de la exhibición.

La disertación propuesta por el curador puede parecer inocente, pero en realidad la interrogación no se centra en el estudio de los procesos artísticos utilizados por los creadores, sino en cómo es posible la creatividad en la Ciudad de México, como es posible que en medio del caos haya algo creativo. Leer el texto curatorial bajo esta premisa me permite entender que la verdadera intención del curador fue hacer una declaración perjudiciosa: de esta manera, entre líneas sugiere que solamente dónde hay caos, hay creatividad; por este motivo los artistas son capaces de crear el tipo de obras mostradas en la exposición y para sostener con verosimilitud este supuesto, él necesita de la comparación entre ciudades.

La confrontación propone a Nueva York en la vorágine de un exitoso proceso de gentrificación ocurrido, principalmente, en Manhattan durante la década de los noventa y los primeros años de este siglo, mientras que la Ciudad de México es descrita como un lugar adonde la vida es difícil; a saber, la estabilidad y desarrollo están en la ciudad norteamericana, mientras que la inestabilidad es característica de la capital mexicana.

En esta perspectiva, Nueva York es próspera y más segura que nunca, por el contrario, la Ciudad de México es un caos. En este supuesto, Biesenbach, está planteando una oposición entre dos ciudades globalizadas: una opulenta y otra que es testigo del remanente de la globalización. El curador sugiere que Nueva York es una ciudad glamorosa en la que no pasa nada, o sea, su economía, sociedad y habitantes viven en paz; la ciudad norteamericana es el ojo del huracán y en esta no hay sobresaltos violentos; mientras que en

la Ciudad de México se encuentra en las bandas nubosas, en donde todo es desastre, en ella pasan muchas cosas infortunadas y por este motivo la capital es creativa incluso a pesar de sí misma, o, ya que es caótica, puede ser creativa.

Ahora bien, esta declaración tiene que ver con el *carácter instrumental* al que aludí en párrafos anteriores. Mi postura sugiere que el curador utilizó la ciudad de Nueva York para enfatizar las contrariedades de la Ciudad de México, con la finalidad de esbozar un escenario que le permitiera reunir el conjunto de obras expuestas bajo un alegato de precariedad, y de esta manera crear un *principio discursivo* acorde a la contemporaneidad del mercado: o sea, la noción de ciudad insuficiente e insufrible fue un *instrumento* fabricado para realizar, con éxito, una actividad de intercambio de comercio artístico.

Por consiguiente, el ejercicio curatorial puede entenderse como una práctica de adecuación y actualización de los alegatos del mercado del arte, puesto que, el curador estimó, durante el diseño de la exposición, el horizonte de tasación de la misma con la finalidad de hacerla itinerante en otras ciudades de la centralidad bajo el concepto de una exhibición que muestra, a través del arte, la realidad de una ciudad de la periferia artística: en consecuencia, el sentido de la exposición fue el de crear una mercancía expositiva que exhibiera obras perturbadoras, producidas en la realidad cruenta de un país globalizado de la periferia; por este motivo, esta propuesta curatorial, disfrazada de novedad, puede entenderse como una actualización de la mirada poscolonial en tiempos de lo global.

La exposición *México City* globalizó al arte mexicano con una mirada convenientemente prejuiciosa. No obstante, este inconveniente, yo considero que abrió, y al mismo tiempo trajo consigo todos los problemas de la crítica de arte o con la crítica de arte de su contemporaneidad, considerando que fue esta estrategia adonde se pudieron pronunciar alegatos sustanciales con la centralidad del arte. El texto, *Abuso Mutuo*, que Cuauhtémoc Medina escribió para el catálogo de la exposición es una aproximación a la crítica de arte, que se enuncia considerando una reflexión profunda sobre el sistema del arte que operaba en nuestro país, con relación a los Estados Unidos, durante esa época. El escrito escinde en una disertación sobre la noción de uso del arte, y de las representaciones que tienen como mediadoras a un sistema de intercambio de valor que no se puede separar de las formas del

arte mismo en términos globales, de manera que, se trata de un discurso crítico, que teoriza, los efectos de la globalización en el arte producido en México.

Desde esta perspectiva, todas las representaciones localizadas, nacionales, son un error, ya que el arte con esta intención está al servicio de la ideología de un sistema político²⁰²; en efecto, su repulsa tiene que ver con la administración de estas disertaciones, el maniqueo simbólico y la imposición de prácticas artísticas que se expanden del poder, hacia los perímetros de la subordinación de los panoramas artísticos que se muestran diferentes. Por este motivo, algunos artistas de las periferias intentaron desprenderse del encierro y renegociar el control simbólico desde los supuestos de la nueva historia del arte.

Por otra parte, los artistas se adaptaron a las exigencias del mercado: ante la demanda de ciertas obras de arte mexicano proveniente de la centralidad artística, los artífices produjeron obras bajo su propia interpretación de lo que ellos entendían por arte mexicano contemporáneo. Con esto, puedo inferir que toda estructura de poder tiene una manera de integrar, pero no por fuera del poder, sino desde dentro del mismo. Si la centralidad artística se interesa en ciertas prácticas artísticas y formas de representación, bajo la denominación de arte mexicano, entonces, los artistas replicaban en sus obras esos procesos creativos y enunciaciones culturales propias del lugar en que habitaban, pero no como parte de una imposición exprofeso realizada por la centralidad. Los artistas no participaban, de manera ovejuna, con lo que se les pedía, por el contrario, las obras tenían una disposición a operar a un nivel global y no solamente bajo los requisitos simbólicos del conflicto y pobreza nacionales.

En mi opinión, no obstante que *Mexico City*, agrupó obras que muestran, a partir del discurso curatorial, la indolente vida de sobrevivencia de los habitantes de una ciudad, y no de una nación, el circuito internacional las entendió bajo la tradicional idea expositiva que México había ensayado durante setenta años. El asunto de fondo es que la curaduría y el sentido de figuración de las obras seguían aludiendo al leitmotiv de lucha, pervivencia y objetos culturales encumbrados por los gobiernos posrevolucionarios, sin mostrar una actualización que les permitiera su derecho a dialogar con su contemporaneidad: la idea de

²⁰² Sobre esto, ya vimos, en el capítulo II, el planteamiento de Hollander, para la obra de Orozco, sobre la idea de vaciar el simbolismo de la escultura pública porque está llena de ideología política.

representación dejó de ajustarse a la imagen de nación para desplazarse hacia la metáfora de la ciudad, pero esta alteración sucedió sin cambio de horizonte crítico, ya que este transitó de un espacio a otro con el mismo discurso y estrategias expositivas enunciadas a principios del siglo XX.

En otro sentido, la noción de *Abuso*, en el título del texto del crítico, tiene que ver el uso. Si los artistas, de México, no puede escapar a las preferencias, claras o veladas, del nacionalismo canónico de la centralidad entonces aprenden a negociar: estos ofrecen el tipo de obra y figuración cultural requerida pero simultáneamente enuncian discursos críticos propios. Esta equivalencia redituó beneficios bilaterales para ambos grupos, en ese sentido, para Medina, la negociación del *uso* del arte producido en México, durante el período global, fue un abuso mutuo.

Por último, partiendo de la idea de que el Arte a escala global no implica una cualidad estética inherente, ni un concepto global de lo que sea menester considerar como arte, es importante considerar si la imagen artística nacional proyectada desde lo producido en un período como el propuesto, ubicado del 2000 al año 2008, representa un contexto singular del momento, o quizá la imagen artística de la pérdida de contexto, incluida su propia contradicción al implicar desde su regionalismo, ya sea cultural, político o religioso, la proyección nacional del período.

Para responder a este cuestionamiento, tenemos que sí en el título de las exposiciones colectivas de cualquier manifestación artística, a escala global o local, aparece el nombre de México, entonces podemos asegurar que el sentido dialectico sostiene un atisbo de representación nacional; en estas propuestas no es necesario que las piezas hagan referencia a alguna cualidad estética específica de nacionalismo, como formatos canónicos del arte, artesanías, el llamado arte precolombino o arte contemporáneo dado que las categorías no escapan a esta intención de representación.

Ahora bien, analizando específicamente el período de esta tesis, tenemos que, si las obras expuestas fueron exclusivamente de arte contemporáneo, entonces podemos confirmar que tanto la selección de obras como el discurso curatorial trataron de una tendencia propuesta por el mercado del arte, que en ese momento insistía en mostrar piezas que involucraran en su forma residuos del capital simbólico resultado de procesos sociales ominosos de la

precariedad económica de las ciudades; la razón de esto, obedece a la alineación discursiva de la representación de las periferias a partir de regionalismos, o mejor dicho, la representación resultado de procesos de descolonización cultural y artística como demanda de mercado de la propia centralidad del arte.

En otro sentido, si bien se va haciendo ostensible la imposibilidad de durabilidad, de permanencia de los objetos en el mundo del consumo, de la obra de arte en la era de las mercancías simbólicas, y como consecuencia, de su imagen proyectada regionalmente, el valor de la obra aparece determinado por la promoción mediática y su corolario, la difusión masiva que de ella se realiza, es pertinente preguntarnos si la imagen artística global en México es la de las propuestas filosóficas trascendentales, la de las estéticas de la revuelta o la de las imágenes artísticas de los mercaderes, o bien, ante la imagen artística rebelde se impone una del confort, en el período delimitado a estudio.

Mi replica a lo anterior propone que las manifestaciones artísticas producidas en México, durante el período de estudio de esta tesis, fueron el resultado de su tiempo; es decir, los artistas entendieron la problematización teórica y formal global, esto a partir de estudios, estancias y visitas a lugares educativos y expositivos de la centralidad artística, por lo tanto, sus piezas dialogaban con las preocupaciones dialécticas del momento.

En el caso de exposiciones colectivas nacionales e internacionales, la presencia de obras de arte contemporáneo fue el resultado del interés de la centralidad artística por posicionar en el mercado del arte una narrativa argumentada por una perspectiva teórica sobre el fin del arte y la llegada de las manifestaciones estéticas regionalistas. Por esta razón, en cuanto a las exhibiciones colectivos locales puedo afirmar que las piezas circularon con la impronta de discursos curatoriales diversos que se desplazaban desde la idea de la actualización de la pintura como un montaje de arte objeto, hasta la abierta confrontación con los postulados de la estética canónica posrevolucionaria; a lo largo del capítulo I, II, y VI ofrezco un análisis sobre esto. Por otra parte, a nivel internacional las exhibiciones se presentaron con la intención de alinearse a la idea de la representación de la otredad de la periferia artística que es creativa aún en contextos violentos y pobres.

A propósito de lo anterior, en un sentido global, es importante referenciar si las condiciones donde se mueven tanto los artistas, sus obras, sus públicos, los críticos y sus museos

elegidos que conforman la singularidad de ese particular “mundo del arte”, muestran haber sido guiados por el mercado en sus distintas variantes.

Por esta razón, tenemos que desde la perspectiva formal, los artistas produjeron sus piezas principalmente desde sus intereses artísticos personales que inevitablemente estaban circunscritos en el contexto social de nuestro país, las disertaciones teóricas locales y globales del arte, las vorágines tecnológicas y el valor de circulación del mercado, propias de su momento histórico.

Compendio de imágenes

Figura 1



Eduardo Abaroa, *Irrupción metafísica de los hombres desperdicio*, 1995. Catálogo de la exposición.

Figura 2



Abraham Cruzvillegas, *El rey de la paja*, 1995. Catálogo de la exposición.

Figura 3



Gabriel Orozco, *Extensión del reflejo*, 1992. Catálogo de la exposición.

Figura 4



Gabriel Orozco, *Cuatro bicicletas (siempre hay una dirección)*, 1994. Catálogo de la exposición.

Figura 5



Gabriel Orozco, *Papalotes negros*, 1997. Catálogo de la exposición.

Figura 6



Rafael Lozano Hemmer, *Alzado Vectorial: Arquitectura Relacional 4* (26 de diciembre de 1999 al 07 de enero 2000), Plaza de la Constitución, Centro Histórico de la Ciudad de México, Catálogo.

Figura 7



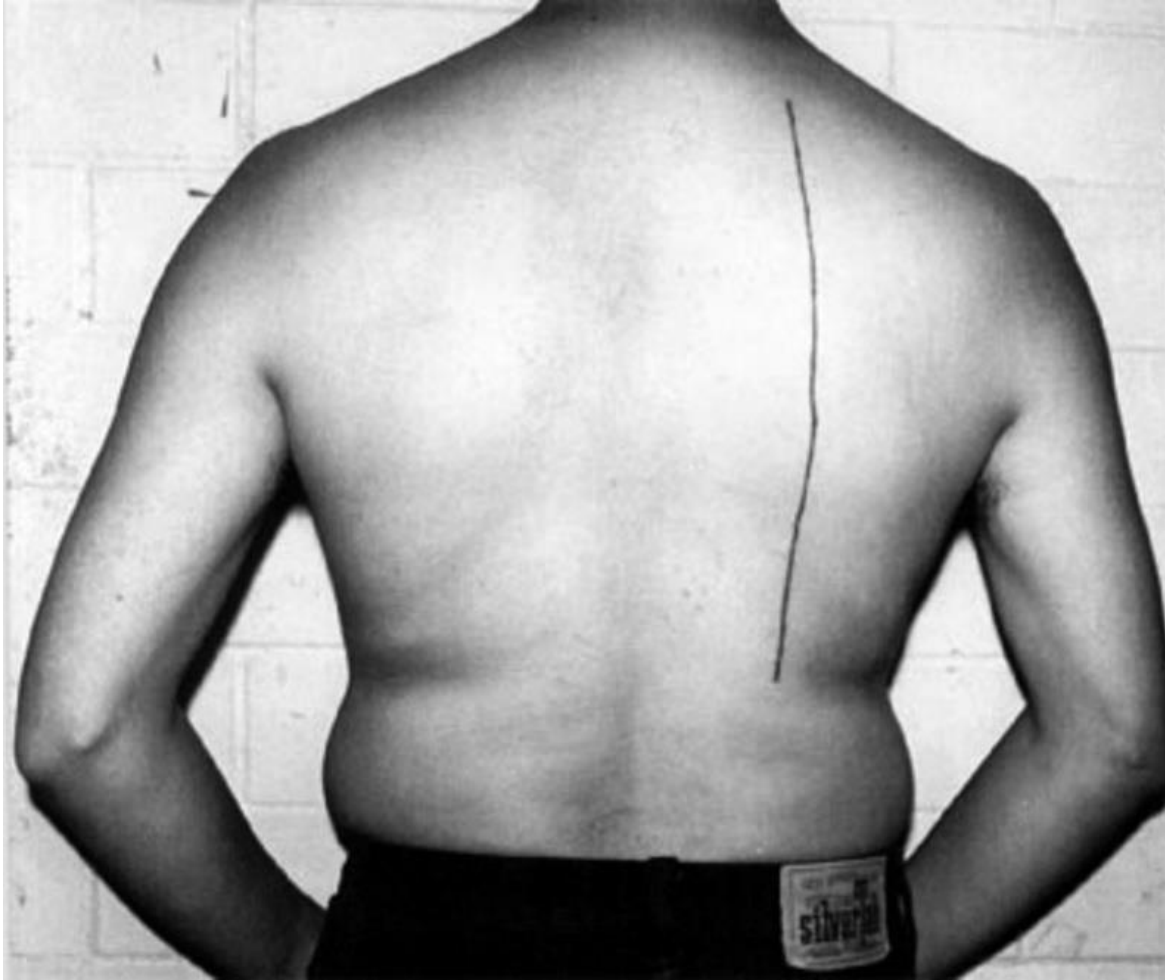
Melanie Smith, *Ciudad Espiral*, 2002. Catálogo de la exposición.

Figura 8



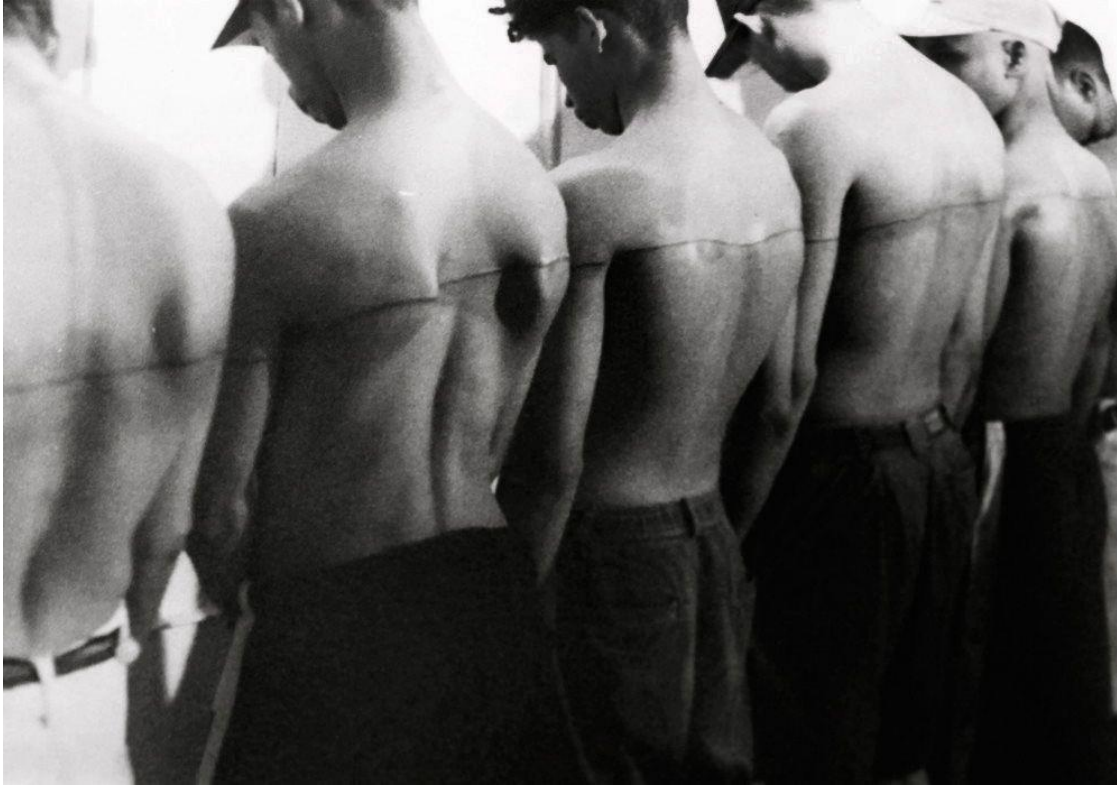
Teresa Margolles, *Vaporización*, 2002. Catálogo de la exposición.

Figura 9a



Santiago Sierra, *Línea de 30 cm*, 1998. Catálogo de la exposición.

Figura 9b



Santiago Sierra, *Línea de 260 cm*, 1999. Catálogo de la exposición.

Figura 9c



Santiago Sierra, *Línea de 160 cm*, 2000. Catálogo de la exposición.

Figura 10



Carlos Amorales, *Amorales vs Amorales*, 1999. Catálogo de la exposición.

Compendio de imágenes:

**Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies
and Value**

P.S.1 Contemporary Art Center a MoMA

2002

Obras Expuestas



Eduardo Abaroa, *Obelisco roto portable*, 1991-1993. Catálogo de la exposición.



Carlos Amorales, *Pure Demons/ Sympathy*, performance, 2000-2002. Catálogo de la exposición.



Melanie Smith, *Ciudad Espiral*, 2002. Catálogo de la exposición.



Miguel Calderón & Yoshua Okón, *A propósito*, 120 estéreos de autos robados, instalación, 1996. Catálogo de la exposición.



Gabriel Kuri, *Carretilla con esferas de cristal*, 1999. Catálogo de la exposición.



Rubén Ortiz Torres, *Alien Toy*, Datsun/ camioneta pick up NISSAN con sistema hidráulico, video proyector, 1997. Catálogo de la exposición.



Daniela Rossell, *Ricas y famosas*, 1998-2000. Catálogo de la exposición.



Santiago Sierra, *Tarpaulin*, lona colgada en la fachada de un edificio, 2002. Catálogo de la exposición.



Yoshua Okón, *Chocorrol*, 1997. Catálogo de la exposición. Catálogo de la exposición.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*, trans., Juan José Sanchez, Valladolid: Editorial Trotta, 1994.
- Aguirre, Peio. *La línea de producción de la crítica*. Bilbao: Consonni, 2014.
- Aldaz, Phenélope “Rescate del Centro Histórico atrae más inversión privada: Slim.” *El Universal* (2012). Consultado Octubre 2014.
<http://www.eluniversal.com.mx/notas/846301.html>
- Álvarez, Sol. *Arte y centralismo*. Ciudad de México: Conaculta, 2010. Amaral, Aracy. *Brasil en América Latina*. Valencia: IVAM, 2011.
- Amorales, Calos. “Una máscara toca la flauta”, en *Carlos Amorales: axiomas para la acción*, MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. Editorial R.M (catálogo de la exposición celebrada del 10 de febrero al 16 de septiembre del 2018), 2018.
- Arriola, Magalí. (2016, octubre 14). Así está la cosa, instalación y arte objeto en América Latina. *Colección Cisneros, declaraciones*. Consultado mayo 2018. Recuperado http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/as%C3%AD-est%C3%A1-la-cosa-instalaci%C3%B3n-y-arte-objeto-en-am%C3%A9rica-latina-1997#_ftn2
- Art Basel. “Conversations. The Global Art World: Making Biennials (16 may 2014).” Art Basel. Consultado octubre 2017
<https://www.youtube.com/watch?v=7zdm7XJDXL0>
- Art Dubai. “GLOBAL ART FORUM 8: 1955-2055: A Documenta Century (6 may 2014).” Art Dubai. Consultado octubre 2017
<https://www.youtube.com/watch?v=yfoCwv916wY>
- Barrios José Luis, y Mercado Alesha. *El Derrumbe de la Estatua. Hacia una Crítica del Arte Público (1952-2014)*. Colección MUAC y sus Colecciones Asociadas. México: MUAC Museo universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2014.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1999.
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI, 1991.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bauman, Zygmunt. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. trans., Mirta Rosenberg. México: FCE, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *Retrotopía*, trans., Albino Santos, México: Editorial Paidós.
- Bauman, Zygmunt, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. trans., Lilia Mosconi. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

- Benítez, Issa, ed. *Resistencia, Tercer simposio internacional sobre teoría del arte contemporáneo* (SITAC). Ciudad de México: PAC, 2004.
- Berger, Maurice, ed. *The Crisis of Criticism*. New York: New Press, 1998.
- Bermudez, Sari. “Agradecimientos”, en *Mexico City: An exhibition about the exchange rates of bodies and values*, Nueva York, P.S.1 Contemporary Art Center, NY en conjunto con KW-Institute for Contemporary Art, Berlín (catálogo de la exposición celebrada en NY del 30 de junio al 2 de septiembre 2002), 2002.
- Biennale Channel. “Art Biennale 2015: Press conference (5th March 2015).” Biennale Channel. Consultado agosto 2017
<https://www.youtube.com/watch?v=KfQO6bRyYXc&t=23s&pbjreload=10>
- Biennale Channel. “Biennale Arte 2017 - Open Meeting (Nov. 26).” Biennale Channel. Consultado diciembre 2017
<https://www.youtube.com/watch?v=AcAQv2z6Wdo>
- Biesenbach, Klaus. “México City: Una exposición sobre los tipos de cambio de cuerpos y valores”, en *Mexico City: An exhibition about the exchange rates of bodies and values*, Nueva York, P.S.1 Contemporary Art Center, NY en conjunto con KW-Institute for Contemporary Art, Berlín (catálogo de la exposición celebrada en NY del 30 de junio al 2 de septiembre 2002), 2002.
- Binder, Pat y Haupt, Gerhard. (23 de mayo 2017). *50ª. Bienal de Venecia*. Universes in Universe: Mundos del Arte. <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/s-report.htm>.
- Blanco, Sergio. “Melanie Smith: caos contra ruinas.” *Gatopardo*, 01 julio 2011, 2019. Consultado enero 2019. <https://gatopardo.com/reportajes/melanie-smith-caos-ruinas/>
- Bourdieu, Pierre. 1975. *Alta Costura y Alta Cultura*. Conferencia dictada en Noroit 192.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, trans., Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Boris, Groy. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. trans., Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. trans., Carmen Ruiz de Elvira, México: Santillana Ediciones Generales, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, trans., Thomas Kauf, Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- Boy, Julieta. “Paisajes efímeros del espacio público: La transformación temporal de plazas públicas urbanas en la Ciudad de México por eventos culturales y artísticos.” Tesis Maestría., Universidad Nacional Autónoma de México: Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, 2008.
- Braunstajn, Helena. *El mapa del Centro Histórico; territorios imaginarios. Un estudio sobre la producción artística en torno al Centro Histórico de la Ciudad de México*. México: Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, A.C, 2008.
- Buchloh, Benjamin. (2009): “La escultura entre el estado nación y la producción de mercancía global”. En: *Gabriel Orozco*, catálogo de la exposición (Nueva York,

- 2009). Museum of Modern Art of New York y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Págs. 34-43.
- Buchloh, Benjamin Et. Al. “Round Table: the Present Conditions of art criticism.” *October* 100 (spring 2002).
 - Buchloh, Benjamin. (2000): “Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana”. En: *Gabriel Orozco*, catálogo de la exposición (Los Angeles, 2000). Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. Págs. 66-103.
 - Buchloh, Benjamin. “Benjamin Buchloh Interviews Gabriel Orozco in New York”, en Gabriel Orozco; *Clinton is Innocent* (1998), pág. 99.
 - Cantú Chapa, Rubén. *Globalización y Centro Histórico*. México: Centro Interdisciplinario de Investigaciones y Estudios sobre Medio Ambiente y Desarrollo, CIIEMAD-IPN, 2005.
 - Calera Grobet, Antonio. “Una exposición en gerundio”, suplemento cultural *Novedades*, 18 de marzo del 2001.
 - Chávez, Helena. *Insistir en la política, Ranciére y la revuelta de la estética*. Ciudad de México: UNAM, IIE, 2018.
 - *Ciudad de México/ Ciudad Global: Acciones locales compromiso internacional*, Coordinación General de Relaciones Internacionales de la Jefatura de Gobierno del Distrito Federal y el Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad de la Coordinación, México: PUEC-UNAM, 2011.
 - Coelho, José Teixeira. *Diccionario crítico de política cultural*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2004.
 - Coelho, Teixeira. *Diccionario crítico de política cultural*. trans., Ángeles Godínez. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.
 - Collins, Judith. *Sculpture Today*. NY: Phaidon, 2010.
 - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. (25 de mayo 2017). *Algunas cosas pasan más que todo el tiempo*. <https://bienaldeveneria.mx/es/biennale-arte/2007/>
 - Cuéllar, Rubén. “Geopolítica. Origen del concepto y su evolución.” *Revista de relaciones internacionales de la UNAM*, mayo- agosto de 2012, 59-80.
 - Da Cruz, Pedro. “Las cajas de Andy Warhol. Filosofía de lo cotidiano.” *El País Cultural*. No. 1074, 2 de julio de 2010. Revisado en <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/07/02/las-cajas-brillo-de-andy-warhol-filosofia-de-lo-cotidiano/>, 2019.
 - Danto, Arthur C. “The artworld”, *The journal of Philosophy*, 61(1964), pág. 571-584.
 - Danto, Arthur C. *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy* (EUA: University of California Press, 1997).
 - Danto, Arthur C. “The Philosophical Disenfranchisement of Art”, *New York, Columbia University Press*, (1986), pág. 171-189.
 - Danto, Arthur C. *Andy Warhol*. España: Paidós, 2011.
 - Danto, Arthur C. *Después del fin de arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. España: Paidós, 2015.
 - Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte* (España: Paidós, 2002).

- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. trans., José Pardo. España: Pre Textos, 2012.
- Debroise, Olivier et. al. *La Era de la discrepancia : arte y cultura visual en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC; Turner, 2014.
- Debroise, Olivier. “Gabriel Orozco en el Moma”, *La Jornada*, 21 de Septiembre de 1993, p 26.
- Debroise, Olivier. “Perfil del curador de arte contemporáneo en un país del sur que se encuentra al norte (y viceversa).” *CURARE* (12): 8 – 14, Enero – Junio de 1998.
- Debroise, Olivier. *El arte de mostrar el arte mexicano: ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*. Ciudad de México: Promotora Cultural Cubo Blanco, A.C, 2018.
- Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Medina. (2014). “Genealogía de una exposición”, en *La Era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC; Turner.
- del Conde Teresa, y Medina, Cuauhtémoc; “Intercambio de cartas entre Teresa del Conde y Cuauhtémoc Medina,” en *Abuso Mutuo: Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano*; comps Edgar Alejandro Hernández y Daniel Montero (México: Editorial RM, 2017), pág. 172.
- del Conde, Teresa (1995): “Presentación”. En: *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, catálogo de la exposición (México, 1995). Museo de Arte Moderno, Ciudad de México. Págs. 4-8.
- del Conde, Teresa. *¿Es arte? ¿no es arte?: el campo artístico y la historia del arte*. México: Museo de Arte Moderno, 2000.
- del Conde, Teresa. “Acné y el público en el MAM”, *La Jornada*, 23 de Diciembre de 1999, p 26.
- del Conde, Teresa. “Consensos”, *La Jornada*, 9 de Mayo de 1992.
- del Conde, Teresa. “Declaración para muestra de crítico artista y loco...”, *La Jornada*, 28 de Octubre de 1995, p 25.
- del Conde, Teresa. “Gabriel Orozco”, *La Jornada*, 24 de Octubre del 2000.
- del Conde, Teresa. “La valía de las encuestas”, *La Jornada*, 16 de Diciembre de 1995.
- Dora, Kanousi. *Hegemonía, estado y sociedad civil en la globalización*. México, Plaza y Valdes Editores, 2001.
- Duque, Félix. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001.
- Eder, Rita (1999, febrero 06). Carta dirigida a Raquel Tibol en respuesta a su artículo de Proceso 1160: Salón internacional ¿de pintura? en el Museo de la Ciudad. *Revista Proceso.com.mx*. Consultado mayo 2018. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/180053/de-rita-eder>
- Eder, Rita. (1998): “Apropiaciones: figura, espacio y percepción en algunos artistas mexicanos de los noventa”. En: *Cinco continentes y una ciudad: Primer salón de pintura de la ciudad de México*, catálogo de la exposición (Ciudad de México, 1998). Museo de la Ciudad de México. Págs. 219-220. Ciudad de México.

- Elkins, James y Michael Newman, eds. *The state of art criticism*. London: Routledge, 2008.
- Emerich, Luis Carlos. 2002. La Ciudad de México sobre expuesta en Nueva York. *Novedades*, 23 de agosto, sección Imágenes.
- Emmelhainz, Irmgard. “Arte y giro cultural: ¿Adiós al arte autónomo comprometido?.” *Salón Kritik*, Enero 20, 2013. Consultado en Febrero 20, 2018. http://salonkritik.net/10-11/2013/01/arte_y_giro_cultural_adios_al.php#more
- Emmelhainz, Irmgard. *La tiranía del sentido común: La reconversión neoliberal*. Ciudad de México: Paraíso Editores, 2016.
- Enwezor, Okwui. “Introduction. The Black Box.” *Documenta 11 Platform 5: Exhibition*, 2003, 42-55.
- Enwezor, Okwui. “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition.” *Research in African Literatures*, Vol. 34, No. 4, 2003, 57-82.
- Enwezor, Okwui. *All the world's futures*. (56^a International Art Exhibition of Venice, 2015). Verona: Marsilio Editori, 2015.
- Espinoza, Antonio. (2015, mayo 5). Carlos Ashida: Luz y sombra de un curador. *Confabulario, El Universal*. Recuperado de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/carlos-ashida-luz-y-sombra-de-un-curador/>
- Estrada, Gerardo. “Agradecimientos”, en *Mexico City: An exhibition about the exchange rates of bodies and values*, Nueva York, P.S.1 Contemporary Art Center, NY en conjunto con KW-Institute for Contemporary Art, Berlín (catálogo de la exposición celebrada en NY del 30 de junio al 2 de septiembre 2002), 2002.
- Franzoni, Mariella. “Flows and forms of global imaginaries. Contemporary art, politics of the imagination and global ethnoscapas.” *Revista de estudios globales y arte contemporáneo*, vol. 2, No 1, 2014, 309-323.
- Fuentes, Carlos. (2002, Marzo 24). *El instituto de México. Reforma*, pp. 18A, 19A.
- Ganado Kim, Edgardo. 2002. La ciudad vista por la condesa. *Milenio Diario*, 07 de mayo, sección Contraseña.
- García Canclini, Nestor. *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo, 1990.
- García Canclini, Nestor. *Públicos de arte y política cultural: un estudio del II Festival de la Ciudad de México*. México: UAM Iztapalapa, 1991.
- Garesche Zapata, Eugene. *Ciudad de México/ Ciudad Global: Acciones locales compromiso internacional*. México: PUEC-UNAM, 2011.
- Gómez del Valle, Ana Lucia. “Instalación y resistencia: La poética de lo político en el arte contemporáneo.” Tesis de Maestría., Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2012.
- Guasch, Ana María. *El arte en la era de lo global (1989-2015)*. España: Alianza Editorial, 2016.
- Guasch, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009.
- Guerra, Luis Rene. “Democracy & art, the new world academy and the out of place space of the inexistant.” *Revista de estudios globales y arte contemporáneo*, vol. 3, No 1, 2015, 413-432.

- Guía del Centro Histórico. “Fideicomiso del Centro Histórico.” Consultado Marzo 2014. <http://guiadelcentrohistorico.mx/kmcero/fchem>
- Guinta, Andrea. “Okwui Enwezor por él mismo.” *Escena global/ Documenta 11*, 2002, 24-30.
- Gurrola, Juan José. 2002. Lo nuevo del arte mexicana en Berlín. *Milenio Diario*, 30 octubre, sección Cultura.
- Haus der kunst. “Okwui Enwezor: appointed director of Haus der Kunst.” Recuperado de http://www.hausderkunst.de/uploads/tx_januspresspictures/HDK-Press-release-Okwui-Enwezor-appointed-director.pdf
- Hernández, Edgar Alejandro y Miller Gurfinkel, Inbal, ed., *Sin límites: Arte contemporáneo en la Ciudad de México 2000-2012*. México: Editorial RM, 2013.
- Hollander, Kurt. (1997): “Relaciones objetuales en el arte contemporáneo”. En: *Así está la cosa, Instalación y Arte Objeto en América Latina*, catálogo de la exposición (Ciudad de México, 1997). Centro Cultural / Arte Contemporáneo (CC/AC). Fundación Cultural Televisa. Págs. 10-14.
- <http://www.ingegi.com.mx>
- <http://www.inmuebles24.com/>
- Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. trans. José Luis Pardo. España: Paidós, 1991.
- Jiménez del Val, Nasheli. “Aesthetics, multiculturalism, and decoloniality.” *Revista de estudios globales y arte contemporáneo*, vol. 1, No 1, 2013, 141-149.
- Jiménez, José. (2002, Diciembre 06). “Documenta 11. Recorrido crítico por Kassel.” *El cultural*. Recuperado de www.elcultural.com/revista/arte/Documenta-11/4979
- Albarrán Juan, Francisco Javier San Martín, eds. 2016. Santiago Sierra: entrevistas. México: Pepitas de calabaza ed./Galería Labor.
- Jusidman, Yishai. “Casos de Cosas”, Agosto 06, 1997. Consultado abril 2018. Recuperado <http://www.yishajusidman.com/casos-de-cosas/>
- Krauss, Rosalind E., “Reinventing the medium.” *Critical Inquiry* 25, 1999.
- Kuri, Gabriel. (2000): “General Orozco: A manera de presentación”. En: *Gabriel Orozco*, catálogo de la exposición (Los Angeles, 2000). Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. Págs. 34-65.
- Kuspit, Donald. *El fin del arte*. trans., Alfredo Brotons. España: Akal, 2014.
- Linares Ortiz, Jorge. “Reconfiguración Cultural en el Centro Histórico de la Ciudad de México.” Tesis. Doctorado., Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa, 2011.
- Lipovetsky, Gilles y Seroy, Jean. *La estetización del mundo*. trans., Antonio Prometeo Moya. España: Editorial Anagrama, 2015.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. trans., Joan Vinyoli y Michele Pendax. Barcelona: Anagrama, 2013
- Littman, Robert. (1997): “Presentación”. En: *Así está la cosa, Instalación y Arte Objeto en América Latina*, catálogo de la exposición (Ciudad de México, 1997). Centro Cultural / Arte Contemporáneo (CC/AC). Fundación Cultural Televisa. Págs. 8-10.

- Lozano, Rafael. *Alzado Vectorial: Arquitectura Relacional 4*. México: CONACULTA, 2000.
- Macel, Christine. *Viva arte viva. (57ª International Art Exhibition of Venice, 2017)*. Venecia: La biennale di Venezia editorial, 2017.
- MacMasters, Merry. (2015, abril 21). Fallece Carlos Ashida; “era un faro y siempre abrió camino a los artistas”. *Cultura, La jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2015/04/21/cultura/a08n1cul>
- Mandoki, Katya. *La construcción estética del estado y de la identidad nacional*. México: Siglo XXI, 2007.
- Marzo, Jorge Luis. “Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el Arte Contemporáneo mexicano.” Buenos Aires: *Estudios Curatoriales* (2012). Consultado Julio 2015 <http://www.soymenos.net/>
- Medina, Cuauhtémoc (1995): “El regreso de los mutantes”. En: *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, catálogo de la exposición (México, 1995). Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.
- Medina, Cuauhtémoc (2001); “Del aprovechamiento estético del subdesarrollo”. En *Abuso Mutuo: Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1999-2013)*, comps. Edgar Alejandro Hernández y Daniel Montero (México: Editorial RM, 2017).
- Medina, Cuauhtémoc (2001); “Del aprovechamiento estético del subdesarrollo”. En *Abuso Mutuo: Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1999-2013)*, comps. Edgar Alejandro Hernández y Daniel Montero (México: Editorial RM, 2017).
- Medina, Cuauhtémoc (2004); “Una ética obtenida por suspensión”. En *Abuso Mutuo: Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1999-2013)*, comps. Edgar Alejandro Hernández y Daniel Montero (México: Editorial RM, 2017).
- Medina, Cuauhtémoc (2005); “Notas para una estética del modernizado (Abuso Mutuo II)”. En *Abuso Mutuo: Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1999-2013)*, comps. Edgar Alejandro Hernández y Daniel Montero (México: Editorial RM, 2017).
- Medina, Cuauhtémoc. “Abuso mutuo”, en *Mexico City: An exhibition about the exchange rates of bodies and values*, Nueva York, P.S.1 Contemporary Art Center, NY en conjunto con KW-Institute for Contemporary Art, Berlín (catálogo de la exposición celebrada en NY del 30 de junio al 2 de septiembre 2002), 2002.
- Medina, Cuauhtémoc. “Contemp(t)orary: Eleven Theses,” *e-flux Journal* 12 (2010) consultado en Febrero 20 de 2017.
- Medina, Cuauhtémoc. “Debates sobre el rol curatorial.” *Reforma*, 30 de Enero de 2002, p 4 C.
- Medina, Cuauhtémoc. “El caso Orozco.” *Reforma*, 25 de Octubre del 2000, 2 C.
- Medina, Cuauhtémoc. “El derecho a la contemporaneidad.” *La Jornada*, 24 de Julio del 2000, p 4.
- Medina, Cuauhtémoc. “El insidioso gusto por lo global, arte para un siglo post-México.” *CURARE* (17): 74- 75, Enero – Junio 2001.
- Medina, Cuauhtémoc. 2002. ¿Qué es la autonomía? *Reforma*, 22 de mayo, sección Cultura.

- Medina, Cuauhtémoc. 2002. ABC... de lo neonacional. *Reforma*, 19 de junio, sección Cultura.
- Medina, Cuauhtémoc. 2002. Viajeros frecuentes. *Reforma*, 25 de septiembre, sección Cultura.
- Mextrópolis. “El Festival es una oportunidad para reflexionar y repensar la ciudad en la que vivimos: Eduardo Vázquez.” Consultado Marzo 2015. <http://www.mx-df.net/2015/02/mextropoli-es-una-oportunidad-para-reflexionar-y-repensar-la-ciudad-en-la-que-vivimos-eduardo-vazquez/>
- Minera, María. (2014, octubre 13). ¿Cómo leer a Gabriel Orozco? Biblioteca Vasconcelos. Consultado mayo 2018. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sqKH1E5FZnE>
- Minera, María. “Gabriel Orozco,” *Letras Libres*, Julio 31, 2011. Consultado marzo 2018. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/gabriel-orozco>
- Montero, Daniel. “Mediaciones.” *Código: arte, arquitectura, diseño*. (101): 40-42, noviembre 2017- febrero 2018.
- Montero, Daniel. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México: Editorial RM, 2013.
- Muñoz, Miguel Ángel. 2002. La segunda edición de documenta Kassel/I. *Uno más uno*, 03 de julio, sección Cultura.
- Noelle, Louise. “Triunfo y conmemoración. El arco como monumento y símbolo:1810-2010,” en *El arte en tiempos de cambio. 1810, 1910,2010*, coords. Hugo Arciniega, Louise Noelle et al, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 2012).
- Palau, Marta. *Cinco Continentes y una Ciudad: Primer salón de pintura de la ciudad de México*. México D,F: Gobierno del Distrito Federal, 1998.
- Papastergiadis, Nikos. *The Turbulence of Migration: Globalization, Deterritorialization and Hybridity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Páramo, Arturo. “Población flotante en el Centro Histórico.” *Excélsior* (2014). Consultado Octubre 2014. <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2014/01/12/937838>
- Paredes Orozco, Guillermo Rafael. “La política cultural para el Distrito Federal durante el Gobierno de Andrés Manuel López Obrador: una propuesta para su evaluación.” Tesis de Licenciatura., Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- Patronato de Arte Contemporáneo, comp. “Arte y Ciudad: estéticas urbanas, espacios públicos, políticas para el arte público.” México: Patronato de arte contemporáneo, 2003.
- Paz, Octavio. “Will for form”, en *Mexico: splendors of thirty centuries*, Nueva York, The Metropolitan Museum (catálogo de la exposición celebrada en NY del 10 de octubre de 1990, al 13 de enero de 1991), 1990.
- Pobocho, Paulina y Byrd, Anne. (2009). “Cronología”. En: *Gabriel Orozco*, catálogo de la exposición (Nueva York, 2009). Museum of Modern Art of New York y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Págs. 45-242.
- *Programa Nacional de Cultura 2001- 2006*, Gobierno de la República [México], 2013.

- Rafael Lozano Hemmer, “Vectorial Elevation: Relational Architecture 4.” Consultado Septiembre 2013. http://www.lozano-hemmer.com/vectorial_elevation.php
- Ranciere, Jaques. *Disenso: Ensayos sobre estética y política*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Real Estate. Market & Lifestyle. “Nosotros.” Consultado Marzo 2014. <http://www.realestatemarket.com.mx/nosotros>
- Redacción. (1997, agosto 16). Arte Objeto e instalaciones en el CCAC. *Revista Proceso.com.mx*. Consultado abril 2018. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/176251/arte-objeto-e-instalaciones-en-el-ccac>
- Redacción. (1998, mayo 9). Otro recorte de Televisa: el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, sin instalaciones; en manos de su director, la colección Natasha Gelman. *Revista Proceso.com.mx*. Consultado abril 2018. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/178091/otro-recorte-de-televisa-el-centro-cultural-de-arte-contemporaneo-sin-instalaciones-en-manos-de-su-director-la-coleccion-natasha-gelman>
- Restrepo, Catalina. “Cuando la crítica no es crítica sino puras ganas de joder,” *LAR Magazine*, Diciembre 23, 2016. Consultado en Febrero 25, 2017. <http://www.lar-magazine.com/single-post/2016/12/23/Cuando-la-cr%C3%ADtica-no-es-cr%C3%ADtica-sino-puras-ganas-de-jodeR> **2017**
- Rivera, Niza. (2017, junio 21). Exaltan trayectoria de la historiadora Teresa del Conde. *Cultura y espectáculos, Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/491938/exaltan-trayectoria-la-historiadora-teresa-del-conde>
- Rodríguez, Ana Mónica. “Iluminan el centro de la Piedra del Sol para conmemorar la caída de Tenochtitlán.” *La Jornada* (2010). Consultado Marzo 2014.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *El Arte Contemporáneo: Esplendor y Agonía*. México: 2ª. Ed. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.
- <http://www.jornada.unam.mx/2010/08/14/cultura/a03n1cul>
- Roland, Robertson. *Globalization, Social Theory and Global Culture*. Londres, Sage, 1992.
- Sánchez, Alma. *La intervención artística de la Ciudad de México*. México: CONULTA/INBA/CENART, 2003.
- Struppek, Mirjam. “Descubriendo la interrelación entre espacio público, interacción, y nuevos medios.” en *Madrid 28045: Arte en el espacio urbano*, Catálogo, ed., por María Morata. Madrid: Área de las artes del ayuntamiento de Madrid, 2007.
- Temkin, Ann. (2009). “Estudio Abierto”. En: *Gabriel Orozco*, catálogo de la exposición (Nueva York, 2009). Museum of Modern Art of New York y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Págs. 11-22
- Teracera, Berta. *Arte Monumental*. México: divine egg publicaciones, 2002.
- Tovar y de Teresa, Rafael. (2006, Octubre 24). *Las políticas culturales deben fortalecer el desarrollo de las industrias culturales. Uno más uno*, pp. 35-38.
- Tovar y de Teresa, Rafael. *Modernización y política cultural*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

- Turner, Zecke. (2014, Septiembre 08). “How Okwui Enwezor Changed the Art World.” *The Wall Street Journal*. Recuperado <https://www.wsj.com/articles/how-okwui-enwezor-changed-the-art-world-1410187570>
- Vázquez Martín, Eduardo (2000). “Experiencias culturales del primer gobierno de la Ciudad de México.” en *Políticas culturales en la Ciudad de México 1997-2005*, comp. Benjamín González. México D.F: ediciones del basurero, 2006.
- Vélez, Gonzalo. “Acné o el nuevo contrato social ilustrado, en el MAM.” *Uno más uno*, 12 de Enero 1998. pág. 20.
- Youtube. “Interview with Okwui Enwezor.” Vitra Design Museum, Consultado Agosto 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=khNz6rWTSOU>
- Youtube. “Futuro, Construcción Colectiva: Patrimonio.” Consultado Octubre 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=Jf34f3ZmVmo>
- Youtube. “Ideas y obras. Entrevista a Rafael Lozano Hemmer.” Consultado Noviembre 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=yPTVldjYhXY>
- Yúdice, George., y Miller. Toby, *Política Cultural*. trans., Gabriela Ventureira, Barcelona: Gedisa, 2004.
- (GCC/TSA). “Los desafíos actuales en los Centros Históricos.” *Humanidades y Ciencias Sociales*: publicación de la coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, Septiembre 2012
- ———. “Guía del Centro del Histórico.” Consultado Mayo 2015. <http://www.guiadelcentrohistorico.mx/content>
- ———. *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Memoria, 1988-1994*, México: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 1994.
- . www.lozano-hemmer.com/ “Rafael Lozano Hemmer.” Consultado Mayo 2015
- Abu Dhabi Art. “Okwui Enwezor and David Adjaye in Conversation (28 January 2017)” Abu Dhabi Art. Consultado septiembre 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=zRjZyqBRYcg>