

ramona

revista de artes visuales
n° 81. junio 2008
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo Bruzzone

Concepto

Roberto Jacoby

Grupo editor

José Fernández Vega, Graciela Hasper,
Roberto Jacoby, Fernanda Laguna,
Ana Longoni, Judi Werthein

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg,
Diego Melero, Mario Gradowczyk,
Nicolás Guagnini, Lux Lindner,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza, M777,
Melina Berkenwald

Coordinación y edición

Guadalupe Maradei
editorial@ramona.org.ar

Secretaría de redacción

Josefina Infante

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Josefina Infante

Prensa y publicidad

Carla Lucini
Paula Bugni

Archivo y donaciones

Guadalupe Marrero Gauna

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos.

Un agradecimiento especial a la

Embajada de México en Argentina.

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

ramonaweb

www.ramona.org.ar

Concepto

Roberto Jacoby

Coordinación

Patricia Pedraza

Agenda y secciones

Paula Bugni
Claudia Reali
Tatiana Torres Álvarez

Corrección

Dolores Curia

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

Bartolomé Mitre 1970 5°B
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As

Coordinación general

Patricia Pedraza

Administración

Guadalupe Marrero Gauna

Relaciones institucionales y proyectos

Hernán Monath, Julieta Regazzoni

contacto ramona@ramona.org.ar

**START cuenta con el apoyo de
American Center Foundation**

índice

- 7 EDITORIAL
Vía México
- 8 Debroise: ondas expansivas (1952-2008)
Cuahtémoc Medina
- 9 Una década de arte hecho en México
Edgar Alejandro Hernández
- 11 Las contradicciones del cambio
Galia Eibenschutz
- 14 Arte en el llano
Fernando Palomar
- 16 Trepase en la ola, ser parte del *trend*
Abraham Cruzvillegas
- 18 Notas sobre el escenario de la crítica de arte
en México o cómo lo de hoy es salir en la foto
Ana Elena Mallet
- 21 Arte y política: la sombra del arte mexicano
Francisco Reyes Palma
- 23 La curaduría como toma de postura
Taiyana Pimentel
- 28 Nuevos espacios y estrategias de relación
con los artistas y el público
Fundación Jumex
- 29 Microscopía museológica
Eduardo Abaroa
- 31 ¿Interviniendo la memoria?
Miguel López López
- 35 Desaparecidos
Carlos Amoraes
- 37 Inocencia, inmigración y pasado
Itzel Vargas con Pablo Helguera
- 40 Cortar y pegar
José Luis Landet
- 43 Experiencias Colectivas
Omar Barquet
- 46 El espacio como elemento semántico
María del Carmen Carrión
- 49 Un peatón profesional: Melquíades Herrera
Sol Henaro
- 51 Gabriel de la Mora: exhumar/manipular
Iván Ruiz
- 52 Perversiones mexicanas
Rubén Gallo
- 53 Un doble ouroboros
Magalí Lara
- 55 Magnavoz
Jesse Lerner
- 56 Cinco breves reflexiones sobre
el video en México
Fernando Llanos
- 58 Teoría de escape
Áxel Velázquez
- 62 Simuladores
Taniel Morales
- 64 Una sombra que ni siquiera llega a sombra
Mario Bellatin

Vía México

a Olivier Debroise

Conocida frase, la que Sancho decía con buen tino al Quijote: “lo mismo pudiera haber logrado con estarse quieto en su casa”.

“¡Qué necesidad!”, me podría haber preguntado yo cuando se iba delineando la propuesta de este número Vía México. ¿Para qué abandonar el confort de mi casa, someterme al desplazamiento, a la extranjería de un país donde simplemente me confundirían con otra Ramona, la comandante de Chiapas’?

Pero no atendí a esos cálculos y me lancé a la *aventura*: esa experiencia que, siendo un accidente fragmentario en la totalidad de una vida, tiene, sin embargo, su sentido propio, redondo, como una obra de arte.² Me arrojé en brazos de los mexicanos con la seguridad de que no me dejarían caer.

Mi arrojó se explica: mientras yo iba hacia México, una muestra, emblemática y polémica, hacía el trayecto inverso. Desde Meso América hacia el Cono Sur, viene llegando a *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*,³ exhibida el año pasado en el D.F.⁴ Sus curadores quisieron “introducir cortes transversales para destacar momentos en que artistas de distintas generaciones y provenientes de horizontes culturales diversos, se plantearon transformar formal o políticamente el sentido de producir arte”. Tarea ambiciosa y encomiable, fue naturalmente discutida con ardor y algunas de las críticas, que también se publican aquí, cuestionan lo que esos cortes transversales dejaron afuera en su selección. No quisiera perder la ocasión de ser caja de resonancia de ese debate y de ampliarlo, de manera que propuse a un centenar de gentes del arte visual mexicano escribir en este número especial, que tiene como umbral de reflexión los últimos diez años, o sea, el fin del período que indaga la muestra. Así, en este número de **ramona**, me propuse abordar estos años de escena artística mexicana armando un mosaico, un montaje de materiales bien disímiles, como si el Eisenstein de *¡Que viva México!* (1932) construyera un registro de la vida mexicana, desde el mundo del arte.

Fue esencial el aliento y la colaboración de tres

grandes amigos: Carlos Amorales, Olivier Debroise y Francisco Reyes Palma. Ellos confeccionaron la lista de 150 invitados (artistas, curadores, docentes, investigadores y especialistas en artes visuales) activos en las coordenadas actuales de la escena mexicana que consultamos.

El entusiasmo y el interés en colaborar, rebasó la capacidad del número, que por ello tiene una extensión en **www.ramona.org.ar** para que no falte nadie y exista la posibilidad de exhibir imágenes de sus obras. La gran sorpresa fue que muchos me conocían, me habían leído y hasta me coleccionaban, lo que me tranquilizó mucho. Y me resarcí de tantos desaires que me hacen mis compatriotas. Lo que van a notar enseguida es la variedad y seriedad de las contribuciones. Algunas trabajaron sobre la idea de un “Nuevo México”, a partir de la política cultural del gobierno de transición, centrada en el fomento al arte contemporáneo. Otras colaboraciones propusieron puestas en valor de la experiencia de los colectivos artísticos o trataron de analizar las transformaciones en la percepción y en el concepto de arte concomitantes con las nuevas tecnologías y los cruces de lenguajes artísticos.

En medio de tanto fulgor, un desconsuelo. Olivier Debroise, que estaba escribiendo mentalmente para este número, nunca nos sobresaltaría con sus ideas más recientes. Tampoco terminaría su investigación sobre trayectorias de los años sesenta al Sur del Río Grande, un tema sobre el que se había hecho experto en los últimos tiempos. Además de la ausencia afectiva, para México en primer lugar, pero para todos nosotros también, es una pérdida difícil de medir. De su colega y amigo, Cuauhtémoc Medina leerán un emocionante texto, junto a un fragmento del diario de viajes de Olivier, que atestigua la radical lucidez de sus cuestionamientos (online).

Este número de **ramona** Vía México es también el anuncio de una serie de **ramonas** que retratarán distintas escenas de la cultura latina, Perú, Brasil, Córdoba (Argentina y España) y quién sabe cuántas otras...

ramona

1> Ramona, la popular comandante del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), fallecida en enero de 2006.

2> Simmel, George, *Sobre la aventura*, Madrid, Península, 2004

3> Museo de Arte Latinoamericano en Buenos Aires (Malba), del 20 de junio al 08 de agosto.

4> La exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* fue organizada por la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México a través de su Dirección General de Artes Visuales, en coordinación con el Instituto de Investigaciones Estéticas y la Filмотeca de

la UNAM. El proyecto fue una iniciativa de Teratoma A. C. y concebido por Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, Teratoma A. C. Curaduría: Olivier Debroise, Pilar García de Germeños, Cuauhtémoc Medina, Álvaro Vázquez Mantecón. Más información: <<http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/~discrepancia/creditos.html>>

Debroise: ondas expansivas (1952-2008)¹

Cuahtémoc Medina²

Hay vidas que no alcanzan a caber en una vida, que desafían las expectativas acerca de las historias que un individuo puede provocar, contener, narrar y pensar. Hablar de Olivier Debroise como uno de los más feroces críticos y curadores de arte de México, como un novelista homosexual que exploró el entrecruce entre historia, violencia y deseo, como un agente cultural igualmente devastador en derruir mitos y suscitar transformaciones institucionales, es poco. La conmoción que provoca la muerte de Debroise no es delineable porque él no era un mero profesional de la cultura, sino el acicate de una multitud de círculos críticos que se desplegaban a través de disciplinas, barrios iconográficos, circuitos académicos y trayectorias creativas en ramificación permanente.

Tempestuoso, genial, incansable, Olivier Debroise nombra una época donde las fijezas identitarias, profesionales y políticas dejaron de tener sentido para dejarnos una contemporaneidad cruzada de pasados activos, y el ejercicio de un radicalismo que no precisa de dogmas. En un mundo de intelectuales orgánicos y academias fosilizadas, Olivier vio el ciclo de derrumbes que fue el siglo XX como la oportunidad para ejercer la cultura como cadena de aventuras. Los planos y líneas de fuga que su energía abarcó componen un listado increíble aunque incompleto:

El historiador heterodoxo que desde fines

de los años '70, torpedeó la narrativa oficial del modernismo mexicano, explorando la estructura cubista subyacente del trabajo de Diego Rivera (*Diego de Montparnasse*, 1979), cronicando los circuitos artísticos marginados de los años 20 y 30 (*Figuras en el trópico*, 1982), disectando el cadáver del "individuo masa" de la pintura de Siqueiros (*Retrato de una década*, 1997), y dotando de una genealogía polémica al arte contemporáneo (*La Era de la discrepancia*, 2007). El activista anti-psiquiátrico que trabajó con Felix Guattari y Suely Rolnik.

El inventor de la noción del curador como político cultural izquierdista, virus crítico de la globalización y agente de una continua efervescencia intelectual. El fundador e ideólogo de *Curare* (1991-1997), la *Cámara Nacional de Industrias Artísticas (CANAI)* (2001-2004), *Teratoma* (2000-2008) y más recientemente, el responsable de reactivar en el MUAC de la UNAM la tarea postergada de formar colecciones públicas de arte contemporáneo.

El cineasta experimental que habiendo trabajado en *La Montaña Sagrada*, absorbió la improvisación actoral de Claude Lelouch, la poética-intelectual de Godard y Passolini, y acabó produciendo uno de los largometrajes más audaces del cine experimental: *Un Banquete en Tetlapayac* (1997-1998), reactivación y *tableau vivant* acerca de las paradojas de mexicanismo, comunismo y homosexualidad en la experiencia de Sergei Eisenstein filmando *¡Qué viva México!*

El compañero de ruta de tres o cuatro generaciones de artistas: de Enrique Guzmán y

¹ Texto publicado el 08 de mayo de 2008 en Reforma <<http://www.reforma.com>>. Cedido por su autor para ramona.

² **Cuahtémoc Medina** (Ciudad de México, 1965.) Doctor en Historia y Teoría de Arte (PhD) por la Universidad de Essex en la Gran Bretaña y Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de México. Es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de Universidad

Nacional Autónoma de México y Curador Asociado de Arte Latinoamericano en las Colecciones de la Galería Tate, en el Reino Unido. También es miembro de Teratoma A. C., un grupo independiente de críticos, curadores y antropólogos. Recientemente, curó la exhibición Diez Cuadras alrededor del estudio de Francis Alÿs que se muestra en el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Actualmente prepara las muestras Ciudad Espiral/Spiral City de la artista Melanie Smith y La era de la discrepancia: Arte y cultura en México al final del siglo XX, en colaboración con Olivier Debroise y Alvaro Vázquez. Tiene a su cargo la columna quincenal "Ojo Breve" del periódico Reforma en la ciudad de México. Website: <<http://geocities.com/cm edin>>

Javier de la Garza a Rubén Ortiz o Miguel Calderón; de Carla Rippey, Adolfo Patiño y Mario Rangel a Francis Alys, Silvia Gruner y Melanie Smith; de Lola Álvarez Bravo a Claudia Fernández y Miguel Ventura, etc., etc., etc.

El eje de una serie de mapas y ejes teóricos, geográficos y literarios impensables: de Carlos Monsiváis y Luis Zapata a Susan-Buck Morss e Ivo Mesquita, de Suecia a Patagonia y Los Angeles, de la soviología a la nomadología, de Tijuana/San Diego al estudio de las guerras fronterizas de la chichimeca del siglo XVI.

El cómplice intelectual. El conspirador institucional. El saboteador de la burocracia. El fumador, el seductor, el interminable.

Olivier con frecuencia insistía que si nació en Jerusalén en 1952 era cuando ese lugar respondía al nombre de Palestina. Si a los diecisiete años decidió asentarse en México, desertando de la itinerancia diplomática de sus padres, fue porque este país le representaba el sitio del compromiso y la libertad. En los últimos tiempos Olivier Debroise acumulaba inéditos y nuevos proyectos. Su muerte fue súbita e impredecible. Tan impulsiva como Olivier mismo.

Una década de arte hecho en México

Edgar Alejandro Hernández¹

Para hablar de lo que ha ocurrido en la última década en el arte mexicano vale la pena hacer una precisión de orden lingüístico y plantearlo como “arte hecho en México”, ya que de esta forma se libra cualquier discurso nacionalista y se abre el horizonte para hablar de lo que artistas extranjeros han hecho en el país, además de que se puede discutir sobre la presencia de artistas mexicanos en bienales y ferias en el extranjero.

Tomar a la última década como punto de referencia atiende no sólo a la petición de **ramona**, sino a mi propia experiencia, ya que desde 1998 a la fecha he escrito de forma continua sobre arte.

Sin intentar hacer comentarios concluyentes, puedo decir que en el último lustro se ha formado en el país un *mainstream* local bien definido. Se han institucionalizado las prácticas del arte contemporáneo. Las instituciones públicas, que tradicionalmente ha-

bían dado la espalda a este tipo de expresiones, ahora aprovechan su prestigio internacional. Además de que se ha generalizado una recuperación del trabajo de los grupos y de los espacios independientes que operaron en los últimos treinta años, lo cual paradójicamente vino acompañado de su virtual desaparición.

En la actualidad, a nadie sorprende que Gabriel Orozco sea el artista mexicano con más reconocimiento dentro del arte contemporáneo. Y si bien desde los noventa ya gozaba del reconocimiento internacional, en México sólo un grupo relacionado directamente con el mundo del arte compartía esta opinión, pero no era algo que llegara al gran público, a esa masa que ahora lo sigue de forma numerosa en cada una de sus apariciones públicas.

Si bien nadie puede negar su importancia, la primera gran exposición retrospectiva de Orozco que le organizó el Museo Tamayo en el año 2000 no contó con toda la atención y los reflectores que seis años después gene-

¹ Edgar Alejandro Hernández: Periodista cultural. Ha escrito sobre arte en los diarios *El Universal*, *Reforma* y

Excélsior, así como en la Agencia Alemana de Prensa (DPA). Como enviado ha cubierto las bienales de Venecia y Sao

Paulo, el encuentro inSite y las ferias Art Basel y Arco de Madrid.

raría su muestra en las ocho salas del Museo del Palacio de Bellas Artes, la cual no sólo consolidó su presencia en México sino que lo acercó a las esferas del gobierno en turno. El hecho de que a Orozco se le vinculara con el aparato oficial le generó numerosas críticas, ya que en varias ocasiones se le acusó, tal vez sin razón, de ser el “artista favorito del sexenio”, pero esta opinión se acentuó cuando aceptó la comisión de una escultura pública, “Mátrix móvil”, para la controvertida Biblioteca Vasconcelos, conocida como Megabiblioteca, que con el cambio de administración se convertiría en icono del exceso y del fracaso cultural del ex presidente Vicente Fox.

Más allá de sus detractores, Orozco se consolidó como uno de los artistas contemporáneos más reconocidos en el país, cuya influencia es palpable en todo el medio cultural, que además ha generado otro fenómeno paralelo, poco documentado pero que continuamente aparece, que es el de generar una influencia sobre un amplio número de artistas emergentes, que literalmente copian sus prácticas y algunas de sus obras más conocidas, sin mencionar que en algunos casos se ha tomado su imagen o algunas de sus piezas para criticarlo. Y si el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) acogió a Orozco, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) hizo lo propio con artistas como el belga Francis Alÿs, el español Santiago Sierra y la mexicana Teresa Margolles, que de igual forma habían adquirido una gran presencia internacional a partir de su trabajo realizado en México, pero que poca o nula presencia habían tenido en instituciones públicas nacionales.

Alÿs montó su primera gran retrospectiva en el Antiguo Colegio de San Ildefonso en 2006, que no sólo permitió ver reunida gran parte de su obra sino que la trajo de vuelta al centro histórico, que durante años ha sido escenario y laboratorio de su obra. Sierra, quien llevaba una década viviendo y trabajando en México, fue comisionado para realizar en 2007 una pieza para el Memorial del ‘68 en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Sin duda una de sus obras más importantes, “1548 crímenes de estado”, que tuvo la virtud de recordar con nombre y apellido a todos los muertos y desaparecidos por violencia ejercida por el Estado.

A Margolles se le invitó a intervenir el emblemático Museo Experimental El Eco, espacio recuperado por la universidad para dedicarlo al arte contemporáneo. La artista grabó en la pared su “Decálogo”, obra que sintetiza con gran limpieza la materia prima de su obra, ya que enumera, a manera de mandamientos, los mensajes o sentencias que han dejado los sicarios en las víctimas por el narcotráfico.

Si se observan de forma aislada, parecen eventos sin ninguna conexión, pero en conjunto demuestran cómo las instituciones públicas han empezado a darle un papel central a artistas que desde los noventa han marcado con su trabajo pautas importantes para el desarrollo del arte contemporáneo en el país.

Hacia un nuevo coleccionismo

Primero el INBA y después el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) mostraron de forma sistemática una gran insensibilidad hacia aquellos artistas que se salían del canon impuesto por la pintura y que en los últimos treinta años exploraron otro tipo de prácticas más conceptuales que ahora se han generalizado con la institucionalización del arte contemporáneo. Prueba de ello es que los museos públicos no cuentan con colecciones de arte contemporáneo, ya que la mayoría de las colecciones se centran en obra fundada en la primera mitad del siglo veinte o en donaciones que realizan los propios artistas, generando huecos que hasta la fecha no se han logrado cubrir.

El proyecto más reciente de coleccionismo público lo realizó la UNAM, que de forma paralela a la construcción del Museo Universitario de Arte Contemporáneo recuperó el proyecto de crear una colección de arte contemporáneo iniciada en la década de los noventa por Sylvia Pandolfi pero que se suspendió durante casi un lustro y se retomó hace un par de años bajo la curaduría de Olivier Debrouse.

En la última década, también se consolidaron las colecciones privadas más importantes de arte contemporáneo en el país. En principio, la obra internacional reunida por Eugenio López se institucionalizó en 2001 al crear su galería y convertir su acervo en la Fundación/Colección Jumex. De forma paralela, coleccionistas importantes

como Agustín Coppel, Patrick Charpenel o César Cervantes empezaron a tener una presencia pública constante, ya sea presen- dando piezas individuales o con curadurías de sus acervos en museos nacionales o en el extranjero.

Así como en los noventa los espacios inde- pendientes, gestionados en su mayoría por artistas, fueron el semillero donde los nue- vos creadores realizaron las primeras obras que le dieron proyección a su trabajo, en los últimos años la creación de nuevas galerías de arte dio los cimientos para que los artis- tas emergentes tuvieran una marquesina para su trabajo.

Y si bien México mantiene un deprimente crecimiento económico, el mercado del arte contemporáneo logró un ascenso que le

ha permitido ya cinco ediciones consecuci- vas de la Feria México Arte Contemporá- neo, que reúne a ochenta galerías nacio- nales y extranjeras. Desde el ámbito aca- démico se ha fortalecido uno de los en- cuentros más importantes en el país, que es el Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo, además de que han existido otros proyectos similares que con menor o mayor éxito han complementado su labor.

En síntesis, se puede decir que el arte con- temporáneo ha logrado en México mante- ner un nivel importante de producción, mer- cado y discusión, que desafortunadamente no ha empapado a un deprimito aparato cultural que carece del interés y la estructu- ra para seguir su ritmo.

Las contradicciones del cambio

Galia Eibenschutz¹

Trataré de hacer un recuento del panorama artístico en México de hace diez años hasta ahora desde mi propia experiencia como artista contem- poránea mexicana.

Hace diez años fue el momento en que varias situaciones comenzaron a cambiar.

México empezaba a tener resonancia en el exterior; no sólo la escena artística, también la ciudad. El crecimiento demográfico acele- rado de la ciudad y la crisis ya de varios años atrás habían provocado una serie de empleos alternativos producto de la sobrevivencia co- tidiana que también habían influido en el ca- rácter de la obra de los artistas jóvenes.

Hace diez años, esto ya era un fenómeno asimilado en la vida diaria de la ciudad, así como la existencia de algunos espacios alter- nativos. Sin embargo, seguía habiendo pocas galerías y de esas pocas ninguna exponía a artistas jóvenes. Los espacios alternativos estaban cambiando, La Panadería, que en su momento funcionó como un espacio en don- de jóvenes artistas podían dialogar, exponer, experimentar y crear redes sociales, llevaba ya un largo recorrido y contaba con apoyos de instituciones que la hacían entrar a un formato administrativo más establecido y a una programación menos experimental. Pocos años después, La Panadería termi- na su ciclo (2002).

Estudiantes de arte comenzaron a abrir nue-

¹ Galia Eibenschutz (1970) estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y formó parte del programa de DasArts, estudios avanzados de danza y teatro en Amsterdam. Ha participado en varias exposiciones colectivas entre las que destacan: *Alibis - Coartadas*. Centro Cultural de México en París y Witte de With, Rotterdam (2002). *C/O la Ciudad: Working in Mexico City*

(*trabajando en la ciudad de México*), Blackwood Gallery, Toronto (2000), *Morir de amor*. MUCA, UNAM (2005). *Sincronía*. Curaduría de María Iovino. Feria de Arte Americas. Centro de Convenciones Miami Beach.(2008), Zootropos, 7 proyectos de animación.. Museo de Arte Moderno México (2008) y performances: *Spider Galaxy* de Carlos Amorales. Performance 2ª. Bienal de performance, N.Y. y Rufino

Tamayo, México (2007) y *Tómese un momento*. Performance. 3er. Festival de Arte Sonoro. MUCA Roma, México, D.F. (2001). Entre sus exposiciones individuales destacan: *Instrucciones de uso*. Galería Hellen Pitt. Vancouver. (2001) y *Dibujos*. El Bodegón arte contemporáneo. Bogotá, Colombia (2007). También ha colaborado en proyectos teatrales y de danza.

vos espacios², los cuales curiosamente tenían ya otras características a los espacios como La Panadería. Su logística era más parecida a una galería.

De esta época, la Torre de los Vientos dirigida por Pedro Reyes era un interesante espacio que daba oportunidad a otro tipo de acercamientos relacionados con la experimentación y la creación in situ.

Entre los artistas jóvenes había una tendencia a lo conceptual; Vas Jan Aders, Gordon Matta Clark, Marcel Broothaers, Joseph Kosut, entre otros. Había una admiración hacia artistas de Estados Unidos y Europa y una negación a los artistas mexicanos de generaciones anteriores. Hacer referencias y citas a piezas de artistas conceptuales establecidos era un mecanismo muy común en los artistas jóvenes. Video, fotografía y performance eran formatos recurrentes.

La escena artística estaba cambiando, poco a poco el diálogo entre México y el mundo se ampliaba y se formaban redes de trabajo que con el tiempo dieron frutos importantes.

Por un lado, Gabriel Orozco comienza a participar en las dinámicas en México apoyando y dando energía a un grupo de artistas amigos y seguidores.

La galería Kurimanzutto aún no existía pero estaba ya en el proceso de gestación; un año después (1999) hicieron su apertura con su exposición *Economía de mercado*, en un mercado de la ciudad, inyectando nueva energía en el medio. Su propuesta innovadora de galería nómada y el nombre de Gabriel Orozco como fundador llamaron la atención rápidamente al medio internacional.

Dos años después, la exposición de Gabriel Orozco en el Museo Tamayo marca claramente su posición en la escena artística mexicana.

Por otro lado, Santiago Sierra comenzaba a participar también en la escena y a tener influencia en artistas muy jóvenes como Iñaki Bonillas y Stefan Brugerma quienes años después abren Programa, un espacio de arte contemporáneo con características muy diferentes a las que hasta entonces tenían los espacios de arte coordinados por artistas. Lo alternativo ya no era tan alternativo. Programa parecía tener más presupuesto y un inte-

rés hacia el arte internacional más que al nacional; el público era joven y lo que causaba extrañeza en este entonces era que congregaba a gente de un nivel social alto, aspecto que con los años se volvió característico en inauguraciones de galerías y eventos relacionados al arte contemporáneo.

La colección Jumex aún no existía pero ya se oían rumores de que se estaba trabajando en ello. Todavía pocos artistas mexicanos entraban al mercado internacional.

La ciudad de México funcionaba como un campo de trabajo y artistas de otros países venían en busca de caos y sorpresa, quizás escasos en sus países de origen; esta tendencia intensa y caótica con un interés aparentemente social era lo que se exportaba. Los problemas, logros y fracasos de la ciudad de México, intensa, caótica y desbordante, eran el punto de partida de casi todas las búsquedas.

Curadores como Harald Szeeman, Hans Ulrich Orbist, Klaus Viesenbach y Anton Vidokle habían descubierto a México y buscaban juventud e intensidad.

Vinieron varios años de exposiciones colectivas de artistas mexicanos en el extranjero, en donde el concepto curatorial más que hablar de la obra hablaba del artista mexicano como personaje rebelde, energético, caótico y bestial en diálogo con una megalópolis en vías de desarrollo.

Con estas exposiciones, artistas como Teresa Margolles, Santiago Sierra, Carlos Amorales, Gustavo Artigas, Minerva Cuevas, Miguel Calderón, Yoshua Okón, Jonathan Hernande y Pedro Reyes entraron a la escena internacional. Fenómeno que fue trascendental e importante no solamente para sus propias carreras artísticas sino también para el resto de los artistas contemporáneos a ellos. De cierta forma, esta apertura insertaba energía nueva al medio y hacía un contacto directo con el resto del mundo.

La colección Jumex abrió sus puertas en el año 2001. Este acontecimiento fue un importante puente entre el arte contemporáneo en México y la comunidad y el mercado internacionales. El apoyo y los patrocinios ya no vendrían únicamente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes³. Los artis-

2> Art deposit, coordinado por Edgar Orlaineta y Stefan Brugerma es un ejemplo de esto.

3> Instancia gubernamental dedicada a fomentar el arte y la cultura en México

que cuenta con un programa de apoyo a artistas jóvenes, algunos programas de intercambios y residencias, un programa de apoyo a ejecutantes para las disciplinas de danza, teatro y música, un

programa de apoyo a proyectos específicos y un programa de apoyo a artistas de 35 años en adelante.

tas apoyados por la colección podían empezar a pensar en producciones de gran formato con presupuestos más altos y los espacios independientes tendrían también apoyo en exposiciones y publicaciones. Cada seis meses, con bacanales impresionantes, se inauguraba una exposición de la colección, evento que reunía a un gran número de artistas mexicanos con curadores internacionales y personajes de la cultura en México. De pronto, ese derroche desbordante de presupuesto en sus inauguraciones en contraste con el recorrido de miseria y marginación para llegar a su sede se hizo costumbre.

Coleccionistas internacionales se interesaron por artistas mexicanos y otras colecciones empezaron a crecer en México.

Galerías ya existentes como la OMR, GAM, Enrique Guerrero y Nina Menocal comenzaron a apoyar a artistas más jóvenes. Con el tiempo, la Galería Kurimanzutto se estableció como la más importante. Algunos de sus artistas, como Damián Ortega y Daniel Guzmán, comienzan a tener una participación activa en la escena internacional, así como Melanie Smith y Pablo Vargas Lugo de la galería OMR.

La comunidad artística creció y arquitectos y diseñadores optaron también por probar suerte en el contexto artístico. Esto provocó que poco a poco las exposiciones se dirigieran a temas de arquitectura, moda y diseño con una tendencia cada vez más esteticista y decorativa. Aparecen revistas (*Código, Celeste, Chilango, Travesías, D.F.*, entre otras) en las que prácticamente en cada número se le da espacio a la misma comunidad de artistas, diseñadores, músicos, cineastas y arquitectos. Revistas que más que crear polémicas, abrir puertas o propagar conceptos, presentan un estilo de vida de una comunidad pequeña de la cultura en México y el mundo. Paralelamente, surgieron espacios coordinados por estudiantes recién egresados de la universidad que funcionaban como galería comercial. Garage es un ejemplo de esto. Otro aspecto importante de los últimos años es que Carlos Amorales regresa a México y comienza a crear redes de trabajo interesantes con artistas de otras disciplinas y con generaciones de artistas más jóvenes, proyectando energía nueva al tra-

bajar con dinámicas muy diferentes a las que los artistas mexicanos estaban acostumbrados. Dinámicas más incluyentes en donde todos los miembros que participan en sus procesos creativos crecen junto con él. Este último año se empieza a ver su influencia en exposiciones de algunos grupos de artistas jóvenes.

Con los años, México ya no era novedad pero se había logrado establecer en el mercado internacional. En 2005, México fue el país invitado en ARCO, la feria de arte contemporáneo en Madrid, pero parece que las cosas no fueron tan bien. El comité organizativo por la parte de México no hizo bien las cosas, se le dio el mejor espacio de la feria a Frida Kahlo y el presupuesto se gastó en eventos sociales. Pocas galerías mexicanas han vuelto a ARCO después de ARCO 2005.

Dos años después, se destinó como sede para la feria de arte contemporáneo en México MACO 2007 la planta baja y el estacionamiento de un edificio en construcción. Las galerías, después de haber pagado grandes cantidades de dinero por su participación en la feria, tenían que luchar con los problemas que conlleva un espacio en construcción: el polvo y los agujeros, los celulares que no recibían señal, etc.

Como consecuencia, este año hubo muy poca participación de galerías internacionales importantes en FEMACO (antes MACO) y una cantidad muy escasa de coleccionistas interesados.

De nuevo, el panorama está cambiando, quizás es ya imposible esconder la crisis. México, como territorio y cultura, es un país grandioso y especial, pero hay algo en las dinámicas de trabajo en todas las escalas y contextos que hace imposible el desarrollo. Los procesos se truncan, se cancelan o se aceleran por falta de seguimiento o por cambio de dirección o por falta de convicción o simplemente por sobrevivencia. Ahora, los artistas empiezan a entrar a dinámicas de galería muy pronto; ya no hay esa valoración del proceso sino la búsqueda de piezas vendibles. El dibujo vuelve a ser un medio recurrente. Es muy común ver citas de obra de artistas y difícil ver cuerpos de trabajo definidos y auténticos, pero quizás es demasiado pronto. Confíemos en las nuevas generaciones.

Arte en el llano

Fernando Palomar¹

No puedo hablar de la escena del arte en México porque no la conozco suficientemente y es un tema que me sobrepasa, pero lo voy a hacer sobre el extraño caso de la escena del arte contemporáneo en la ciudad de Guadalajara Jalisco, provincia occidental de México, desde el año 2000; y de su contribución al estado actual de cosas en la escena nacional. Pero sin tratar de explicarlo, claro.

Guadalajara es una ciudad desastrosa, presa de la voracidad comercial y habitada y gobernada por gente de escasa visión. Es una ciudad que se ha estado degradando continuamente durante los últimos cuarenta años, que se ha ensañado contra sí misma de los modos más salvajes que la modernidad en el tercer mundo haya adoptado. Por otro lado, el pensamiento de las mayorías parece estar regido por ideas profundamente conservadoras y obtusas. Todo esto pareciera reflejarse en el prácticamente nulo interés que la población tiene hacia el arte contemporáneo. Súmese a esto la condición de provincia en un país tradicionalmente centralista para tener una idea de lo poco propicio que resultaba el campo para la aparición del arte contemporáneo.

Para el 2000, Piolín ya se había ido y Guillermo Santamarina también. Expoarte había desaparecido dos años antes, en 1998. Se terminaba un momento de la escena local en donde quedaban un par de curadores, una galería, tres coleccionistas, dos grupos o colectivos de artistas y algunas pocas decenas de interesados en el arte contemporáneo.

Expoarte empezó en 1992. Fue la primera feria de arte contemporáneo en México e inmediatamente se convirtió en la más importante de Latinoamérica –sobre todo por ser

la casi única- y en el evento de arte contemporáneo más visitado en esta parte del continente, junto con la bienal de Sao Paulo en Brasil. Ideada y dirigida por Gabriela López Rocha; nunca se había visto algo así en México. Toda la gente del arte del país venía a encontrarse con galeristas, artistas y curadores del extranjero. Esa feria se convirtió luego, pasando por Monterrey un par de años y llegando a la capital, en lo que es ahora MACO (muy recientemente FEMACO, Feria México Arte Contemporáneo), y fue, después del ascenso de Gabriel Orozco a la fama mundial, el segundo gran fenómeno que ayudó a colocar a México en la escena internacional del arte contemporáneo.

Otro de los actores principales de los noventa en la ciudad fue la galería Arena México, que fue la primera en trabajar con los artistas que estaban llegando a México, como Francis Alÿs, y con los de las nuevas generaciones nacionales. Sus fundadores, Carlos Ashida y Patrick Charpenel, apoyaron e incentivaron al incipiente circuito del arte, identificando y presentando el trabajo de los nuevos creadores. Esta galería sigue existiendo aun hoy, en conjunto con el Taller de Gobelinos que la familia Ashida lleva y en el que también han llegado a trabajar varios de los artistas internacionales venidos con Expoarte.

Al mismo tiempo, y aprovechando el movimiento y los contactos generados por la feria, los hermanos José Noé y Luis Miguel Suro comenzaron a hacer grandes producciones para artistas de clase mundial en el taller de cerámica familiar. La buena calidad y el bajísimo precio de las factorías de la ciudad, coordinadas por los Suro, atrajeron a, y siguen trabajando con, artistas como James Turrell, Jason Rohades, Liam Gillick o Jorge Pardo. Guadalajara se convertía en centro de producción de arte internacional.

Los dos colectivos que llegaban a su fin

¹ Fernando Palomar (Guadalajara 1967) es artista y promotor cultural, arquitecto por el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente. Tuvo una

exposición en el Museo Carrillo Gil de México D.F. y estuvo en otra en el Américas Society en Nueva York. Va a participar en el festival Puerto Vallarta

Arte Contemporáneo 08. Vive y trabaja en Chapala Jalisco.

con el fin del milenio fueron el llamado Jalarte, y el llamado IncidentaI o Capetillo. De ambos grupos –que durante los años anteriores al 2000 produjeron algunas pocas cosas en el raquítico medio de la ciudad– quedaron sólo algunos artistas dedicados a su oficio, la mayoría abandonándolo para dedicarse a otra cosa, mayormente la arquitectura.

Gran parte de estos artistas estuvieron en algún momento relacionados con Guillermo Santamarina, artista y curador de la ciudad de México que vino a instalarse unos años a Guadalajara, en donde fundó El callo, un espacio de creación y discusión de arte contemporáneo en el que muchos artistas de esa generación recibieron su primera formación.

En el año 2000, entonces, quedaba como único bastión del arte contemporáneo en la ciudad el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, que bajo la dirección de Carlos Ashida presentaba las únicas muestras de arte contemporáneo. Así empezó el siglo veintiuno en Jalisco.

A partir de entonces, contrariamente a lo que se hubiera imaginado, la situación no hizo sino mejorar. Los esfuerzos hechos en la última década del siglo veinte parecían haber dado frutos. La comunidad del arte contemporáneo empieza a expandirse y diversificarse. La interlocución que se inició en los noventa entre los actores locales y los del centro del país y los de los otros centros trajo consigo nuevos ímpetus y proyectos. Junto con el nuevo siglo comienza, por ejemplo, la producción del colectivo El Chino, agrupación de disímolos colaboradores –abogados, jardineros, comunicólogos, arquitectos y artistas– que entrega, mensualmente y durante los próximos tres años, desparpajadas ediciones de una revista y de una colección de videos. Al mismo tiempo, aparecen nuevos grupúsculos de jóvenes decididos a dedicarse a la creación y difusión del arte contemporáneo, por ejemplo el taller conocido como El 16, en donde un trío de entusiastas organiza varias exposiciones y de donde salieron algunos de los nuevos y más importantes artistas locales. Al final del 2002 se crea OPA, la Oficina para Proyectos de Arte, un “artist run space” que desde entonces se dedica a la presentación de exposiciones producidas localmente de artistas contemporáneos de re-

nombre internacional. Los creadores ahora empezaron a llegar y, aprovechando las bondades de la periferia globalizada y de la superfacilidad de comunicación y movimiento de que se goza actualmente, fueron dejando producciones que combinan sus particulares visiones con los materiales y los modos de factura regionales.

Poco después del OPA aparecen dos nuevos lugares: la Central de Arte, fundada por Aurelio López Rocha, importante y serio coleccionista y filántropo local, en donde, durante su corta vida, se presentaron exhibiciones de gran calidad, ideadas por jóvenes curadores del país. El otro lugar es Sector reforma, otro centro de arte llevado por artistas, más modesto pero con mucha actividad y una audiencia joven y numerosa.

Durante este periodo, en un delirante alarde de presunción provinciana, se promovió la idea de construir en la ciudad una sucursal del museo Guggenheim. Inclusive se organizó un concurso para el proyecto arquitectónico en el que concursaron varias superestrellas de la arquitectura internacional, cuyos proyectos sucumbieron, por cierto –muestra de la particular idiosincrasia local–, ante el más aburrido y absurdo de todos, pero hecho por el único mexicano. Se gastó mucho dinero, tinta y saliva en el caso, pero tan fácilmente como apareció la idea se abandonó y echó al olvido.

Las últimas apariciones en el panorama han sido dos. Una es la conversión del Museo Raúl Anguiano –antes Centro de Arte Moderno– al arte contemporáneo. El lugar, propiedad del gobierno municipal, que había sido dedicado por décadas a presentar las producciones de los artistas oficiales y tradicionales, cayó en manos de una de las jóvenes curadoras locales y ahora presenta buenas muestras que vienen a acrecentar la oferta de cosas interesantes en la ciudad. La más reciente novedad es la de la Central de Arte, espacio creado por un acaudalado empresario local, con un enorme presupuesto y que está haciendo las delicias del público del arte contemporáneo gracias a sus ilimitados recursos y al inteligente manejo de su joven directora Mariana Munguía, quien ha presentado muy interesantes, impecables exhibiciones.

Total, en Guadalajara ahora tenemos una escena del arte que parece estar en buen

estado de salud, si bien un poco débil. Mantiene una pequeña pero significativa cantidad de representantes en cada una de las especialidades de la materia y con una

constante interlocución y colaboración con las instituciones, los actores y los circuitos tanto del país como del extranjero. El llano platica de arte con la laguna pues.

Treparse en la ola, ser parte del *trend*

El deseo de un entorno educativo que desestime el carrerismo

Abraham Cruzvillegas¹

Por invitación del pintor Arturo Rodríguez Döring, de 1999 a 2005 di clases en la Escuela Nacional de Escultura Pintura y Grabado, conocida como La Esmeralda (fue su director por aquellos años). Para entonces, la escuela estaba en un proceso de transformación que acarreó una catálisis en los modos de ver y practicar el arte por parte de sus alumnos. La Esmeralda había sido una escuela arraigada en la tradición de la enseñanza de las técnicas y las maneras tradicionales –llamadas “académicas”– de producción del arte, por lo que su plan de estudios, su estrategias didácticas y su planta docente correspondían a los modelos que entrañaba tal contexto. La división misma entre áreas de producción, planteadas desde el nombre que aún porta, ha determinado por años el espectro profesional de los egresados; por eso la necesidad de revisar, criticar y cambiar el plan de estudios vigente devino problemático, no sólo por las trabas de orden administra-

tivo, burocrático y laboral, sino también por el choque de visiones que acarreó tal proceso. Otro factor interesante en esta transición había sido el emplazamiento de la escuela en el Centro Nacional de las Artes (CNA) en 1994, al final del gobierno del presidente Carlos Salinas de Gortari, año de la emancipación neozapatista en el paupérrimo estado de Chiapas. El CNA fue creado para reunir –amontonar sería más preciso– las distintas escuelas de arte dependientes del Instituto Nacional de bellas Artes (INBA) en un impulso monumental más mediático y demagógico de final de sexenio que verdaderamente aglutinador, supuestamente para generar discusión y convivencia entre los diversos espacios académicos abocados a la formación de profesionales en arte.

El cambio de espacio de su sede anterior en el centro al sur de la ciudad afectó también la vida de la comunidad de La Esmeralda en cuanto a su entorno urbano: la antigua escuela estaba en un barrio de prostitutas y comercios populares, la nueva está en un conglomerado de edificios firmados

1> Abraham Cruzvillegas (México, 1968) Su trabajo ha sido expuesto desde 1987 en Alemania, Argentina, Bélgica, Brasil, Canadá, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Italia, México, Polonia. Ha participado en la V Bienal de la Habana en 1994, en la XXV Bienal de São Paulo en 2002, en la L Bienal de Venecia en 2003 y en la I Trien-

al de Turín en 2005. Profesor en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México en 1991-1992, así como en la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado La Esmeralda, Instituto Nacional de Bellas Artes de México desde 1999. Colaborador en diferentes catálogos periódicos y revistas, como *La Jornada*, *Reforma*,

Curare, *Casper*, entre otras publicaciones desde 1990. Artistas en varias residencias, entre otras: en la Smithsonian Institution Artist Research Fellowship, en Washington, en febrero y marzo de 2008 y en Cove Park y el Centre for Contemporary Arts, en Glasgow, de mayo a octubre de 2008.

por arquitectos afamados, una burbuja “cultura” con poco o nulo contacto con el exterior. Para quienes estuvieran interesados en estudiar artes visuales en la ciudad de México, las opciones eran –y siguen siendo– La Esmeralda y la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La ENAP se encuentra al extremo sur de la ciudad, en Xochimilco, y sus vecinos más cercanos son el mercado de plantas de Nativitas y el reclusorio sur. Allí también di clases en 1991 y 1992. El perfil de los estudiantes de la ENAP podría llamarse “democrático”, en cuanto a la vocación social y popular de la UNAM; en cambio, La Esmeralda comenzó a ser percibida como elitista después de su traslado al CNA. Claro que estas percepciones son generalizaciones vanas, pero no tan inocuas. Habría que profundizar en comprender si de esas posibles diferencias se derivan procesos artísticos más o menos complejos, más o menos críticos.

Ese es el contexto, pero quiero decir que durante el período que di clases en La Esmeralda, y en los cursos, talleres y seminarios que he impartido en otros estados de la república mexicana, casi siempre relacionados con mi propia práctica artística como escultor, quien más ha aprendido soy yo: dialogando, discutiendo, conviviendo y compartiendo información, materiales, documentos, textos, ideas, música y muchas cervezas con futuros artistas, curadores, galeristas y críticos en ciernes. Considero que a través de mi intento de comprender las necesidades, demandas y planteamientos de los más jóvenes he percibido una transformación radical del espectro que rodea a la práctica artística en México: nuevos lenguajes, nuevas plataformas, mejores redes de distribución de la información, han permitido que los creadores trasciendan las preocupaciones que en generaciones anteriores eran problemáticas y limitantes. Los contenidos de las obras, sus registros, e incluso sus dimensiones han superado taras que antes eran vistas como aspiraciones, como actos heroicos. En muchos casos también ha privado una urgencia de pertenecer, de trascender que cancela o nubla la mirada sobre la generación de enunciados sensatos, así como su traducción en obras. La globalización ha permitido una cercanía

inédita con los lenguajes y productos del arte como una entidad ubicua, en la que es muchísimo más fácil insertarse que hace diez años, o al menos pretenderlo: cuando antes los artistas pretendían ser fundadores de algo, pioneros, gambusinos, inventores del agua negra y del hilo tibio, tal parece que ahora es más conveniente treparse en la ola y ser parte del *trend*, no importa cuál sea y qué represente ideológicamente. La comercialización brutal del arte también ha creado expectativas inimaginadas hace no mucho tiempo; de este modo, la emergencia de un montón de galerías podría contraponerse a la multiplicidad de espacios independientes de experimentación, discusión y difusión de las obras de hace unos años. Y es que es evidente que para poder generar capital cultural, en forma de piezas de arte, exposiciones, textos, experimentos y discursos acerca de todo aquello, es indispensable forjar simultáneamente los recursos pecuniarios que le den soporte. Sin embargo, podría decir que tal vez se han invertido un tanto las necesidades, contemplando el recurso cultural como elemento para generar dinero. Y siempre siguen existiendo artistas que observan un proceso disciplinado y riguroso de investigación, a veces delirante e infructuoso, en aquellos términos monetarios, con o sin recursos y a pesar de los recursos. Es bueno que haya muchísimas galerías, que se genere más y más discusión horizontalmente con artistas de otras latitudes, de tú a tú, pero sin perder de vista, al menos institucionalmente, la parte educativa. La ausencia de un programa de artistas visitantes en las escuelas de arte sigue siendo un lastre para los procesos formativos de los más jóvenes, para entender las perspectivas de los artistas que ven en las revistas y en las redes de información virtual, hablando de las obras y no solamente especulando sobre el ranking del arte, sobre el top-ten y el carrerismo. Personalmente he procurado, dentro y fuera de las instancias educativas, gestionar un espacio de discusión que no abunde exclusivamente en la “profesionalización” del arte sino más bien en la producción de afecciones, emociones y formas, que eventualmente podrían llamarse arte. Ejemplos que evidencian que es posible mantener esta posibilidad educativa desde la experimentación

en el campo profesional son El Eco y la Sala Sequeiros, en la ciudad de México. Muchas de las personas con quienes he convivido en mi experiencia académica pueden llamarse *artistas* y hacen su trabajo más allá de ser o no parte de una estructura, de tener becas o de exponer en galerías. Sin satanizar estas últimas dos vías –porque sería ingenuo– se debería observar un reacomodo en el que la crítica tenga un lugar prioritario, ejercida por los artistas mismos, en aras de un entorno más generoso y

abierto, hacia fuera y hacia adentro. A la redacción de un análisis de las obras, de los proyectos, de los artistas y sus procesos, que vaya más allá de las reseñas de las revistas frívolas, se podría añadir la recomposición del entorno educativo, uno que no prepondere la superación personal, la movilidad social ni la autocomplacencia, sino la duda y el cuestionamiento sobre las convenciones, los lenguajes, los discursos, las tecnologías, las ideas y las sensaciones: sobre el arte.

Notas sobre el escenario de la crítica de arte en México o cómo lo de hoy es salir en la foto

Ana Elena Mallet¹

En los últimos diez años, la escena de arte contemporáneo en México se ha venido perfilando con gran determinación hacia lo que aparenta ser su propia consolidación: hay muchos más artistas –en general–, pero también hay muchos más artistas mexicanos que compiten a un nivel internacional. Existen más galerías profesionales y genuinamente comprometidas que promueven a sus artistas lo mismo en el circuito internacional de ferias comerciales que con coleccionistas privados y museos e instituciones. Existen cada vez más practicantes de una profesión que hace apenas

cinco años tenía que explicarse cuando se mencionaba. Me refiero al trabajo curatorial, a decir “soy curador”. Hoy, lejos de ser una interrogante para quien lo escucha en México fuera del circuito, es más bien sinónimo de sofisticación y glamour. Hay más curadores y hay también un mejor trabajo curatorial tanto a nivel independiente como institucional. Más propuestas, más compañías dispuestas a apoyar proyectos.

Al parecer, también comienzan a proliferar espacios independientes dedicados al arte contemporáneo, y los museos ofrecen más espacio para exhibiciones y trabajos de artistas jóvenes. Tenemos ya una feria de arte contemporáneo internacional en la ciudad

1> Ana Elena Mallet (México, D.F. 1971) es curadora, escritora y crítica de arte. Estudió la Licenciatura Literatura Latinoamericana en la Universidad Iberoamericana. Tiene estudios complementarios en Arte y Museología. Trabajó como curadora en el Museo Soumaya, en el Museo de Arte Carrillo Gil y fue subdirectora de programación del

Museo Rufino Tamayo. Es colaboradora de diversas publicaciones culturales como Chilango, DF por Travesías, Open, Harper's Bazaar en español, Luna Córnea, Art Nexus, Código 06140 y La Tempestad entre otras. Actualmente es asesora de arte contemporáneo para el Centro Cultural Universitario de la Universidad de Guadalajara. Entre sus proyectos más

recientes se encuentra la coordinación del proyecto y autoría del libro Vida y Diseño en México siglo XX publicado por Fomento Cultural Banamex en junio de 2007. Se encuentra trabajando en dos proyectos curatoriales sobre Diseño en México en el siglo XX y una investigación sobre arte contemporáneo en México de 1990 a 2005.

de México que es sin duda responsable en gran medida del repunte del coleccionismo en el país. Todos estos factores directos – porque también hay otros muchos indirectos– han incidido en el fortalecimiento de la escena artística nacional. Sin embargo, existe un hueco fundamental, una laguna preocupante por la importancia que supone esencial para el saludable –y sustentable– desarrollo de las artes visuales en cualquier lugar del mundo: la crítica de arte.

Vayamos caso por caso: si bien durante muchos años tuvimos la sabia pluma de Raquel Tibol en la revista *Proceso*, lo cierto es que desde que ella abandonó sus páginas dicho semanario en cuestiones de crítica de arte no sólo ha perdido credibilidad sino la brújula misma. Su postura es tan intransigente y dogmática que cae en los peores vicios de un conservadurismo que seguramente creen estar evitando –en efecto, los extremos se tocan. Y así, en la sección de arte de una publicación en la que por definición habría lugar para la crítica no se encuentra sino la exhibición obscena de un resentimiento sistemático, incapaz de acercarse –ya no digamos analizar– ningún escenario con objetividad. Eso sí, la sección es congruente con la actual línea editorial de la revista, que sin duda –y muy lamentablemente– dejó atrás sus mejores y gloriosos años.

Desde su fundación, el periódico *Reforma*, además de marcar la pauta en cuestiones de diseño y periodismo de investigación, se abrió a la verdadera crítica de arte. La columna “El ojo breve” nos ofreció durante años tres interesantes puntos de vista de tres especialistas distintos: curadores, artistas y críticos. Sin embargo, hace ya un par de años, con los ajustes de contenido del diario, la columna se redujo a aparecer únicamente cada tres semanas y a la perspectiva de una sola persona: Cuauhtémoc Medina, quien sin duda ha procurado dedicar ese espacio a la crítica de arte seria, pura y dura, pero pareciera ése el último bastión. La columna de Medina es quizá el único espacio desde donde se ejerce la crítica como una práctica intelectual, urgente en México para que tanto los artistas como los galeristas, coleccionistas y curiosos tuvieran un parámetro profesional para calibrar sus avances y retrocesos, oportunidades y perspectivas, la mirada y opinión de otros, pero esta vez, sin cobarde.

Ciertamente, no refiero una problemática circunscrita al medio del arte. La falta de crítica, la crónica incapacidad de animarse y decirle al otro lo que en verdad se piensa es un ejercicio poco practicado en el país y una bronca que enfrentan absolutamente todos los gremios. Se trata de un comportamiento que responde a una ley no escrita de la dinámica laboral nacional, a una cultura en la que todo es personal y la mejor estrategia es no molestar a nadie y así no perder los favores de nadie. En definitiva, se trata de que todos estemos más cómodos. Allí, por lo tanto, la figura del crítico suele asociarse convenientemente como el ogro amargado, el frustrado en actitud de desquite. Si bien eso no deja de ser cierto en algunos casos, en México el problema en ese sentido es la carencia, no la abundancia.

Las nuevas publicaciones y el arte como objeto de lujo.

La gran paradoja es que hoy, como nunca antes, existe una enorme cantidad de medios impresos que apelan al arte; el problema es la manera en que lo entienden –o no lo entienden– el cómo se pretenden acercar. Durante el más reciente lustro han proliferado las revistas de estilo de vida que suponen que tienen que dedicar una sección al arte, viéndolo a éste más como un bien aspiracional o un artículo de lujo que como disciplina creativa e intelectual o de legítimo interés periodístico. De acuerdo con sus editores, estos espacios están abiertos a la crítica de arte y sin embargo sabemos que no es así (y es complicado pensar cómo lo harían, cuando la mayoría de esos medios no advierte diferencia entre arte contemporáneo y moderno). Con el surgimiento de todas estas revistas comenzaron a reproducirse descontroladamente nuevos críticos de arte que por lo regular, más bien, ejercen una suerte de reseñismo, nada que cabalmente pueda definirse como crítica. Dicho reseñismo a veces contiene pretensiones intelectualizantes por lo que procura sofisticar la forma echando mano de algún juicio lapidario. Lo que suele permear, sin embargo, son más bien aseveraciones insustanciales, graves anacronismos y estremecedoras ingenuidades desde un afán de protagonismo desmedido. A esto se suman muchos autoproclamados curadores –que en el mejor de los casos han sido improvi-

sadamente ungidos con el término por alguna institución- , muchos de los cuales han llegado al exceso de hacer incluso críticas ¡de sus propias exposiciones!
Cada día abre –y quiebra– en México una nueva revista. Hoy, como ayer, las únicas revistas que pueden jactarse de vender “tinta” en México siguen siendo *Proceso*, *TV Notas*, por supuesto *Quién* y alguna otra que se me escapa. En este precario escenario editorial no deja de sorprender que proliferen revistas vinculadas con arte contemporáneo. Lamentablemente, no se trata de productos genuinos. El arte contemporáneo ni siquiera aparece como información o mercancía de consumo cultural, sino como requisito social. El arte, asumido como se asume por lo regular la moda, como algo *trendy*. No se trata de adquirir conocimiento o sensibilizarse, ni siquiera de manejar información al respecto, sino de asistir a los mejores eventos y salir en la foto. El arte contemporáneo, hoy día en México

es, sobre todo, un gran evento social del que no conviene, en términos aspiracionales, estar marginado. Ninguna imagen cifra mejor lo que intento decir que una publicidad de la disquera Nuevos Ricos aparecida en la revista *Ce/este* poco tiempo después de la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid (ARCO) en la que aparecen Vicente Fox y Martita saludando al promotor Fernando Mesta; sobre la pareja presidencial pende una voluta al más puro estilo del cómic que dice: Nuevos Ricos, haciendo alusión a la disquera pero también ejerciendo un juego de lenguaje.
El acercamiento al arte como una estrategia más para una cultura del simulacro. Parafraseando al filósofo Alain de Botton, se trata de ansiedad por el estatus, de un comportamiento irreflexivo, sin una motivación auténtica, borreguil, donde la crítica no sólo no viene al caso, estorbaría. De cualquier manera, no es de arte ya de lo que estamos hablando ¿o sí?

Arte y política: la sombra del arte mexicano¹

Francisco Reyes Palma²

Una constante que diferencia los discursos curatoriales y críticos del arte argentino respecto al mexicano en la segunda mitad del siglo XX, es el asumir un predominio del componente político en el primero caso y suponer una ausencia casi total, en el segundo: dos modos contrapuestos de construcción discursiva.³ De ahí la idea de un modernismo tardío mexicano fragmentado del pasado inmediato, lo que hace que la conjunción del arte con la política aparezca sólo como un espectro del pasado.⁴ Sin embargo, el accionismo y la generación de situaciones en contextos específicos ha ampliado la perspectivas de participación política del artista y ha dado pie a modalidades nuevas de activismo, de la que es ejemplo Minerva Cuevas, quien realiza un trabajo de crítica sistémica en la red electrónica; así como Fran Ilich, con una propuesta asociada al EZLN, que por igual hace páginas gubernamentales, realiza protestas fronterizas en red, o edita novelas electrónicas opuestas a las mercantiles. Asimismo proliferan artistas ajenos a la perspectiva militante pero que, de manera

espontánea, reaccionan ante coyunturas de degradación política, con acciones que configuran nuevos derroteros para el arte político: así, Jonathan Hernández responde con una acción artística a la especie de destierro de Carlos Salinas de Gortari en Montreal, Canadá, tras dejar la presidencia y un país quebrantado. *Disparu a monte-real-Missing a monte-real*, 1995, consistió en una campaña de carteles que conservan la apariencia de aquellos empleado para la búsqueda de mascotas perdidas; asimismo, el artista ofrece como recompensa un peso mexicano, devaluado. Otro caso de síntesis conceptual, es la escultura letrista en solera de metal realizada por Damián Ortega, *Salinismo/Stalinismo*, 1997. quien al dejar caer la “t” de stalinismo transforma el conjunto en salinismo. Acción que desata un doblez de sentido: develar el contorno totalitario del régimen político y asociar a David Alfaro Siqueiros, y el mausoleo donde Ortega presentó esta obra⁵, con la estética cerrada del estalinismo; no en balde, en cierto momento el muralista se instituyó en defensor intransigente del realismo socialista. Por último, dentro del asunto “Salinas”, habría que mencionar el museo en proceso, que el ar-

1> Revisión de estilo, Margarita Esther González.

2> **Francisco Reyes Palma** Historiador, curador y crítico de arte mexicano. Miembro fundador de CURARE. Espacio crítico para las artes, del que es presidente y colaborador permanente en su revista del mismo nombre. Es investigador del Centro Nacional de Investigación del INBA: CENIDIAP. Autor de análisis sobre vanguardia y nación; educación y política cultural; formaciones artísticas; museo y curaduría, entre otros temas. Algunas publicaciones recientes: “Otras modernidades, otros modernismos”, “Exilios y descentramientos”; “Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura”, en *Hacia otra historia del Arte en México*. México, Conaculta, 2002 y 2004; vols. III y IV; “Arte contemporáneo en el museo”, en *Museo Nacional de Antropología*, México, Turner,

El Equilibrista, CONACULTA-INAH, 2004; “On Translation, Muntadas”, en *Muntadas*. Proyectos, Editorial Turner, 2004;

“La poderosa fragilidad de las imágenes”, en *Mariana Yampolsky, Ritos y Regocijos*, Editorial Lunwerk, 2004; y su edición italiana: *Dentro al Messico di Mariana Yampolsky*, Milán, Jaca Book, 2005.

“Un pedacito de madera entre los dientes” en *Marta Palau naualli*, México, Turner, 2006; y *Art & Idea*. Alemania, Hatje Cantz Verlag, 2007.

3> Aún los creadores argentinos que han hecho de México su morada corroboran ese apego al factor político, como si se tratara de un rasgo endémico. Pienso en la acción gráfica que Enrique Jezik encarga a cuatro albañiles: ranurar a cincel, en el sótano de una galería universitaria, líneas que al final determinan una cruz gamada, titulada *El trabajo libera*, 2005, en referencia al lema de un campo de exterminio; o las protesta de las madres que irrumpen en

la imagen de la Plaza de Mayo contenida en el billete intervenido por Máximo González, 2002.

4> En el medio siglo, el predominio de una modalidad estético política comenzó a ceder gracias a la oposición de varios de los precursores de movimiento que terminaron por rechazar la imposición de un canon realista social e incluso realista socialista. Pero será con la generación llamada de ruptura, en los sesenta, cuando se desplace de manera definitiva el viejo modelo de arte político. Todavía en la década siguiente, los grupos asumirán un activismo conceptual que lo distingue de modelos ideológicos más cristalizados. En los noventa cobrará impulso la imagen de un posconceptualismo poco político, la cual habría que revisar y no necesariamente con estricto apego al canon internacional.

5> Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México.

tista Vicente Razo dedicó al voraz mandatario: *El Museo Salinas*, y que entre 1995 y 1998 operó en el baño de su casa. Con la actitud beligerante característica de la frontera de Tijuana, Marcos Ramírez (“Erre”), se halla entre los creadores que propicia el vuelco del arte político hacia el nuevo espacio público urbano; mientras que desde San Diego, California, otro mexicano, Acamonchi, mantiene la estrategia de reformular el orden fronterizo por medio de calcomanías y plantillas callejeras. Por su parte, varios colectivos de mujeres insisten en la denuncia de asesinatos en masa por razones de género en Ciudad Juárez, Chihuahua, como es el caso de M Artes (mujeres en las artes). En cuanto a la frontera sur, también el trabajo grupal atiende al problema migratorio, como lo muestra el proyecto *Guatemex, 2007*, impulsado por la alianza entre Eder Castillo, René Hayashi y Antonio O’Connell con el Laboratorio Curatorial 060. Suelen incursionar en el comentario político

artistas asociados con las tácticas de choque dirigidas tanto al espectador como al mercado: Teresa Margolles, quien asume lo político desde lo tanático o Santiago Sierra, con su empleo de la explotación laboral como materia prima. Podríamos sumar decenas de ejemplos de artistas y obras en que se recurre a modos estético-políticos de subjetivación. Por razones de espacio apenas añado a Carlos Aguirre, con una dinámica productiva desde su fase de activista en los grupos de los setentas y que hoy desmonta el lenguaje de la guerra y el terror inscritos en la cotidianeidad mediática; a Francis Alÿs, con su estética de la precariedad urbana y el desplazamiento; y a Richard Moszka orientado a la esfera de las adicciones y las epidemias. Aunque suprimido del discurso, el arte político en México ha mantenido un flujo productivo sin interrupción. Quizá sea momento de asumir lo estético-político en toda su capacidad de reconfigurar el mundo sensible y saldar cuentas con su fantasma.

La curaduría como toma de postura¹

Taiyana Pimentel²

Para mí la curaduría es un ubicarse en frente a la institución que la genera; de ahí nace la práctica curatorial que les voy a mostrar. Es decir, no es un ejercicio que nace de la historia, al menos no en el sentido histórico de los planteamientos sino más bien es un ejercicio contextual. Para mí, la curaduría es más bien la posibilidad de generar una situación, partiendo sin pensar que va uno a derrumbar el mundo ni que va a cambiar nada sino simplemente analizando una institución, convocando artistas que tienen esa capacidad de llegar y rápidamente ubicarse respecto a contextos específicos. Todos estos artistas con los que he trabajado son artistas que también tienen una serie de obras que uno podría decir "las embalamos y vamos a mostrarlas", pero creo que lo importante en este caso es qué hacer con esta sala en la que estamos ubicados.

Es un poco entender qué ha ocurrido en esta sala, cuestionar la sala, es conocer la historia del Centro Cultural, posicionarse respecto a esa historia. Es también entender cómo influye el urbanismo dentro de esta institución respecto de las propuestas artísticas. Es un poco desde esa problemática desde la que yo ubico este tipo de propuesta curatorial que les voy a mostrar.

México sensitive negotiations es una exhibición que sucedía en el año 2002 cuando

fui invitada por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México para representar al país en Basel, Miami. Fue algo como inusitado. Ustedes saben que en el año 2000 el proceso político mexicano se transformó y el PRI perdió las elecciones después de más de siete décadas en el poder. Se instauró el gobierno de transición que recibió Vicente Fox y que se abrió a una amalgama de políticas y de políticos que provenían de distintos ámbitos.

Entonces, a la Secretaría de Relaciones Exteriores llegó un intelectual muy conocido, Jorge Castañeda. Fue un proceso muy interesante. Pienso que este gobierno de la transición tuvo un proceso muy interesante. El PRI se había representado a sí mismo a través del gran arte mexicano, es decir, del muralismo de Siquerios, Orozco, Rivera, etc. Artistas que todos conocemos, periodos históricos que todos conocemos, representaciones de la gran nación mexicana.

Curiosamente, en los años ochenta, Carlos Salinas, que ustedes deben conocer muy bien por ser un presidente mexicano grandilocuente, creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Hasta entonces, en México no había un organismo con cierta capacidad centralizada para manejar la cultura y Salinas creó este Consejo para manejar la cultura y las artes que además tuvo la peculiaridad de convocar al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, que es

1> Fragmento de la exposición de Taiyana Pimentel en el ciclo de seminarios "9 curadores discuten su obra" (organizado por Gerardo Mosquera), Centro Cultural de España en Buenos Aires 21 de Abril 2008. Fundación Proa colabora en este programa en la organización de visitas a talleres y encuentros profesionales, invitando a curadores argentinos a presentar y acompañar a los curadores invitados. <www.proa.org>

2> **Taiyana Pimentel.** Mexicana, nació en La Habana, Cuba, 1967. Vive y trabaja como curadora de arte contemporáneo independiente en México DF. Es licenciada en Historia del Arte, Universidad de

La Habana (1984-1989). Actualmente es curadora de Plataforma 2009, Bienal de Arte Contemporáneo, Puebla. Además, llevó adelante las curadurías de: *1548 crímenes de estado de Santiago Sierra*, Centro Cultural Tlatelolco, UNAM, 2007; Proyecto para Ecatepec (Herida) de Teresa Margolles, Fundación Colección Jumex, Ecatepec, 2007; *Bridge/Puente*, pieza de Francis Alÿs en colaboración con Cuauhtémoc Medina y Taiyana Pimentel, Santa Fe, La Habana, Key West-Florida, 2006; México: Sensitive Negotiations (Paralela a la Feria de Art Basel Miami Beach), Instituto Cultural de México en Miami, 2002; *Extramuros* (Paralela a la

IV Bienal de La Habana), intervenciones espaciales, La Habana, 2000. Entre 1999 y 2001 se desempeñó como curadora de arte contemporáneo en el Museo Rufino Tamayo, para el que desarrolló el proyecto Sala 7, en el que intervinieron Miguel Calderón, Minerva Cuevas, Rosana Palazyan, Santiago Sierra y Javier Téllez. Entre sus numerosas publicaciones se destacan: "La Globalización oportuna", *Curare*, Espacio Crítico para las Artes, 2000; "Crónicas plásticas tijuanaenses", en *Tijuana Sessions*, Madrid, Turner Editores, 2005, (editora).

un sistema amplio para becarios, muchos artistas jóvenes, otros que reciben becas por el resto de la vida, etc. Desafortunadamente, todavía no me tocó una (risas).

Este Consejo Nacional para la Cultura y las Artes lo crea Salinas en un momento en que ustedes recordarán hubo elecciones muy confusas porque se supone hubo un fraude en relación con la izquierda. En fin, Salinas se las apaña muy bien para congregar a los intelectuales mexicanos bajo estos nuevos síntomas y destaca la nueva imagen de México. Sale a través de no sé cuántos siglos de esplendor una gran exhibición itinerante que planeó el gobierno mexicano allá por los años ochenta curiosamente y nuevamente a través de Orozco, Siqueiros, Frida Khalo; en fin.

Les cuento esto porque lo interesante es que cuando llega el gobierno de transición tiene que buscar una nueva forma de representarse. Busca una forma de decir: "esto es distinto y nosotros somos distintos", en términos de representación. Entonces, curiosamente, el arte contemporáneo resulta esta nueva forma de representación de la transición de México. Para mí, este es un proceso totalmente consciente. Habiendo estado Jorge Castañeda, uno tiene que pensar que fue consciente. Lo cierto es que en el año 2001 y en el año 2002 México debe haber albergado aproximadamente cinco exhibiciones sobre arte contemporáneo mexicano en distintos lugares del mundo. Algunas de ellas creadas por instituciones foráneas y otras provocadas por el gobierno mexicano. El gobierno mexicano, además, abrió una serie de centros culturales. México abrió centros culturales en Miami, Los Angeles, San Francisco, Nueva York, Chicago, España, París, Ámsterdam y Berlín, entre otras grandes capitales del mundo. También abrió uno en Brasil. En estos centros se enseñaba el castellano a los hijos de los inmigrantes, se hacían exposiciones de arte, lanzamientos de libros y se proyectaban películas como por ejemplo *Amores Perros*. En fin, este es el nuevo México, el que tenemos ahora. También se organizó otra representación mexicana para el centro cultural de México en París. El gobierno mexicano ha tenido mucha seriedad y les voy a explicar por qué: cuando se abre Art Basel en Miami, este fenómeno explosivo que está ocurriendo en el arte hoy

en día relacionado con el mercado del arte, ustedes recordarán que Art Basel tiene la mala pata, al menos la versión Miami, de abrir dos meses después del accidente de las torres que ocurre el 11 de septiembre y Art Basel Miami abría los primeros días de noviembre. Obviamente fue un desastre. No acudió nadie, no hubo un mercado y lo que hizo el equipo de Basel fue reabrirlo en el año 2002 con todas las fuerzas porque si no se iban al quiebre y ellos estaban apostando a lo que finalmente han logrado que es mover todo el espectro del mercado latinoamericano hacia abajo de Miami. En este sentido, lo que hizo México en esta política de esplendor que tenía a través del arte contemporáneo fue desplazarse hacia Miami en pos de poner fuerza dentro del discurso. Es curioso esto, y yo pienso que no es gratuito porque el gobierno mexicano confirmó lo que realmente pasó sobre los grandes capitales que se movieron en toda América hasta Miami. Entonces, en este contexto nace esta exhibición *México: sensitive negotiations* que fue muy interesante. Me encontré con un Centro Cultural completamente ajeno a lo que yo pensaba. El Centro Cultural estaba ubicado en South Miami. Es una zona como muy fresca de Miami donde se ubican todas las embajadas, la zona de ropa muy fashion. Le pasan dos avenidas muy importantes de toda la ciudad y a unas ocho o diez cuadras está escondido uno de los barrios más pobres de toda la ciudad que es el barrio comercial. El Centro Cultural tenía una vidriera como la de una zona comercial pero, por algún extraño mecanismo, estaba completamente cercada la vidriera. Es decir, en lugar de tener estos vidrios que miran libremente a la calle tenía una especie de cortinas y falsas paredes que distanciaban el espacio exterior del interior. Por otro lado, justo al lado del Centro Cultural estaba ubicado el Consulado General de México en Miami. También había una guardería. Era toda una cuadra llena de oficinas relacionadas con la Cancillería Mexicana. El proyecto nace de una forma directa y muy contundente que tiene que ver con el video que trajimos. Es una propuesta del colectivo Tercerquinto cuya especialidad es detectar ciertos elementos arquitectónicos que son los que escogen como lectores ideológicos de los espacios. Lo que ellos detectan es muy sencili-

llo, es una pared que separa el Centro Cultural de México en Miami del Consulado General de México en Miami. Lo que proponen es derrumbar esa pared y crear una convivencia entre ambas funciones. Definitivamente, esta es la obra que marca la modernidad, es una obra que definitivamente volvió de cabeza la curaduría. Yo pretendía ser una buena curadora en esta ocasión y llevar una representación del arte en México. Mi propuesta inicial tenía que ver más con descentrar la visión del arte mexicano del DF hacia otros centros del país que estaban completamente opacos y mover los márgenes hacia las ciudades de Monterrey y Tijuana. Acentuar los bordes, las fronteras y la problemática fronteriza que en esos momentos comenzaba a ser muy fuerte en términos políticos y sociales en México. Estos chicos (Colectivo Tercerunquinto) llegaron y activaron cualquier mecanismo de crítica institucional. Para mí, la curaduría es un acto de negociación, entre otras cosas. Es un acto de negociación entre el curador y los artistas y viceversa, entre la propuesta en ese contexto, entre las autoridades que generan estas propuestas, entre la capacidad de producción del arte y sus actores y además es una negociación de campos. Es decir, es muy sencillo proponer una curaduría, aunque tenga sus complejidades. Es relativamente más sencillo decir "bueno, yo voy a hacer la retrospectiva de Diego Rivera y me concentro y me encierro en la obra de Diego Rivera y su preocupación desde su postura pictórica". Es algo muy válido pero no es lo que realmente me interesa. Me interesa mucho más este ejercicio curatorial que nace del análisis contextual de todas esas negociaciones; que finalmente son enfrentamientos entre agentes artísticos. Yo no quiero dar una idea naif, no pienso que me estoy enfrentando a nadie. Pienso que las capacidades de negociación entre los distintos campos es lo que define a la práctica artística. Esto ocurre desde este modelo de exhibición hasta documenta en Kassel. Las posibilidades de negociación que pueda tener el curador con la ciudad, con el espacio, con los artistas. Los artistas suelen deformar cualquier tipo de negociación. Esas posibilidades de negociación son las que para mí definen las prácticas artísticas y son las que siempre he intentado poner por encima de todo.

No sé, el año próximo haré la novena bienal y no dejo de romperme la cabeza de cómo se van a mover los márgenes por el aburrimiento de las bienales. Cómo puedo mover yo esos márgenes. Esto es algo que estamos discutiendo Gerardo Mosquera y yo constantemente. Un poco es en esta postura en la que siempre me ubico respecto a cualquier proyecto que realice. Como ustedes verán, estas (muestra foto) fueron mis largas y arduas reuniones con todos los diplomáticos. La primera fue con Jorge Castañeda. Fue muy interesante que él, como Secretario de Relaciones Exteriores de México, hubiera sido también curador. Jorge Castañeda me recibió muy simpático y yo le dije "bueno, ¿qué pasa, no?". Le conté que había que derrumbar la pared, entonces me preguntó qué paredes y le dije que las que dividían el Centro Cultural del Consulado. Entonces le expliqué.

Los niveles discursivos es otra de las cosas interesantes de la curaduría. Obviamente, yo le dije que lo que nos interesaba era incorporar el arte en la actividad diplomática. Lo que nos interesaba es que esos inmigrantes que son los que generalmente van a los centros culturales de México en Estados Unidos, que generalmente tienen un nivel educacional bajo, generalmente con poco acceso a la cultura, etc.; nos interesaba que esta gente se viera dentro de una exhibición y de pronto pudieran acceder a ella. Jorge contestó inmediatamente que sí, que podíamos derrumbar las paredes. Tuve la suerte de tener la reunión con un intelectual. Es decir, no era un funcionario X sino un real intelectual, un intelectual brillante. Aunque ustedes no lo crean, vencer a Jorge Castañeda nos tomó diez minutos y ahí viene la parte en la que llegas al Centro Cultural y al Consulado y te dicen que no vas a derrumbar las paredes. Porque aquí hay un tema de seguridad, que aquí hay esto y aquí hay lo otro y hay que mandar una carta al Ministerio de Relaciones Exteriores; y entonces surgen estas reuniones que ustedes ven aquí (muestra foto). Había pasado una semana y el tema no avanzaba, no derrumbaban las paredes, etc. Uno, en términos curatoriales, sabe lo que significa derrumbar paredes y construir un buen paso. Aparte de la gente de Art Basel que estaba al tanto de todo esto nadie me decía nada salvo que era una locura, que no lo iban a

aceptar. A la semana, ya todo era tan difícil y tan contradictorio que tomé una decisión y les envié una carta donde les decía que no podía entender su postura, que yo había llegado a Miami con un proyecto de exhibición y si las paredes no se derrumban el proyecto no se lleva a cabo, y por tanto yo consideraba lo que me estaban haciendo como una censura. Les decía también que me retiraba porque no le iba a estar robando dinero al Estado o viviendo en Miami como una reina y sin trabajar; no tenía ningún sentido. Entonces, al día siguiente me contestaron inmediatamente y comenzaron a tirar las paredes. Adecuaron el sistema de seguridad. Esta persona que tienen al lado y que ven ahí (muestra diapositiva) es el vicescánsul y todo el equipo que trabajó en el consulado que de pronto aceptó definitivamente que tumbaran las paredes y comenzara a crearse esta relación directa que se ve aquí en este Centro Cultural entre el espacio y la calle. Así, las paredes que unificaban un espacio con otro desaparecieron. Bueno, los últimos dos eran espacios privados y no los pudimos ocupar. Esta foto (muestra foto) a mí me interesaba traerla para que ustedes pudieran ver todo este sistema de cortinas que luego desaparecieron. También pensaba yo en cómo utilizar esto, porque para algo uno desnuda las paredes. No es nada más para establecer una relación entre lo público y lo privado. Esa relación entre lo público y lo privado por sí misma no tendría mucho sentido. Lo importante fue generar una continuidad o una cercanía simbólica con el manejo de esos espacios en el resto del barrio. Lo que hicimos fue recorrer el barrio y ver, por ejemplo, si yo tenía enfrente una tienda de pieles entonces generar o utilizar nosotros nuestra zona de forma tal que hubiese una relación de continuidad, porque era tan extraño al arte contemporáneo el lugar en el que estábamos ubicados que había que buscar un lugar para posicionarse con respecto al barrio. Esa es otra cosa que interesa mucho dentro de estas exhibiciones. Me parece que es importante que dejemos de trabajar un poco para otros curadores, para otros críticos de arte, para otros directores de museo, para ver el siguiente puesto que nos dan y nos pongamos a trabajar un poco en función del arte. Es para mí algo capital, es influir dentro del trabajo de los artistas. Se trata de trabajar

con los artistas en pos de que cada trabajo que uno haga tenga un espacio dentro del discurso artístico. Toda esa cosa de las grandes exhibiciones y a ver si nos van a invitar a ser el asesor de la colección de no sé qué, es como que estoy cansada de todo eso. Creo que está llegando el momento en que comencemos a ver desde y hacia el arte nuevamente. No estoy diciendo que lo que se está haciendo no es importante. Hay que regresar a los discursos artísticos y regresar a los contextos que generan el arte, pero además hay que comenzar a preguntarse y preocuparse por las comunidades que están alrededor de estos centros culturales y pensar qué es lo que les estamos entregando a estas comunidades y pensar cómo podemos relacionarnos con estas comunidades. Es también decir "bueno, si yo estoy aquí no voy a encerrarme en mí misma y esperar que lleguen a la inauguración todos los curadores y qué se yo, y que me digan "Ay, Taiyana, qué bueno", ¡No! Hay que abrirlo, y en esa medida curiosamente, la gente incluso llega con otro interés y con otra visión de las cosas. Entonces, lo que hicimos fue competir con el barrio. Todo muy sencillo, abrir las vidrieras de estos espacios que estaban cerrados. Nunca jamás pintamos ninguno de los símbolos que aparecían ahí del gobierno mexicano; al contrario, todos se quedaron, todos fueron muy filtrados, porque además ahí había otro tema que ustedes me podrán decir en cuanto cerramos: "oye, pero tú aceptaste ser la representación nacional de México" y efectivamente en esos márgenes estaba yo trabajando. Márgenes que de todas las formas son nacionales. Se intentó pensar cómo puedo desmontar esos márgenes, cómo se pueden ampliar o transgredir. En fin, un poco desde una propuesta que es bien precisa, que además tiene esta imagen simbólica tan fuerte de la bandera y el escudo mexicano. México estaba en todos los símbolos, por todas partes. Entonces a explotarlos, pues si hay uno que haya cincuenta. A la hora de que la pared entre el Centro Cultural y el Consulado se derrumbó, pues entonces era entrar en todo el ejercicio, o por lo menos ampliar el ejercicio de poder ver el estado dentro de la exposición. Esto era un poco cómo estaba el espacio (muestra proyección) y cómo fue quedando. Si se fijan, esta marca en el piso quedó para

hacer notar que había sido derribada esa pared. Desafortunadamente, los proyectos de los centros culturales se terminaron o no se terminaron pero cuanto menos ya no tienen los presupuestos que tenían en la época de Jorge Castañeda.

Miami es una ciudad donde no existe el transporte público y curiosamente este sitio estaba ubicado respecto al único riel que hay de metro. Un metro raro que pasa por ahí arriba donde yo me imagino que se traslada la gente más pobre que hay en Miami o gente a la que le hayan suspendido la licencia de conductor y no puedan manejar en esos días. Era un riel que conectaba South Miami con Miami Beach, donde estaba Art Basel.

Convertimos todo ese largo pasillo en un espacio de competencia con los locales cercanos. Por ejemplo, Stefan Bruggeman, que en un principio había planteado un discurso pictórico que tenía que ver por supuesto con la televisión, con los niveles de representación, la televisión y la cultura, en cuanto llegó allí se dio cuenta que eso no iba a ser suficiente; el neón estaba planteado para otro espacio. Lo que hicimos rápidamente fue cambiar el neón en el espacio y ubicarlo respecto al exterior de forma tal que cuando tú pasabas por la calle encontrabas esta frase en inglés un poco alterada y no se podía del todo definir si estabas frente a un negocio, o frente a una exhibición. Como que estos niveles de lectura nos interesaban para la muestra respecto al espacio.

Luego estaba esta escultura de Yoshua Okon que son dos manos, en términos pic-

tóricos muy atractivas pero tenían también otras muchas lecturas. Estas manos fueron el símbolo del gobierno de Echeverría, del proyecto de solidaridad, del gran proyecto mexicano de Echeverría, y Yoshua Okon las convirtió del simbolito ese del diseño en escultura. A mí me pareció interesante utilizarlas para simplemente dar la bienvenida de lo que era un espacio a otro. Si se fijan, están ubicadas justo en el tránsito de lo que era el Centro Cultural a lo que era el Consulado y viceversa. Me gustaba la idea de acentuar la bienvenida. (Muestra diapositiva)

Esta foto no puedo quitarla aunque me encantaría decirles que todo funcionó de mil maravillas pero algo terrible pasó y es que el público del Consulado difícilmente pasaba al otro lado. Les tengo que ser muy honesta. Me encantaría decirles lo contrario. Yo regresé a la semana siguiente a dar una conferencia ahí porque había estado yendo y viniendo por esos programas de coleccionismo que hay allá y vi que sólo llegaban a pasar sobre todo los niños y adolescentes, pero los padres no pasaban. O sea, esa frontera entre medios sociales es difícil de derrumbar. Entonces, a pesar de estar abierta, a pesar de que intentamos ejercer la mayor cantidad de mecanismos para hacer llegar al otro, era imposible: no pasaban. Es verdaderamente curioso porque hacia el lado que había sido la guardería del Centro sí pasaban, pero no hacia el lado que tradicionalmente era el Centro Cultural que albergaba exhibiciones. No pasaban. Era una cosa como de locos. Preferían quedarse en el Consulado aburridos.

Nuevos espacios y estrategias de relación con los artistas y el público

Fundación Jumex¹

Nuevos espacios de arte, intelectuales o físicos; accesibles o insondables. La sociedad y el mundo del arte vertidos en reductos que forman sectores determinados de expresión. La expresión entendida como un lenguaje transmitido a partir de las propias obras, de los discursos y de la estructura interna que confirma una afirmación y una experiencia. Experiencia que puede llevar por los terrenos de lo obvio, lo interesante, lo incomprensible o lo meramente cifrado. Y a todo esto me atrevería a preguntar... ¿Qué tipo de espacio es realmente nuevo?

*

En la emergencia de lo emergente, lo más importante es mantener la calma. Lo segundo que se aconseja es dar una valoración sobre el estado en el que se encuentra la emergencia, es decir, revisar con atención lo que emerge. Una vez que se tiene un diagnóstico o panorama general, es preciso mantenerse alerta de si lo emergente es sólo un producto de urgencia o si la urgencia de lo que emerge deviene de una emergencia por lo emergente.

*

Hablar de lo nuevo resulta que siempre no es tan nuevo; después de dos mil años de historia escrita, es complicado. Más aún que como secuencia del pensamiento postmoderno han surgido nuevos punteros que orientan la ruta de las indagaciones. Así, la categoría de lo nuevo, propia del capitalismo moderno, se ha tornado poco pertinente; en cambio, otros conceptos ocupan la atención ante un mundo afectado por la

economía post-industrial, la globalización, la lucha de los derechos civiles, el reclamo por sistemas políticos más incluyentes y democráticos, la guerra por los hidrocarburos, por señalar algunos procesos. Ante la evidencia que el mundo a pesar de su unidad física en la tierra es depositario de realidades múltiples, paralelas y convergentes, se han planteado cambios epistemológicos sustantivos que operan en la construcción del conocimiento; así deviene necesario hablar de procesos de interpretación, destacar el valor del contexto y promover la construcción de sentidos como acción posible de efectuar en grupo pero con resonancias personales.

*

La finalidad immanente de la obra artística o de lo artístico (pues también se ubica en la experiencia creativa y en la experiencia de la contemplación) se soporta por sí misma, se aleja de su contexto y accidentes que pudieran determinarla y viene a erigirse a cada instante, autodeterminándose constantemente. La pureza y fuerza de esa explosión de significaciones y premoniciones que se cargan de verdad y propósito no puede sino erigirse y validarse a cada instante, ver y abogar por el momento, justo en el cual es perfecta, libre y autosuficiente bajo su propia valía y fundamentación. Es justamente el hecho que versaba Foucault sobre el habla que se corresponde a cabalidad con su sola afirmación, que denota toda su posibilidad concretada y que es plenamente de sí.

*

¹ Fundación/Colección Jumex es una organización privada sin fines de lucro cuya misión es fomentar y promover la producción, conservación, investigación, reflexión, crítica, comunicación y exhibición

del arte contemporáneo producido en México y en el mundo. En Fundación / Colección Jumex se cree en el poder del arte como un territorio privilegiado de la imaginación, la exploración personal y la

reflexión. Miembros del equipo que han colaborado en este texto: Constanza Ontiveros/ Paulina Bravo/ Samuel Morales/Fernando Espinosa/ Karina Franco/ Violeta Solís.

Rastrear las pistas que un OTRO inventó para poner ESO frente a mí. Las instrucciones... revisten al 1, 2, 3 de diosito-santo; aún así, consumen mi paso que resuena en este aparentemente espacioso blanco vacío. "Sólo respuestas correctas, por favor".

*

Tomo un respiro, tuerzo los ojos "alguien que sueñe con los pies llenos de tierra" ahora avanzo con líneas que ondulan. Creo que rompí algo, que salté algún camino, miro a los lados, que nadie me haya visto. Definitivamente pienso repetirlo muy pronto.

*

Entendemos el arte emergente como un *axis mundi* donde miles de *rizomas* o líneas de vida se disparan hacia innumerables direcciones y que en su camino, a veces, si tienen suerte, logran converger para formar *mesetas*: zonas donde la trascendencia y la

creación de nuevas trayectorias se presentan y se concretan. Entonces, nuestra relación con la escena artística emergente sería precisamente esa: en primer lugar, ser *rizoma* junto a cada uno de los personajes que la forman, pero sobre todo, intentar ser base y zócalo para crear *mesetas*.

Epílogo

El texto puede ser leído como cavilaciones sueltas a partir de un gran asunto, pero también como un solo texto articulado cargado de distintos ritmos y procesos personales. Con ello, y de forma indirecta, se da una respuesta a la pregunta que subyace ¿Cómo lograr establecer distintas relaciones significativas entre el arte, los artistas, los espacios y el público? Confiamos en que la relación debe ser abierta, sin destinos predeterminados. Dar lugar al encuentro, al diálogo, a la disidencia como disparadores de procesos creativos que en cada uno de los involucrados en el "juego" encuentre su disposición.

Microscopía museológica

Eduardo Abaroa¹

1. Museos de cera, museos de la muerte, museos del tatuaje, o del niño, del narcotráfico, o del zapato. Museos de historia, de arte, de ciencia, museos nacionales y museos dedicados a una sola persona, ya sea a un ex-presidente, como el museo-biblioteca Ronald Reagan, o a un relativamente insignificante artista. Museos combinados con parques de diversiones, museos cuyo objetivo es la publicidad de una corporación para promover una visión religiosa específica o museos diseñados para aprovechar el público ansioso de los casinos. Hay museos gigantescos y otros que caben en el baño de un solo individuo. Tal es la variedad de formas, tamaños y propósitos de estos recintos

1> **Eduardo Abaroa** (1968). México D.F. Productor y reseñista de arte contemporáneo. Desde principios de los noventa trabaja principalmente en la

escultura y la instalación in situ. Fue miembro de Temístocles 44, un espacio organizado por artistas en la Ciudad de México de 1993 a 1995. También se

que uno se ve tentado a desechar la palabra *museo* e inventar otra más adecuada a nuestro momento. ¿Qué pasaría sin embargo si comparáramos estas instituciones con formas vivas? En efecto, los museos parecen seres vivos. Ciertamente nacen y mueren, algunos se reproducen y todos se transforman a lo largo del tiempo, adaptándose a condiciones impredecibles. Algunos científicos nos dicen que es posible considerar a los organismos vivos como el vehículo macroscópico mediante el cual diferentes grupos de genes microscópicos se reproducen, y alguien (mucho más serio que nosotros) ha sugerido que dicho esquema puede aplicarse a los replicantes culturales, léase estilos, imágenes, frases musicales, ideas, etc.

2. Cierta idealismo presente en las institucio-

desempeñó como reseñista de arte contemporáneo en diferentes publicaciones como *Reforma*, *Curare*, *Casper* y *Código 06160* entre otras.

nes quisiera detener o congelar el mundo. Casi puede hacerse una caricatura, un espíritu que declararía solemnemente: vean lo que hemos logrado, mantengámoslo vivo para el futuro. Pero ya sabemos el fin cómico de la historia: la tradición será traicionada, el ideal utilizado y las altas razones destiladas y mal entendidas, en primer lugar por los mecanismos que intentan preservar a toda costa su validez. Y casualmente lo mismo pasa con los genes. No somos pesimistas vulgares; es precisamente el error en la copia, en la reproducción, lo que permite la variedad sublime del entorno biológico (incluidos nosotros mismos) y no hay razón para no disfrutar semejante proceso también en los replicantes culturales.

3. Recordemos que algunos intereses pedestres de la fe política, empresarial o burocrática hacen tremendas inversiones dedicadas a contrarrestar los avatares de la cultura. Y nosotros, como parásitos que somos, aprovecharemos dicha fe para reavivar la nuestra, que funciona en un plano totalmente distinto. No estamos de acuerdo con ellos en lo que debe llamarse "vivo".

4. El apoyo estatal de la cultura puede verse como el mantenimiento artificial de ciertos rasgos culturales en un entorno adverso. Podría ser que sólo haya beneficios simbólicos de este apoyo para las instituciones que lo ejercen, y ciertamente ese ha sido el caso cuando se apuntalan hasta la náusea tradiciones y personajes culturales aún si sus productos son aparentemente críticos o adversos al régimen en turno. Si el estado, o más bien los estrategas de las instituciones son inteligentes, este apoyo puede reeditar incluso en términos económicos. Si la educación artística es enfocada correctamente puede desarrollar habilidades plásticas en los ciudadanos que sean competitivas en la industria y el comercio. El caso de la educación científica y tecnológica es aún más claro en este sentido. Pero de ninguna manera podemos contar con que todo lo que se produzca en el ámbito de la cultura sea instantáneamente utilizable y benéfico para la mayoría del electorado, digamos. En los museos comúnmente se juega a que la cultura o la ciencia para todos, pero en realidad los frutos culturales son difíciles de obtener y muchos pasamos toda una

vida de trabajo y confusión tratando de disfrutarlos sin lograrlo.

5. Sólo por jugar un rato, imaginemos a nuestros museos como seres vivos. ¿Qué extravagantes taxonomías serían necesarias para clasificarlos? ¿Podemos con seriedad delimitar y clasificar perfectamente cuál es su origen en la historia y la cultura? ¿No sería posible que cada compartimiento del saber humano se viera plagado de errores y discontinuidades cuya fuerza viene precisamente de cómo los queremos ordenar en nuestras mentes? Los museos, como el resto de la cultura, deben tener una viabilidad que implica contradicciones monstruosas. A pesar de su vocación enciclopédica o histórica, son un campo en el que las diferencias son subsumidas (o activadas de otra manera) en la supuesta unidad del proyecto contemporáneo: el actual, el irreversible e inabarcable presente que aterroriza a nuestra intuición. Curiosa tragedia de la cultura, siempre tratando de dar forma simplificada a sus expresiones para tan sólo llevar la complejidad a un siguiente nivel.

6. ¿De dónde viene la viabilidad de un museo? Ciertamente no de su legitimidad institucional, ya que ella pretende abarcar todo (siendo iluminadamente válidos todos los discursos y todas las culturas y todos los ciudadanos). Viene forzosamente del entusiasmo de grupos pequeños de gestores que saben seducir a los diferentes tipos de público y que pueden por medio de una serie de artificios atraer inversionistas, medios masivos, intelectuales, etc. El museo debe hacer redes de intercambio con otras instituciones, universidades y escuelas, no puede quedarse abierto y esperar que lo visiten los que pasen por allí. Es este aspecto contingente el que queda enterrado bajo los grandes ideales y los proyectos universalistas grandilocuentes. Frente a esta situación, algunos creen en una profesionalización, incluso a veces se ven ejercicios de mercadotecnia corporativa. Sin embargo, la complejidad inherente a la vida cultural rebasa estos esquemas no sólo por rígidos sino también por primitivos. Se olvida con demasiada frecuencia que, aun desde el punto de vista biológico, el magnífico mundo macroscópico que conocemos depende en primera instancia de microbios.

¿Interviniendo la memoria?

A propósito de *La Era de la Discrepancia* (1968-1997)

Miguel López López¹

La *Era de la Discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997* ha intentando valerse de la visibilidad del arte mexicano contemporáneo en la escena internacional para reconfigurar la memoria de una producción olvidada. La exhibición, presentada en el Museo de Ciencias y Artes (MUCA) bajo la curaduría de Olivier Debrouse, Pilar García de Germeño, Cuauhtémoc Medina y Álvaro Vásquez Mantecón, observa extensamente tres décadas de producción visual gestada en los márgenes de las corrientes estéticas dominantes. El proyecto, más que una mera exposición, es un dispositivo que busca socializar fuentes, registros, investigaciones y materiales que permitan poner bajo examen la construcción presente del arte mexicano.

Abiertamente polémico, el proyecto procuró desde un inicio establecer un discurso canónico e institucional de lectura histórica. Allí donde la historia era indiferente o insuficiente, a criterio de los curadores, era necesario oponer una narración radical que infrinja una serie de etiquetas que habían oscurecido por mucho tiempo nuevas aproximaciones sobre la producción mexicana. Una suerte de intervención en la memoria que opere como eventual gatillo de posibles detonaciones ulteriores.

Tal reclamo de inserción implicó hurgar en los límites mismos de la producción independiente y el ámbito académico, rescatando incluso un conjunto de films y videos de fines de los sesentas a principios de los ochentas que fueron proyectados durante los meses

de exhibición. El proyecto fue pensado así como una maniobra que intentaba reposicionar al arte contemporáneo, en un sentido institucional, intelectual y afectivo, como “un componente crucial de la vida pública”, y para lo cual, en palabras de Cuauhtémoc Medina, era “necesario crear un fetiche”, con todas las implicaciones subjetivas, políticas y económicas que ello supone.²

Tampoco parece casual que *La Era de la Discrepancia* haya tenido como parcial contendora la mega publicitada exposición *Frida Kahlo 1907-2007. Homenaje Nacional*, presentada en el Palacio Nacional de Bellas Artes durante dos meses y medio. La exposición de Kahlo, con todo el énfasis biográfico, romántico y autorreferencial posible, marcaba claramente cierta construcción mítica, nacionalista y exotista que *La Era de la Discrepancia* intentaba desmontar.

Desde impulsos efímeros y obras ‘menores’ hasta documentación aparentemente poco relevante o propuestas estéticamente prescindibles, el proyecto intentó advertir nuevos lugares desde donde pensar las discontinuidades y rupturas del arte mexicano reciente. Por ello, resulta importante observar los vínculos de sus distintas apuestas de visibilidad: la exposición misma como eje central del proyecto y el catálogo de más de cuatrocientas páginas con ensayos e imágenes. Pero, además, el archivo físico de materiales producto de la investigación, la extensa bibliografía online con referencias a todos los materiales consultados, la reciente edición del dvd *Superocheros. Antología del Súper 8 en México (1970-1986)*, el Simposio ‘Recargando lo Contemporáneo’, entre otros.

1> Miguel López López (Lima, 1983) Artista visual, investigador y curador independiente. Integrante del Espacio La Culpable, y miembro de la Oficina de Artes Visuales de la Municipalidad de Miraflores. Co-editor de la revista *Juanacha*.

Actualmente cursa becado el Programa de Estudios Independientes (PEI), durante el bienio 2008-2009, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Vive y trabaja entre Lima y Barcelona.
2> Cuauhtémoc Medina. *Discrepancia:*

Vampirismo retroactivo. Conferencia en el Simposio ‘Recargando lo Contemporáneo’. México D.F., UNAM, septiembre 2007. Texto inédito.

*

Las protestas del Movimiento Estudiantil y la matanza ocurrida en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, con todo el horizonte represivo que ello supuso para la década inmediatamente posterior, han sido el hito inicial del proyecto. Aquel mismo año, la emergencia del Salón Independiente –cuyo nombre es también el título de este primer grupo de obras– señala un momento de experimentación y ruptura frente a cierto sector del arte oficial cuyo ánimo disidente condensa gran parte del posterior recorrido. La exhibición inicia con un video de Raúl Kamffer sobre el *Mural Efímero* –un mural construido colectivamente en 1968 en solidaridad con el Movimiento Estudiantil– y con dos obras de Helen Escobedo: el volkswagen intervenido “Sui Generis” (1970) que la artista conducía a fines de los sesenta y principios de los setenta, y “Corredor Blanco” (1969), una ambientación escultórica de tablas blancas recostadas verticalmente en los angostos extremos de un pasillo. Otra pieza importante en este primer grupo es la réplica de “Ambientación Alquímica” (1970) de Marta Palau, una plataforma transitable de puertas giratorias construida en madera y papel periódico.³ Ésta, sumada a “La caída” (1968) de Felipe Ehrenberg, tres afiches del Salón Independiente y dos esculturas de Armando Cohen completan esta primera ‘zona’ expositiva.

La apuesta museográfica limpia de este primer espacio pone en evidencia el interés curatorial focalizado en la concreción material de los objetos como tramado de memoria. No resulta gratuito señalar que parte de los intereses de este proyecto era generar un patrimonio para el futuro MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) actualmente en construcción en la UNAM. La rehabilitación histórica de *La Era de la Discrepancia* era así una reinscripción tanto discursiva como materialmente tangible, donde edificar una colección implicaba también confrontar la desidia de las instituciones culturales por la preservación de la producción artística.

Pero esta re-institucionalización de la producción reciente señala también, indirecta-

mente, una serie de problemáticas en nuestros países de América Latina que se caracterizan hoy por su fragilidad museal y académica, pero insertos a la vez en un contexto global donde los procesos de subjetivación tienden a convertirse rápidamente en un segmento del espectáculo. En ese mismo escenario, *La Era de la Discrepancia* intenta reactivar la imaginación radical de un pasado que, lejos de cualquier añoranza, aún se considera capaz de interferir en la comodidad de sus olvidos. Sin embargo, la pregunta que queda flotando es pertinente: ¿cómo recuperar activamente ese repertorio de estrategias y procesos críticos sin cosificar en exceso sus resonancias? ¿qué operaciones curatoriales son necesarias para intervenir no sólo en la historia, sino afectar la memoria del cuerpo de sus propios visitantes? Dos de los segmentos más relevantes de la exposición se titulan “Márgenes Conceptuales” y “Estrategias Urbanas”. El primero, hilando algunas experiencias conceptuales y Fluxus a través de los proyectos editoriales y colaboraciones de Felipe Ehrenberg, Martha Hellion, Ulises Carrión, entre otros. Y el segundo, revisitando las propuestas colectivas de los llamados Grupos de los setenta, cuyas nuevas tentativas de comunicación y visualidad callejeras confluyen con un ánimo profundamente político, aun cuando internamente dividido.

Así, la documentación de la acción *A Stroll in July, or One Thursday Afternoon, or Half a Day in London, or (The) Afternoon, or... Topology of a Sculptur* (1970) de Ehrenberg, los catálogos y publicaciones de *Fluxshoe*, las serigrafías y cajas con objetos de Hellion, los ‘libros-objeto’ de Marcos Kurtycz y de Yani Pecanins o incluso el pequeño film *The Death of the Art Dealer* (1982) de Ulises Carrión, advierten la ampliación de los circuitos de producción y circulación de las obras fuera de México. Ello en parte facilitado por la movilidad de varios de estos artistas que se encontraban en el extranjero, pero también como una necesidad inicial de encontrar estrategias personales alternas que evadan la censura estatal del gobierno mexicano⁴ y que luego derivaran en distintas asociaciones editoriales durante los ochenta.

3> Aunque en esta oportunidad los materiales frágiles y efímeros de su primera aparición fueron reemplazados por otros más resistentes, intentando no obstante conservar su apariencia

deleznable. Sobre el trabajo de reconstrucción y réplica de las obras al interior del proyecto puede verse: Tatiana Falcón. “Sobre la reconstrucción de obras de arte contemporáneo”. En: Olivier

Debroise (ed.) *La Era de la Discrepancia. Arte y Cultura Visual en México. 1968-1997*. México D.F., UNAM, 2007. pp. 442-443.

Esta redefinición de las prácticas artísticas basadas principalmente en intercambios colectivos se asemeja en su ánimo contracultural –aunque con un signo totalmente distinto– al surgimiento de los Grupos desde los primeros años de los setenta. El Grupo Suma (1976-1982), el Grupo Mira (1977-1983), Proceso Pentágono (1976-1983), el Grupo Março (1979-1982), el No-Grupo (1977-1983), entre otros, que se ven representados en la exposición a través de textos, registros fotográficos, vestigios de intervenciones y objetos utilizados en diversas acciones efímeras, colocados en largas urnas de vidrio y sobre las paredes.⁵

Los documentos y objetos que mejor funcionan en esta parte de la exhibición son aquellos cuyo humor corrosivo permite restituir parte del ánimo crítico con el cual fue generado. “El taco” (1979) de Maris Bustamante, miembro del No-Grupo, es una de las obras más notables en su ironía: la artista ‘patenta’ públicamente el taco mexicano, símbolo inequívoco de ‘lo nacional’ pero también de cierta masculinidad, invitando a usarlo “como arma de penetración cultural”. Otra obra importante es la de Melquiades Herrera, también miembro del No-Grupo, titulada “Esta Coca-Cola recién descubierta” (de la serie *La Lonchera*) (1979): una botella de Coca Cola distribuida en el Auditorio Nacional en el Salón Anual de Experimentación aquel mismo año, con un papel que decía: “Esta coca-cola, recién descubierta por el Pop-Art, hace apenas diez años, nuevita, la rescato del arte para proponer reintegrarla a la realidad, sólo que hay un detalle, entre conservarla o bebérsela, que sea o no sea arte, la decisión es de usted”. Resultan también valiosos los registros de las instalaciones del grupo Peyote y la Compañía, pero sobre todo el activismo po-

lítico militante de grupos como Mira y Suma, quienes elaboraron propuestas gráficas de bajo costo (los ‘Comunicados Gráficos’ del Mira por ejemplo) que eran instaladas en las calles y distintos lugares públicos, participando también en movimientos comunales y sindicales. Experiencias que trazan una vía de tránsito al siguiente grupo de obras que bajo el título de “Insurgencias” muestran el lugar de la fotografía documental y de reportaje en medio de los procesos de guerra revolucionaria en América Central durante los setenta y los ochenta, destacando la urgencia social en torno al municipio socialista de Juchitán y al trabajo de Francisco Toledo “como un fenómeno decisivo en una rearticulación de cultura y política a fines del siglo veinte en México”.⁶ La apuesta curatorial de repolitizar el imaginario temprano de estas prácticas visuales, al tiempo de volver a hacer visibles algunas otras –como la revisión del llamado ‘geometrismo mexicano’ o del ‘movimiento pánico’ de Alejandro Jodorowsky, que no han podido ser aquí mencionados– procura articular no una continuidad histórica sino un conflicto fragmentado que disiente de forma permanente de sus usos tradicionales y oficiales. Tal intensidad encuentra sus nudos y transiciones en los tres últimos módulos titulados *La identidad como utopía*; *La expulsión del paraíso e Intemperie*. Y aunque el último de los tres sea el más vistoso en su contemporaneidad de lenguajes y formas –destacan la notable instalación del *Museo Salinas* (1996-...) de Vicente Razo; *La evolución del hombre* (1995) de Miguel Calderón; la proyección *Cuentos patrióticos* (1997) de Francis Alÿs; *Interior vs Exterior* (1997-2003) de Carlos Amorales, y cuyo gran ausente parece ser Abraham Cruzvillegas–, es tal vez el primero de los tres el que parece conden-

4> Así lo deja entrever Felipe Ehrenberg en un recuento biográfico alrededor de la editora *Beau Geste Press / Libro Acción Libre*, recordando, ya en el exilio, las condenas del gobierno frente a las imprentas: “En 1969, [a] la vuelta del sótano donde vivíamos en Londres, una tienda de segunda mano ofrece un mimeógrafo Gestetner, en 50 libras, un ganga. No tenemos un centavo pero lo compro por estar prohibido en México... y descubro que me sirve para crear obra gráfica”. Felipe Ehrenberg. *¿En el Sur o del Sur? Revisando lo revisado*. Conferencia en el Seminario ‘Conceptualismos del Sur’. Sao Paulo, MAC-USP, abril 2008.

5> Este periodo de trabajo de los Grupos durante los setenta y ochenta ha sido curiosamente uno de los más referidos, pero también uno de los menos historiados, cuando no difuminados en su propia reiteración acrítica. Algunas polémicas suscitadas en el marco de la exposición involucraron también una pugna sobre la documentación y las interpretaciones de estas experiencias. En esa misma controversia, Alberto Híjar –quien fuera parte del grupo Taller de Arte e Ideología– publicó una compilación de textos sobre el tema que alcanza materiales relevantes, pero cuya reflexión introductoria poco aporta a una reconstrucción crítica de sus particulares

itinerarios. Ver: Alberto Híjar Serrano (comp.) *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos Visuales en México en el Siglo XX*. México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, CENIDIAP, 2007. Aquí cabe señalar también la poca atención de los curadores frente a un concepto como *no-objetualismo* gestado por el crítico peruano Juan Acha en México, entre 1972 y 1973, alrededor estos Grupos.

6> Olivier Debrouse y Cuahtémoc Medina. “Genealogía de una exposición” En: Olivier Debrouse (ed.) *La Era de la Discrepancia. Arte y Cultura Visual en México. 1968-1997*. México D.F., UNAM, 2007. pp. 22

sar una serie de experimentos dirigidos certeramente frente al discurso modernista, incorporando al cuerpo y sus marcas como un soporte desde el cual cuestionar el establecimiento del sujeto como identidad predefinida. La aparición del feminismo y el empleo crítico de la autorepresentación –en la obra de Lourdes Grobet, Carla Ripley, Pola Weiss, Eugenia Vargas, Laura Gonzáles, entre otros– permiten un tipo de formulación política capaz de imbricarse con ámbitos privados heterogéneos y explorar los ámbitos más vulnerables de toda construcción social, perturbando también las normas naturalizadas de diferencia sexual.

*

Los curadores han afirmado en más de una oportunidad que no hay omisiones o sesgos involuntarios, que toda ausencia es deliberada y que se trataba de tomar partido por determinadas actitudes exaltando su disconformidad. Se puede estar o no de acuerdo con su selección –que es de principio a fin una declarada apuesta subjetiva–, pero resulta acaso más pertinente avanzar hacia un territorio distinto y examinar la exposición en tanto mecanismo de visibilidad. Una de las primeras preguntas al ingresar al espacio es si efectivamente las obras en torno a la agitación política y estética de fines de los sesenta restituyen espacialmente el nivel de pugna aludido sobre el contexto del Movimiento Estudiantil de 1968. Si bien las réplicas de las ambientaciones de Escobedo y de Palau –ya descritas– recuperan parte de ese ánimo vital de experimentación, es todavía tímido el ingreso museográfico de aquel momento de crisis que se quiere considerar clave para las ambiciones revisionistas y críticas del proyecto. Ello, sin embargo, se ve subsanado en la documentación incluida en el extenso catálogo. Pero ¿hasta qué punto es posible exigir al espectador común una lectura paralela de ambos dispositivos? ¿En qué medida se debe evaluar la

exposición en su singularidad estructural? *La Era de la Discrepancia* es una exposición que, pese a sus esfuerzos, no consigue superar el ámbito de la mirada, situando muchas de las tentativas artísticas más problemáticas únicamente a través de sus trazas y vestigios objetuales. No se señala aquí la necesidad de agregar o intercambiar obras en función del criterio curatorial, sino de considerar otras formas de recuperar una memoria sin allanar sus dificultades, convulsiones y afectos. Modos alternos acaso menos supeñitados a los objetos y más receptivos a un tipo de acontecimiento que ocurra y transforme la experiencia misma. Es decir, capaces de acceder al sentido no como una exterioridad de fragmentos y remanentes sino, como suele argumentar Suely Rolnik, recuperarla de manera tal que permita “hacerla pulsar en el presente”.⁷ Y más aún si se trata de pensar un conjunto de propuestas que, en su proceso, desbordaron radical y constantemente los contornos lo propiamente artístico. No se trata de negar la inscripción de estas obras en el espacio institucional o museal, sino de revertir en ese mismo acto sus efectos paralizantes, recuperando la urgencia y el deseo que inicialmente los movilizó. En ese mismo sentido, la edición del libro-cátalo go se carga de una intensidad distinta a la de la exposición, dejando pistas y promoviendo asociaciones libres entre fotografías, textos, recortes de periódicos, gráficas y notas que potencian lo indeterminado como marco de lectura de aquella disidencia. Una plataforma flexible que permite reorganizar y desordenar la trama de fuerzas que operan en torno a la exhibición, superponiendo tiempos y geografías, contaminando espacios y protagonistas, y quizá, por ello mismo, devolviéndole la complejidad y contradicción implicadas inevitablemente en todo ejercicio de escritura histórica.

Sao Paulo - Lima
abril / mayo 2008

7> Así lo señala al reflexionar sobre su experiencia curatorial que reavivó una triple potencia (estética, clínica y política) en la obra de Lygia Clark: “[L]a cuestión no era desarrollar un trabajo de registro del pasado y su archivado para la gloria de un patrimonio cultural esterilizado, sino

más bien hacer que la fuerza del acontecimiento, de la cual son portadores esta obra y el movimiento cultural en el que la misma se inscribe, pudiera intervenir en la actualidad”. Suely Rolnik. “Lygia llamando” Versión revisada y ampliada del manuscrito para la

conferencia *10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)* en diciembre de 2006, publicado con ligeras modificaciones en: *Brumaria* n° 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*. Madrid, diciembre 2006. pp. [203]-217.

Desaparecidos

Carlos Amorales:

Tomando en cuenta que la publicación de la actual revista **ramona** esta relacionada con la presentación de la exhibición “La Era de la Discrepancia” en Buenos Aires quisiera escribir el siguiente texto desde una perspectiva que es estrictamente personal.

Nacido en 1970 soy hijo de los artistas plásticos Rowena Morales y Carlos Aguirre. La carrera artística de mis padres comenzó en México en la segunda mitad de la década de los setentas cuando tras una estancia de cuatro años en Londres y en Guadalajara mi padre estableció contacto con el grupo de artistas político/ conceptuales llamado Proceso Pentágono a partir de una primera exhibición personal que el tuvo en la Academia de San Carlos en 1978 y que por su postura artística y política atrajo la atención de los miembros de dicho grupo entonces conformado por Jose Antonio Hernández, Víctor Muñoz, Carlos Fink y Felipe Ehrenberg. La asociación de mis padres con este grupo de artistas la recuerdo como uno de los momentos más intensos de mi niñez. Los recuerdo planeando y realizando pinturas colectivas como la obra que ganó el premio del salón de pintura de Bellas Artes en 1982 o también organizando exposiciones y eventos en el espacio de exhibiciones independiente (tal vez el primero en México de su tipo) llamado Centro Proceso Pentágono que establecieron en la calle de Jose de Teresa en San Angel (1980-1983), eventos de los que me acuerdo, yo de doce años, recolectando dinero para apoyar al Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) y su revolución en Nicaragua. Gran parte del trabajo que se hizo en este espacio fue arte aplicado en apoyo a sindicatos, por ejemplo mantas y

carteles para las manifestaciones y las huelgas, además de apoyo a organizaciones de derechos humanos abocadas a encontrar a los desaparecidos políticos de la guerra sucia que ocurrió en México en los setentas y ochentas a partir del movimiento del sesenta y ocho y su radicalización revolucionaria. Tanto mi padre como mi madre, a raíz de su interacción con dicho grupo, desarrollaron posiciones artísticas que en su momento fueron consideradas brillantes, él en tanto a su crítica intelectual de la historia de la revolución mexicana y su comparación ideológica con los sucesos actuales que condujo estas ideas a un posterior desvirtuamiento y contradicción, ella en tanto a su implicación como artista en el precursor movimiento feminista mexicano de finales de los setenta y principios de los ochentas. La obra que ambos produjeron en esa época culminó con una exhibición de pareja que les organizó la artista y entonces directora del Museo de Arte Moderno Helen Escobedo en 1986 llamada “Líneas paralelas/ Paralelos en la Historia”. En el plano artístico, la segunda parte de la década de los ochenta fueron una época nefasta para ellos. El arribo del arte neo-nacionalista (el neomexicanismo) significó un cambio de interés en la crítica que se interesó por respaldar la pintura tradicionalista y posturas que yo considero fueron proto fascistas y que están bien representadas en la exhibición. Esto resultó en el abandono profesional consciente y fundamentado del mundo del arte por parte de mi madre, ya que ella consideró que los discursos se habían vuelto reaccionarios e hipócritas. Mi padre por su parte vivió una época mala a nivel artístico que finalmente, tras un largo proceso de regeneración creativa le hizo resurgir en los primeros noventa como uno de los pioneros del arte de instalación en México, cuando

1> **Carlos Amorales** (Ciudad de México, 1970). Vive y trabaja en la Ciudad de México. Cursó sus estudios en la Gerrit Rietveld Academy y en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, Holanda. Desde 1998 ha realizado muestras personales entre las que

destacan en el Philadelphia Art Museum, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, Daros Latinoamerica, Zurich, Cincinnati Art Center, MUCA Campus, Mexico, CCS Museum, Bard College. Ha presentado su trabajo de performance entre otros lugares en la Tate Modern,

Centre Georges Pompidou, SF Moma y El Museo Boijmans van Beunigen. Su obra fue seleccionada para representar a Holanda en la 50 Bienal de Venecia en el 2003 y ha participado en la 2da Bienal de Berlín en 2001 y en Insite 2000, en Tijuana/ San Diego.

paso la boga por el Neomexicanismo. Escribo esta breve reseña del paso de mis padres por el arte mexicano debido a que ambos fueron excluidos de la lectura histórica propuesta por los curadores de la exhibición “La Era de la Discrepancia”, y esta exclusión es para mí un hecho doloroso pues no sólo les niega su participación en una época del arte contemporáneo de mi país, si no que además niega y relega al olvido una serie de hechos que han sido sumamente importantes en mi historia personal, hechos que han influenciado fundamentalmente mi propio trabajo y mi visión de lo que significa ser artista. Además esta influencia no solo ha sido en cuanto a mi persona, si no que ha trascendido pues la obra de mis padres es valorada por una serie de colegas suyos, además de curadores y artistas jóvenes que están ahora activos en el panorama del arte contemporáneo mexicano.

Pero bueno, tal vez mis padres fueron artistas cuya obra no fue significativa en la versión de los hechos de la curadores de la muestra, tal vez las decisiones que les excluyeron fueron de índole estético, esto no lo puedo discutir pues obviamente esta muestra no es perfecta ya que deja de lado la creación de muchos artistas que participaron en la épocas revisadas e incluye a varios que sin embargo no contribuyeron con obra significativa a su período pero que a los curadores de la muestra les son válidos en su versión. Pero me hace pensar que la exhibición en cuestión no es una versión objetiva

de los hechos si no una amalgama de relaciones y conveniencias de índole sectaria. Pasando a otro plano, a modo de argumentación, no sólo quiero discutir en este texto si mis padres merecían participar en esta historia, pero me resulta chocante ver una muestra que niega mi propio pasado cuando irónicamente mi obra si participa en la versión de estos hechos. Me pregunto entonces ¿de dónde provengo? ¿Fue mi versión de los hechos una ilusión? ¿Fue acaso la participación de mis padres en la historia del arte mexicano un desatino? A mí me parece que esta muestra propone una lectura del arte mexicano a fin de cuentas personal, en el sentido de gustos, de políticas y de las relaciones interpersonales y profesionales de sus curadores y que esta versión de la historia no es objetiva si no de facción y a final de cuentas una maniobra de auto validación. Hace ya mucho mi padre una vez me transmitió la famosa frase de Bertold Brecht: que los vencedores son quienes a final de cuentas escriben la historia. Yo opino que en esta ocasión no son los vencedores los que la escriben, si no los que quieren vencer. Pensando en esta línea lo peligroso es que la “Era de la discrepancia” se propone como una versión políticamente izquierdista del arte mexicano sustentada a partir del movimiento político del sesenta y ocho y su legado, pero esta versión se escribe con técnicas y estrategias que finalmente utilizaron quienes querían oprimir dicho movimiento y hacer desaparecer a sus integrantes.

ramona viaja cada mes a la
Bobst Library de New York

Sebastián Díaz Morales
se suscribió desde Berlín

Inocencia, inmigración y pasado

Conversación con Pablo Helguera¹

Itzel Vargas: ¿Podrías decir que a diferencia de Pancho Eppens tú asumes el cuestionamiento como un modo de vida y como el generador de tu producción artística?

Pablo Helguera: Los muralistas fueron los superhéroes de mi infancia (José Clemente Orozco y Batman estaban al mismo nivel...) y quizá yo sea el único artista de mi generación post-conceptual que admita haber querido en algún momento de su vida querer ser-horror de los horrores pintor realista. Pero era lo único que conocía como arte contemporáneo a los quince años. Y sin embargo, cuando reflexiono en aquella generación de artistas que se formó en la década de los veinte, no los encuentro tan distintos en cuanto a su manera de aceptar o rechazar dogmas estéticos de la generación de los noventa, sólo que los dogmas con los que lidiamos ahora son otros: ya no aspiramos ser instrumentos de una revolución social, sino que al contrario, parecemos estar siempre tratando de justificar la relevancia de una producción artística que aparentemente ha renunciado a toda clase de revolución, o sea: de los dogmas del idealismo a los dogmas del cinismo. Al final, todo artista quiere estar adelante de su tiempo, no dentro de él. Y el conformarse

con cualquier *status quo* se vuelve problemático en ese sentido. Pero el problema evidente es que es muy difícil adquirir perspectiva crítica del tiempo de uno mismo. Francisco Eppens fue un hombre de su tiempo, un muralista de la segunda generación que adoptó el idioma visual que el tiempo le otorgaba. Cuando a los dieciocho yo dejé México y llegué a Chicago a estudiar en el Art Institute of Chicago y llegué a presenciar el arte político de finales de los '80 (Kruger, Mapplethorpe, Serrano, etc), mi "gran" conclusión fue que la frase "no hay mas ruta que la nuestra" de Siqueiros no sólo era una falsedad, sino que había que desconfiar de todo lenguaje o ideología que uno heredara. De manera que desde entonces he desconfiado de toda tendencia que se va popularizando en el mundo del arte. Hoy en día, desconfío del arte relacional, de la estética originada por las ideas de Jacques Rancière y prácticamente de toda idea que se pone en boga en el arte. Y sí, en este sentido, es la desconfianza de cualquier verdad la que me motiva a hacer lo que hago. A veces como resultado de esa reacción, viro al pasado, que siempre me estimula enormemente. La manera en que lo expliqué en un texto reciente es que para mí el pasado es más incierto que el futuro.

¹ Fragmento de una entrevista realizada en Mayo del 2008 por Itzel Vargas (Jefa de Artes Visuales de Casa del Lago en la Ciudad de México). La conversación se centra en los proyectos de Helguera. En el libro *The Boy Inside the Letter*, 2007, narra la experiencia con su maestro Pancho Eppens quien "felizmente adoptó la imaginaria mexicana de los años treinta". La obra se sitúa en el período de la adolescencia en la que el autor abandona su deseo de ser muralista y en general redefine sus búsquedas e intereses como artista.

² Pablo Helguera (Ciudad de México, 1971) vive y trabaja en Nueva York. Ha presentado su obra en el MoMA, el RCA de Londres, Shedhalle de Zurich, el teatro Hebbel en Berlín y en varias bienales, incluyendo Performa05 y las bienales de Liverpool y La Habana. Su proyecto La Escuela Panamericana del Desasosiego consistió en un trayecto por tierra de Anchorage a Tierra del Fuego, con presentaciones en veintisiete ciudades. Es autor de cuatro libros, entre ellos "Manual de Estilo del Arte Contemporáneo (2005)", "Las Brujas de

Tepoztlán (y otras óperas inéditas)" (2007) y "The Boy Inside the Letter" (2008). Sus conferencias performance saldrán publicadas este año bajo el título "Theatrum Anatomicum" (2008). Helguera es director de programación académica y educativa del Museo de Arte Moderno en Nueva York. Es un aficionado a cuestionar tópicos muy diversos, desde la repercusión global de las telenovelas mexicanas o el funcionamiento sociológico del mundo del arte hasta la pertinencia o alcances del término "panamericanismo".

(...)

IV: Del recorrido que realizaste desde Alaska hasta Chile a propósito de la Escuela Panamericana del Desasosiego ¿Cuál es tu recuerdo emotivo más fuerte y el razonamiento más relevante que tuviste?

PH: Ese proyecto tan extenso tuvo tantos episodios y elementos tan complejos que siempre me es difícil escribir sobre el de manera sintética. Pero quizá el recuerdo más emotivo proviene del principio del viaje, cuando entrevisté a Marie Smith Jones, la última hablante de Eyak, quien vivía en Anchorage. Era una anciana extremadamente frágil y pequeña de ochenta y siete años – acaba de fallecer en enero. Vivía una vida apacible y callada, pero se podía percibir claramente en ella una gran pesadumbre, de aquellas que tienen las personas comunes y corrientes que les ha tocado vivir una circunstancia única que los ha definido como personas y las ha obligado a ser mejores a raíz de ello. Cuando le dije que mi recorrido terminaría en Puerto Williams, donde entrevistaría a Cristina Calderón, quien como ella, era también la última hablante de una lengua (el Yaghan), Smith Jones se conmovió profundamente, dándome un mensaje para ella. “Dile que la comprendo. Fuimos las escogidas.” Me dio una plegaria en Eyak antes de partir. Nunca he sido religioso ni espiritual, pero siempre pienso en esa plegaria, hecha en un idioma que solo una persona podía entender en ese momento. En términos del razonamiento más relevante que tuve, hubo varios, pero uno de ellos fue mi reflexión de que las fronteras entre países no se definen por su condición de simples umbrales o demarcaciones políticas sino por sus funciones psicológicas, y que en gran medida nuestra relación con el mundo como individuos se basa en la forma en que nos desplazamos- o no nos desplazamos- por las fronteras de lo que consideramos nuestra realidad “local”, así como nuestro grado de libertad (físico, económico) para desplazarnos. La economía global no tiene fronteras, pero los pueblos sí las tienen. La clase alta no ve las fronteras geográficas –van de un aeropuerto a otro, usualmente de ciudad a ciudad, las cuales cada día se parecen más unas a otras. Las verdaderas fronteras, las territoriales, son

para los pobres, y en ellas es donde se encuentran los verdaderos acantilados culturales e históricos de un continente.

IV: Por encima de la diferencia de idiomas, orígenes y cosmovisiones ¿Dirías entonces que la pobreza es la principal causa de que el “sueño bolivariano” sea una utopía? En México todavía hay muchos grupos que no solamente no se desplazan sino que parecieran invisibles...

PH: La pobreza no la veo como causa sino como consecuencia de una serie de tramas desafortunadas y errores históricos de nuestros países que desafortunadamente tenemos la tendencia a repetir. Creo que parte de la razón principal del fracaso de lo que se suele denominar como el “sueño bolivariano”, o sea, de la idea de integrar el continente de manera cultural, política o incluso económica, es una combinación de las ilusiones un poco ingenuas de homogeneidad que tenemos, parcialmente por compartir el español como idioma, nuestra enorme y accidentada geografía, y por otro de nuestro excesivo nacionalismo que en realidad yo lo siento bastante anticuado. Quizá sea que hemos buscado vínculos donde no los hay, o que no hemos logrado encontrar la compatibilidad de nuestros varios intereses nacionales. Pero el problema requiere una solución urgente, porque Latinoamérica en particular está entrando en una etapa peligrosa: mientras continuamos sembrando frijol y maíz, Asia, India, el Medio oriente y Rusia nos están rebasando produciendo tecnología y tomando el lugar de surtidor y manufacturador para Estados Unidos que antes nos correspondía a nosotros. Algunos ven a la integración económica como una amenaza a nuestra soberanía, pero eso lentamente nos está jalando al pasado. Esa sí que es una clase de nostalgia a la que yo definitivamente no me suscribo.

IV: Has recurrido a la memoria como un elemento importante en tu trabajo como en *Endigness* (2005), *The Boy Inside the Letter* (2007) y *Orizaba / Twilight* (2008), entre otros, ¿Qué es la memoria en la vida de un inmigrante?

Es un cliché, que, como todo cliché, está parcialmente arraigado en una verdad. Es

inevitable que un inmigrante tenga una relación tortuosa con su memoria personal, ya sea una negación total de quien fue o una obsesión constante por quién ha sido. Edward Said describe a la experiencia del inmigrante como algo eternamente inconcluso, una incomodidad que no se puede resolver nunca como si se nos hubiese amputado una extremidad. Pero a la vez, como Said también afirma, el exilio es una condición política que le otorga a uno una distancia crítica de las cosas, dándole a uno el privilegio y la pena simultáneas de no pertenecer a ninguna realidad enteramente. En esta condición, incluso la memoria se politiza y se somete a toda clase de análisis. Y sin embargo, a pesar de que paradójicamente soy un inmigrante y me identifico mucho con la postura de Said al respecto del exilio, no me interesa tanto el tema de la añoranza en sí sino más bien los procesos de ficción que nos hacen construir mundos falsos cuando los reales ya no se encuentran, que es la manera en que Baudrillard describe a los simulacros: son un acto de nostalgia por lo que no está ahí. Yo lo veo vinculado con el proceso creativo. En mi libro "Endingness", traté de argumentar, a manera de manifiesto semi-literario, y tratando de articular un término que en español se podría traducir como "Terminalismo", que la angustia existencial por la desaparición de las cosas es precisamente lo que nos impulsa a crear, o sea, que hacer arte es a fin y al cabo un gesto nostálgico, porque a través de crear conmemoramos, consagramos, extendemos vida a una cosa, damos vida a algo que posiblemente nos sobreviva. Estoy consciente de que, particularmente en Latinoamérica, el tema de la memoria se siente muy trillado porque suele ser presa de toda clase de amaneramientos que van desde la retórica del arte político a una especie de nostalgia por el pasado colonial o folklórico con un sutil velo de conceptualismo o de lo que sea. No me interesa el arte que usa a la memoria como terapia colectiva, estilo Alcohólicos Anónimos, políticamente correcta y tan reacia a la crítica. Siempre recuerdo el cruel pero hilarante comentario que suele hacer Serge Guilbaut sobre la obra de Boltanski: "el holocausto diseñado por Pierre Cardin". Pero el tema de la memoria es de-

masiado importante como para dejar que se mantenga relegado en esos territorios. La memoria es un proceso psicológico, biológico, y, últimamente, como mencioné antes, con enormes implicaciones políticas. Es en esa capacidad que me interesa transitarlo e interpretarlo, más o menos como lo traté de hacer con mi viaje a lo largo de la Panamericana. Obviamente el aspecto emocional está siempre ahí, en alguna parte, pero mi esperanza es siempre poder ver a través de él, y como dije antes, poder concretar algunas de esas incertidumbres de cada pasado.

IV: Se dice que en la vejez se vuelve a ser niño, alguna vez me dijeron que la inocencia es un estado muy difícil de alcanzar, en tu vejez ¿qué quisieras alcanzar o recuperar de tu infancia y que quisieras conservar de tu vida como adulto?

PH: Ahora que hemos estado hablando de música, recuerdo a Erik Satie –gran influencia de Cage–, quien en un autorretrato se describió a sí mismo como "nacido demasiado joven en una era demasiado vieja". Yo siempre me he sentido al contrario: nací demasiado viejo en una era demasiado joven. A veces siento que yo ya debería de haber nacido y fallecido hace mucho, quizá por ahí de 1930, o en 1850. De niño me portaba como adulto. Y hoy en día me suele suceder que cuando me presentan a gentes que han leído mis libros, se sorprenden porque me visualizaban con el doble de mi edad actual. En otras palabras, creo que mi voz creativa siempre ha sido vieja. Mis amigos siempre me han visto –y afortunadamente, me aceptan– como un ente totalmente anacrónico. Y paradójicamente, o precisamente por eso, me fascina el arte contemporáneo, que invoca un presente fugaz que siempre me he sentido incapaz de asir del todo. Soy incapaz de ser "cool". Y realmente nunca he aspirado a retener la infancia –no sé si realmente la tuve–, sino a brincar impaciente a los capítulos siguientes para poder verla desde el balcón del tiempo, que quizá es más interesante que vivirla. En cuanto a la ingenuidad, creo que nunca la he perdido. Pero creo que ser artista se requiere forzosamente tener un cierto grado de inocencia, y si por alguna razón la perdemos, se nos seca la pluma.

Cortar y pegar

La experiencia de un artista argentino en México contada en cuatro fragmentos

José Luis Landet¹

Entre el año 2000 y 2007 me radiqué en la ciudad de México con el fin de realizar la licenciatura en artes plásticas en "La Esmeralda" (2000-2005). Tal experiencia me dio la posibilidad de interpretar lo que sucede cuando uno se ausenta, se encuentra lejos de casa. Difícil tarea la de resumir tal vivencia; actualmente intento analizar a distancia lo sucedido, clasificar, acumular historias y reinterpretarlas. Para esto, decidí tomar cuatro fragmentos de textos, muy diversos entre sí. Estos tienen que ver con personas cercanas y no tanto; lo cierto es que brevemente traducen lo vivido en México.

La relación con el viaje

"Apelando a la memoria es donde me encuentro como punto queriendo ser línea en movimiento ¿Qué sucede cuando uno decide emigrar, decide comenzar de cero?

Aquel desplazamiento físico denominado viaje (mi viaje) se apuntaló, quiso ser pivote, sin echar raíces, ir hacia el autorreconocimiento, reconocerse en la cosa, en el artificio, en la breve mentira del arte.

...El viaje lo ha potencializado todo. Desde el reconocimiento y acercamiento a otra cultura, hasta la incorporación de conocimiento y herramientas, para poder entender y desmenuzar mi propia realidad."²

"Viajar es muy útil, hace trabajar la imaginación. El resto no son sino decepciones y fatigas. Nuestro viaje es por entero imaginario, a eso se debe su fuerza.

Va de la vida a la muerte. Hombres, anima-

les, ciudades y cosas; todo es imaginado. Es una novela, una simple historia ficticia. Lo dice litre, que nunca se equivoca. Y, además, que todo el mundo puede hacer igual. Basta con cerrar los ojos. Está del otro lado de la vida."³

La Esmeralda

"Por cuestiones casi motrices uno se enfrenta desde los primeros años a la necesidad de hacerse herramientas formales y discursivas. Difícil tarea, tomando en cuenta que la práctica artística se encuentra diluida entre muchas prácticas sin centro hegemónico, cuando no está definido claramente el objeto de la enseñanza académica porque no hay una tradición específica que haya que conservar de generación en generación. Y luego, la información teórica que parece estar muchas veces escindida de lo que uno empieza a descubrir en el entendimiento de sus materiales y más aún, que va nublando el interés personal (el más en bruto) al contacto de la información que se recibe. Muchas veces, se llegaba a sentir una atmósfera donde no había nada objetivo en que apoyarse, nada sólido o radical, sino más bien gestos aislados, ocurrencias, infecciones y contagios pasajeros donde nada tenía continuidad y, por lo tanto, nada cambiaba sustancialmente.

...La relación con el maestro es muchas veces una cuestión casi de temperamentos y compatibilidades. Es decir, hay a quienes les gusta creer todo lo que se les dice y mimetizar su proceso, hay quienes prefieren dar el beneficio de la duda, a quienes les

1> José Luis Landet, Buenos Aires, Argentina, 1977. Licenciatura en artes plásticas "La Esmeralda" 2000-2005, México D.F. Es Becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Ha realizado exposiciones

individuales en México D.F. y ha expuesto colectivamente en New York, Buenos Aires, Londres, Suiza, Francia y en diversas ciudades del interior de México. Actualmente, vive y trabaja en Buenos Aires y en la ciudad de México.

2> Fragmento tesis "Austeridad Material" Lic. Artes Plásticas. José Luis Landet 2006.

3> Louis Ferdinand Celine 1894-1961, *Viaje al fin de la noche*, 1932.

funciona más la vía de la confrontación, quienes piden la asesoría para resolver cosas muy específicas o quienes no están dispuestos a negociar sus intereses con los del maestro. Cuestiones de carácter, procedencia, formación y actitud que la institución no tendría modo de homogenizar.

...Si el contenedor es el taller, el contenido fueron los integrantes del taller, las intersubjetividades. Cada integrante propuso con su trabajo el material discursivo, los contenidos susceptibles a mutar y diversificarse o bien especificarse. Buscamos flexibilizar los procesos, en un sentido expansivo, experimental. La metodología propuesta fue:

Salir de casa, tomar riesgos y regresar transformado a la misma casa, pero cambiada.

Bajar la guardia, disolver la identidad para ser receptivo a lo cambiante.

Subir la guardia, lograr especificar para señalar y acotar.

La consigna de Virginia Woolf: saturar cada átomo.

Y luego despojarse de lo superfluo. Sintetizar.

El juego de viernes. Subvertir la figura de Robinson Crusoe: ni el sueño civilizatorio obsesivo y neurótico del progreso ni el completo olvido del mundo. Jugar a viernes: el deseo como motor.

Cortar y pegar, la reconfiguración de la imagen a partir de los fragmentos.

Dar entrada a los gustos personales de tal modo que no se queden en el agrado sino que generen sentido. Problematicar el gusto. Relacionar cada proyecto individual con sus familias-de sangre, putativas o bastardas-en la historia del arte.

Dudar, la duda activa y receptiva.

...Así como has construido una actitud, tienes ahora que apostar por encontrarle un lugar en el mundo".⁴

Exposición: *Se Traspasa*

Se traspasa sólo puede haber sido organizada por artistas; el no tener un curador le brindó una libertad expresiva e inmediata, el trueque para haber sido una muestra más cohesiva y articulada. Más que una muestra con argumentación intelectual y un curador como guía, la propuesta fue una especie de laboratorio de ideas y creatividad efervescente. Integrada por Naomi Rincón Gallardo Shimada, Mauricio Badillo, Daniela Baldelli,

Omar Barquet, Paola de Anda, Gerardo Gomez Tonda, José Luis Landet, Sofia Olascoaga y José Luis Viesca.

...En este corto lapso de observación, experimentación y producción, los nueve participantes hacían mapas de palabras clave relacionadas al lugar y su potencial como fuente, soporte y marco de las obras a crear. Estas incluían voces tales como "memoria" y "grieta", y si bien la exposición se llamó *Se Traspasa*, otro título hubiese sido la apropiación de "Casa Tomada", del cuento de Julio Cortázar, *Bestiario* (1951) ya que se tomó e intervino la casa antes de ser remodelada a pasar a tener otra identidad.

...En la intervención, saltaban a la vista resonancias formales e inquietudes. Mas allá de compartir una formación académica, todos son alumnos de diferentes generaciones de "La Esmeralda" –quizá los cruces, ecos y similitudes se deban al haber compartido una residencia y convivencia. Este aspecto de la práctica artística no se puede subestimar, de hecho contrarresta mitos del fetiche subjetivo modernista y supuestas originalidades despertadas por musas. Evidente es en la muestra un afán de intersubjetividad y dialoguismo, un aprecio del proceso y valentía ante mantener la propuesta abierta, nómada y porosa."⁵

Exposición de Mauro Giaconi y José Luis Landet en arróniz arte contemporáneo

Carlos Amoraes: La primera pregunta que sé, es tal vez la obvia. ¿Qué hacen dos argentinos en México? ¿Se conocían y habían colaborado de antemano?

José Luis Landet: Después de haber vivido siete años en México, debido a que realicé la licenciatura en "La Esmeralda", surgió la propuesta de Gustavo Arroniz de iniciar un proyecto que consistió, en primer lugar, en reencontrarme con Mauro, un viejo amigo y compañero de carrera. Si bien manteníamos un contacto esporádico, imágenes de ida y vuelta, virtualidad, espacio de colaboración. Comenzó el diálogo con él una vez que me instalé en Buenos Aires a fines del 2006. Conocer la obra de Mauro físicamente fue importante para establecer ciertos parámetros y decidir así qué mostrar y por

4> Fragmentos del texto "El Panorama y la Nave" de Naomi Rincón Gallardo

Shimada (1979). México DF 2005.
5>Victor Samudio, curador, revista

Origina-propuesta conceptual-nro 148, julio 2005.

qué. Pero ¿Cómo pueden dialogar dos obras aparentemente tan distantes?

Mauro Giacconi: Creo que es una combinación de causalidades y deseos. Gustavo me conoce por medio de José Luis, a quien conocí hace unos diez años en la carrera de bellas artes en Bs As. Yo hacía tiempo que quería venir a hacer algún trabajo a México; apliqué a unas becas que no me salieron, y el mismo día que supe que no me daban la beca me escribe Gustavo un e-mail con la invitación para realizar esta exposición junto a José, y desde ahí todo salió naturalmente. Es muy especial estar participando de esto junto a un amigo, amistad que sostuvimos durante años vía e-mail, compartiendo las experiencias de trabajo de cada uno, con sus similitudes y diferencias. Estar embarcados juntos en este proyecto creo que es un buen cierre, o un buen comienzo para muchas cosas.

CA: Estar en la Ciudad de México, ¿Les ha influido de alguna manera específica?

JLL: Por supuesto que sí, partiendo que México, específicamente el Distrito Federal, es un lugar no sólo de acción y de reencuentro, también el reencuentro con pares,

compañeros y amigos con los cuales me formé y sigo en esta carrera. México es materia prima de trabajo.

Haber formado parte del Colectivo Segundo Piso integrado por Omar Barquet, Agustín Gonzalez y Moris, fue el lugar de experimentación, discusión y afectación que resultaron en proyectos de intervenciones específicas, generando así un dialogo muy enriquecedor para mí.

MG: Básicamente, esta exposición la proyecté y realicé casi en su totalidad sin conocer el D.F.; sin duda, hoy surgirán preguntas y nuevas imágenes. Me interesa mucho trabajar con el entorno donde estoy; ciudad de México me hace acordar mucho a Sao Paulo, una de mis ciudades preferidas. Siendo esta mi primera vez en esta ciudad, sentí una fuerte familiaridad con el entorno, me siento cómodo en el caos latinoamericano, en las metrópolis me siento poca cosa. Es de esas ciudades en las que siento que voy a volver muchas veces.

México tiene una característica que me fascina; el constante peligro en que están sus construcciones, tiene directamente relación con el físico, con el cuerpo, con mi historia personal.⁶

6> Fragmento, entrevista Carlos Amoraes sobre la exhibición (...) Mauro Giacconi

(1977) y José Luis Landet. 2007 <www.arroniz-arte.com> galería dirigida

por Gustavo Arroniz.

Experiencias Colectivas

Omar Barquet¹

Los colectivos artísticos son un capítulo fundamental en la historia del arte mexicano. Surgidos a finales de los años '60 y durante la década de los '70, los colectivos responden de modo activista a las circunstancias políticas, económicas y culturales que presentaba su contexto.

En los '80 surge un interés por agruparse para generar espacios manejados por los propios artistas y que de algún modo, plantearan una escena para la discusión, difusión, experimentación y hasta comercialización de obra. Actualmente el entorno, las visiones y las necesidades para trabajar en colectivo han cambiado claramente.

Los '90 no se reconocen por las agrupaciones como tales, sino por las colaboraciones y por los espacios que reunieron a cierta generación de artistas que actualmente gozan de un importante reconocimiento internacional. Esto, entre otros factores, ha provocado un surgimiento de nuevas galerías comerciales, ferias, colecciones, fundaciones y principalmente, un interés hacia México como escena destacada dentro de las capitales del arte. También es de relevancia considerar la tremenda influencia que la generación de '90 ha ejercido en los modos de producción de los artistas emergentes, principalmente en las pocas escuelas de arte existentes. Tal vez sea por el reconocimiento a la obra que los artistas más importantes producen ó porque algunos son profesores en estas instituciones, no lo sé, no puedo asegurar algún motivo específico, pero percibo que el alumnado se encuentra de pronto, ante un mercado con urgencia nuevos talentos y esto abre un gama diversas estrategias para insertarse en el medio del arte; una de las principales es seguir la corriente del algún profesor reconocido, lo que provoca una abundancia de clones sobre lo ya establecido como producción

validada y redituable.

Los artistas jóvenes en México hoy tienen acceso a múltiples espacios para exposición, patrocinios, difusión, acceso a becas y concursos, además de tener la oportunidad de ver obra histórica y contemporánea de primer nivel tanto en museos como colecciones privadas. Existen factores favorables para ser un país en desarrollo y es satisfactorio encontrar muy buenas propuestas, pero como en todas partes, lo interesante o inteligente es escaso. El mercado está delimitando muchísimo la obra, los formatos y tiempos de producción, por lo que abundan la ocurrencia e inmediatez, pero eso parece ser un fenómeno global.

Bajo este panorama, ¿Qué necesidad hay de coincidir como colectivo?

Durante mi estancia en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda (2001 – 2006), fui parte de una generación de estudiantes activa, competitiva y crítica. Surgían constantemente varias experiencias colectivas donde lo más común era reunirse para organizar alguna exposición o fiesta donde se presentarían trabajos o ejercicios escolares, pero algo más de fondo no sucedía a menudo, pues desde el primer año la mayoría estaba viendo como armar un portafolio de quince imágenes con sus únicos cinco trabajos y sin currículum para esperar ser aceptados en algún concurso o beca, tanto para sobrevivir o para validarse. La escuela junta a la gente pero no la obliga a unirse. Tuve la suerte de coincidir en la misma generación con compañeros que desde el principio de la carrera eran sumamente comprometidos con su al trabajo, además de tener en común una posición abierta a la discusión y experimentación, lo que nos hizo percibir que era necesario experimentar que podíamos hacer fuera de la escuela. Casualmente, durante un viaje a la ciudad de Mérida Yuca-

¹ Omar Barquet nace en Chetumal, Q.Roo, México, el 10 de Septiembre de 1979. Cursó la Licenciatura en Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escuela y Grabado La Esmeralda

en Ciudad de México, lugar donde reside. Su trabajo se ha expuesto en diversos foros nacionales e internacionales, destacando muestras en ciudades como Nueva York, Tokio, Buenos Aires, San

Pablo, Lima y la Ciudad de Mexico. Ha sido acreedor de la beca estatal y nacional del fondo para la cultura y las artes en el programa de Jóvenes Creadores. Es melómano. <www.omarbarquet.com>

tán, visité un centro cultural de importancia y por curiosidad solicité informes para proponer una exposición, estaba en 1er año de carrera y no esperaba sucediera nada relevante pero fue un buen pretexto para convocar a varios compañeros y armar algo. El grupo de gente se redujo a cuatro personas y el ambiente era desafiante, muy intenso pero sin dejar de ser divertido; la crítica era devastadora en ocasiones pero sumamente valiosa a nivel de arte y de vida. El proyecto fue aceptado y para nuestra sorpresa los apoyos eran amplios, por lo cual nos entusiasamos y definimos dinámicas de trabajo, discusión y revisión de los proyectos periódicamente durante casi un año. La exposición se tituló *Memoria Tomada* (Agosto, 2003), y la conformamos Moris (México DF, 1978), Agustín González (México DF, 1978), José Luis Landet (Bs. As., 1977) y Omar Barquet (Chetumal, 1979). La exposición estaba integrada por pinturas, escultura monumental, obra armable, dibujos, objetos y piezas adaptables al espacio. Cada artista desarrolló sus piezas para esta muestra durante los meses previos. La conclusión a la que llegamos el día de la inauguración fue en realidad el punto de partida para un colectivo que hasta el día de hoy revive inesperadamente antes cada proyecto y al finalizar no sabemos si fue su última aparición o si saldrá de nuevo del entierro.

José Luis landet dijo esa noche: –“*Ché, si no hacemos algo juntos después de todo esto somos unos idiotas*”–, y ahí asentimos los cuatro con la cabeza. Y bueno, no pasó mucho tiempo para que surgiera un nuevo pretexto, una nueva dinámica, un nuevo proceso, una nueva experiencia, la más importante que tuvimos hasta ahora, pues ahí, por primera vez, realizamos un proyecto donde se diluyeron las individualidades en una misma obra; ahí entendí de qué se trataba un colectivo, ahí fue donde nos perdimos y nos vaciamos, dentro de la galería que mas conocíamos, la de la escuela.

Memoria al vacío (Mayo, 2004), implicó una solicitud burocrática donde mentimos proponiendo una exposición colectiva de pinturas y

dibujos, cuando lo único que teníamos realmente claro es que no queríamos hacer exactamente lo que propusimos.

En ese entonces en la galería casi nunca se exponían estudiantes sino maestros o artistas con trayectoria. Fue como una oportunidad interesante en aquel momento que la escuela extendiera una convocatoria a su alumnado. Fuimos aceptados y pedimos tiempo suficiente para el montaje y para nuestra suerte la exposición previa canceló y no pudo ser ocupado el espacio por alguien mas, así que solicitamos ese tiempo para nosotros, no recuerdo con que argumento, pero cedieron.

Estuvimos dentro de la galería más de veinte días y la primera consigna fue que debíamos trabajar bajo las necesidades que el espacio nos impusiera; entonces cerramos el lugar, bloqueamos ventanas y prohibimos el acceso para poder enclaustrarnos y concentrarnos. Discutimos, dibujamos, escuchamos música, leímos, jugamos béisbol, dormimos, despertamos y definimos construir una mesa de trabajo para verter todo ahí. Decidimos separarla del piso con una plataforma de madera recuperada, apagamos la iluminación y pusimos focos bajo la plataforma dramatizando el espacio, teatralizando el ambiente. Pronto caímos en cuenta que la instalación que estábamos haciendo se sugería como un taller dentro de la galería. Fuimos reconociendo las funciones que cada uno de los integrantes iba tomando dentro del colectivo y a partir de eso se designaron por sí mismas las tareas y las posturas. El agotamiento llegó conforme avanzó el trabajo, al igual que hartazgo y las crisis.

La galería inauguró convertida en un espacio taller con una iluminación baja, dividida en tres momentos; un área de ingreso con un bloqueo parcial de la puerta, posteriormente la plataforma de tarimas reutilizadas que se convertían en el área de trabajo y discusión; por ultimo, al fondo, la bodega; un paisaje con los residuos y materiales no utilizados completamente cubiertos de yeso en polvo, sugiriendo el aceleramiento del tiempo. Pos-

teriormente a la apertura, se realizaban frecuentes visitas guiadas y discusiones con artistas, estudiantes, curadores etc. La exposición se volvió un foro para cuestionar desde de la misma galería, la pertinencia de convertir la este espacio expositivo escolar en un lugar de experimentación y trabajo para los estudiantes y no un espacio de validación y muestra de productos terminados. Durante el proceso de este montaje, Fernando Carabajal, quien colaboraba con nosotros como un visor interno que llevaba por medio de textos, una bitácora de lo que observaba dentro del bunker que construimos, nos bautizó como Colectivo Segundo Piso; Creo que nadie recuerda exactamente que significaba pero en ese momento fue muy convincente y conservamos ese nombre.

Posteriormente Iván Edeza convocó a Segundo Piso a la exposición conmemorativa de los X Años del Centro Nacional de las Artes. Ahí realizamos una instalación titulada "Ceguera" (Octubre, 2004), la cual cuestionaba la teatralidad y disfuncionalidad de la institución que nos albergaba como estudiantes.

El último proyecto realizado por este colectivo se tituló *Reflejo* (Mayo, 2006) y fue comisionado para el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca y abordaba el tema de la migración. En esta ocasión le devolvimos la invitación a Iván Edeza para que nos acompañara en esta experiencia para documentarla y escribir en torno a este proceso.

Hace pocos meses recibimos una invitación para participar en un proyecto como colectivo pero la pregunta de siempre volvió, ¿todavía tenemos un colectivo? El evento no se realizó pero nosotros nos juntamos a charlar y al parecer por ahí sigue existiendo la inquietud de volver a trabajar y replantear las expe-

riencias que cada uno ha tenido a nivel personal durante estos últimos años.

Tuve también la oportunidad de colaborar en otras experiencias de este tipo durante 2004, 2005 y 2007, no como colectivo pero con el mismo nivel de entrega y compromiso por parte de los artistas participantes; cada proyecto bajo premisas diversas, incluyendo instalaciones con materiales encontrados en el lugar, pintura expandida o alquimia. Mi última experiencia la llevé a cabo en Buenos Aires con José Luís Landet y Mauro Giaconi. Decidimos empezar desde cero y replantear cada paso día con día para ver que se sostenía. Fue una batalla, un desafío que concluyó con una instalación donde perdimos nuevamente el ego en una pieza conjunta realizada en el Centro Cultural Borges: "Páramo" (Octubre, 2007).

En el escenario actual existen diversos colectivos, cada uno con premisas y pretensiones distintas. Puedo observar que a algunos les funciona perfecto como estrategia de supervivencia, a otros de difusión y mercado, a otros como un modo de integrar su trabajo a otros intereses externos al arte; hay quienes establecen espacios de exposición y empresas, etc. La colectividad y las colaboraciones continúan; son un ejercicio sano en cualquiera de sus diversas vertientes y digno objeto de un estudio de fondo. Lo que puedo compartir sin temor a equivocarme, es que la mayor parte de las herramientas técnicas, conceptuales, los posicionamientos críticos y las preguntas más relevantes que me hago en relación al arte y muchas otras cuestiones han surgido de estas experiencias colectivas, han sido la parte medular de mi formación artística, e intento en la medida de lo posible de continuar con ellas.

El espacio como elemento semántico¹

Entrevista al colectivo artístico Tercerunquinto, integrado por Rolando Flores, Gabriel Cázares y Julio Castro

María del Carmen Carrión: ¿De dónde viene el interés de Tercerunquinto de trabajar con la arquitectura como uno de sus ejes?

Rolando Flores: Empezamos con una reflexión sobre el espacio, su tipología y su naturaleza, y de ahí surgió una relación obvia con la arquitectura y la construcción, y posteriormente con el urbanismo y el manejo del espacio público. El gesto que nos planteamos fue muy elemental, consistía en entender el espacio en términos semánticos, para lo cual vimos que la arquitectura nos podía servir como un sistema, como un lenguaje.

Gabriel Cázares: El primer proyecto que hicimos consistió en una reflexión sobre cómo manipular ese lenguaje. Al entenderlo en términos semánticos vimos que se pueden ubicar segmentos, que se pueden intercambiar o trasladar de lugar, que se pueden desbaratar para decir otra cosa.

MCC: Tercerunquinto tiene dos líneas claras de trabajo, una son las intervenciones en el espacio público, una forma de escultura social; y la otra son los trabajos de negociación institucional. Hablemos sobre escultura social y sobre cómo surgió esta línea de trabajo.

Julio Castro: Después del análisis del espacio como un elemento semántico, vino una reflexión escultórica que servía para abrir esa estructura inicial. Lo que nos llevó no solo a una discusión sobre la escultura, sino

también sobre el espacio público. Es decir, seguimos hablando del espacio pero de una manera más compleja.

RF: La reflexión que tenemos sobre la escultura pública es que generalmente viene siendo el elemento final, "la coronación" de un proyecto de desarrollo urbano.

GC: Que en muchas ocasiones tiene una carga de monumento en el sentido en que estas esculturas representan o celebran un hecho histórico o un valor supremo nacional.

RF: Nuestro interés con la escultura está muy ligado a su ubicación, y nos ha interesado trabajar con la periferia de la ciudad. Esto va ligado a que nuestro interés hacia la escultura y lo monumental es en sí mismo periférico.

MCC: Hablemos un poco de este camino a contrapelo que Tercerunquinto recorre en relación con la escultura. Hay varios ejemplos: Escultura pública en la periferia urbana de Monterrey (2003), Ruinas (2006), Proyecto de escultura pública para San José (2006). Enfocémonos en Escultura pública para la periferia urbana de Monterrey.

JC: Esa es una obra que hicimos en Monterrey y que duró tres años y medio. Queríamos proponer una discusión sobre lugares públicos. Empezamos a pensar qué pasa con un lugar que no tiene diseño urbano y de ahí surgió nuestro interés de investigar la periferia de

1> Fecha de la entrevista: 27/09/2007.
Lugar: E.U.A. Entrevistador: María del Carmen Carrión

Monterrey y los terrenos de invasiones. Nos interesaba la forma como la gente, que toma posesión ilegal de esos terrenos, construye sus casas con las sobras de la ciudad.

Construimos una plataforma de concreto de 50 mts², la mitad de la plataforma estaba en un terreno que alguien había invadido, y la otra mitad estaba en tierra abierta. El dueño del terreno estaba en contacto con grupos religiosos que se reunían en varias ocasiones, y ese fue el punto de partida, ya que la propuesta de este proyecto era que la gente de la comunidad generara actividades en la plataforma. La gente empezó a usar la pieza como un foro o una plaza y las actividades que realizaron; que incluyeron fiestas, distribución de comida y medicina, encuentros religiosos y políticos, y torneos deportivos; fueron las que definieron el lugar. Para nosotros era importante permanecer solo como observadores externos, y simplemente documentar lo que pasaba ahí.

MCC: Hablemos ahora sobre la segunda línea de trabajo, la de la negociación institucional. Hay varios ejemplos que podríamos tocar, pero quisiera enfocarme en Proyecto para MUCA Roma (2004) y en su más reciente trabajo New Langton Arts' Archive for Sale: A Sacrificial Act (2007).

RF: Precisamente estos dos proyectos tienen que ver con un trabajo que se hace a partir de una negociación institucional y de hacer una especie de análisis, o de un reconocimiento de lo que una institución puede ser, representar y significar. La manera en que hemos abordado estas discusiones ha sido distinta para cada caso. En el caso de MUCA Roma, que es un museo universitario en la colonia Roma en Ciudad de México, el punto de partida fue vincular a la institución con su contexto inmediato, en este caso el comercio informal alrededor del edificio del museo. Nuestra propuesta consistió en acondicionar cada una de las pequeñas salas de esta casona convertida en museo, como bodegas que se ofrecieron a los vendedores ambulantes que trabajan alrededor del museo, para que ellos guarden sus mercancías. Después de que algunos vendedores aceptaron participar, la siguiente fase consistió en que la Universidad tuvo que consultar con su Departamento Jurídico, ya que algunas de las

mercancías que iban a estar almacenadas en el museo, son mercancías ilegales que provienen de la piratería.

GC: En esencia este proyecto consistía en la capacidad del museo en mutar en otra cosa, transformarse en bodegas para ambulantes y de esta forma conectarse con su contexto inmediato.

RF: Por su parte el proyecto hecho para Langton en San Francisco propone que la institución, un espacio no-comercial con más de treinta años de historia, se desprenda y ponga a la venta su archivo artístico e institucional. Este proyecto parte de descubrir en el archivo un componente fundamental para entender lo que es Langton, porque de Langton se habla en términos históricos. El archivo es este nicho en donde se representa la institución de manera más clara que en el edificio. Lo que nos interesaba era confrontar a la institución con su historia y con su carácter no-comercial. Por ese lado nos interesa la idea de sacrificio, esta idea de desprenderse, de un cierto desgarrar consigo misma pero que garantiza su supervivencia en términos más cómodos.

GC: Este proyecto también habla de cómo estas instituciones no-comerciales y manejadas por artistas, que tuvieron un peso determinante en la historia del arte de Estados Unidos, ahora están en un momento en donde tienen que replantearse qué son.

MCC: Parecería existir una línea que conecta muchas de las obras de Tercerunquinto, una línea que marca la relación de varios de sus proyectos con sistemas económicos. Sistemas económicos que pueden estar ligados a la economía informal en Proyecto para MUCA Roma, o al mercado del arte en New Langton Arts' Archive for Sale: A Sacrificial Act, o Guardarropa. ¿Podrían reflexionar sobre esto?

GC: Yo no diría que los proyectos necesariamente hablan de esas estructuras económicas, sino más bien que esas estructuras evidencian la situación en que se produce el proyecto, ponen en contexto al proyecto o pueden ser una de las incidencias de los mismos. Por ejemplo, los sistemas económicos son una incidencia en Proyecto para MUCA Roma, ya que esa obra trataba sobre cómo la

institución se vincula con actividades que suceden en el espacio público inmediato.

GC: Y marca una serie de reflexiones acerca de cómo la institución puede ser flexible y qué clase de estructuras son las que se modifican para que tal relación exista. Que en este caso consistía en una actividad ilegal es la realidad y la condición en la cual se desarrolló el proyecto. Obviamente eso enriqueció la obra. Sabíamos que si tú agarras a alguien que vende discos piratas y lo metes en una bodega en un museo va a haber una discusión sobre la legalidad de las cosas, las proveniencias de estos materiales, en que se transforman estos materiales una vez que entran a la sala de exposición, el paso a instancias legales, etc.

RF: Pero definitivamente Guardarropa sí que apunta a esas estructuras económicas.

GC: Sí, pero es una reflexión sobre el dinero dentro de algo a lo que nos dedicamos, den-

tro del arte, no en una reflexión del dinero como tal, por ejemplo en esto nuestro trabajo es muy distinto a la obra de Santiago Sierra, quien reflexiona sobre todas estas estructuras económicas, pero sobre todas, no hay una particularidad. Nosotros identificamos una feria de arte como parte del sistema del arte y eso determinó nuestro interés.

JC: En el caso de la obra de Langton estamos hablando del capital máspreciado de esta institución, el archivo en términos de su memoria documentada, pero ya cuando empezamos a hablar en términos de dinero estás a la expectativa de saber qué va a pasar. Puedes ver cómo el capital simbólico y el capital real por así llamarlo se van a ver expuestos a una especulación. Para nosotros lo importante en este proyecto es hablar sobre la estructura institucional y todo este proceso que se está iniciando. Estas variables que se van integrando a partir de esta primera propuesta son parte del mismo proceso.

Un peatón profesional: Melquiádes Herrera¹

Sol Henaro²

Melquiádes Herrera (Ciudad de México 1949-2003) es un artista tan complejo y completo que resulta difícil comenzar a hablar de él. Irremediablemente este texto sólo puede ser un listado de virtudes generales de su quehacer artístico ya que para plantear un esbozo más estructurado sobre su producción se requiere escribir no uno sino diversos ensayos que aborden los distintos matices de su quehacer. Del mítico Melquiádes se puede hablar de muchos tópicos o vertientes aunque cada una corresponda a la misma fuente: su vida. Lo digo así dado que él no diferenciaba las diversas actividades que ejercía, para él la congruencia era un proceso de tiempo completo, no salía de un espacio “cultural” dejando en él el chaleco de artista para montarse luego en el papel de un transeúnte más. Lo admirable en Melquiádes es precisamente cómo hizo de la vida diaria –o con la vida diaria– su propuesta artística. Algunas generaciones viven –vivimos– a determinados personajes del medio artístico como mito; muchos de nosotros reconocíamos en la multitud a Melquiádes por su singular atuendo (que no capricho sino extensión de su propuesta artística) pero pocos podían hablar a profundidad del cuerpo de su obra; algunos habíamos presenciado algunos de sus performances, escuchado dos o tres anécdotas pero pocas personas podían hablar de la riqueza de propuestas

de este artista. La exposición “Un peatón profesional: Melquiádes Herrera”, tuvo precisamente como objetivo reunir diversos materiales de y sobre Melquiádes Herrera. Aunque mi intención en un principio era trabajar la exposición con el apoyo del ojo receptor de Melquiádes, su repentina muerte me orilló a reconstruirlo a través de documentos varios (textos, fotografías, videos) y de las fundamentales narraciones de sus colegas y amigos cercanos. La exposición pretendió ofrecer al espectador un campo amplio sobre la producción del artista, mostrar su pluralidad y evitar la perspectiva específica de la no objetualidad de su obra que si bien es una característica ponderable, no limita a ello su producción. Melquiádes partía del objeto sí, pero su interés por él alcanzaba reflexiones inusitadas.

Melquiádes Herrera es sin duda uno de nuestros máximos representantes de lo que se denomina como *Montajes de Momentos Plásticos*³, o como se ha preferido llamar dentro de la historiografía del arte: *performance*. Sin embargo en la exposición preferí no mostrar registros de acciones pese a que conseguí algunos. Opté por mostrar performances concebidos por Melquiádes para la cámara, esas acciones concebidas para la lente, sea fotográfica como en el caso de las series en colaboración con Javier Hinojosa (ca. 1985-1986) o sea para el lente televisivo como en el programa especial sobre performance de “Galería Plástica” (1993) o para la serie “Moneros y Moni-

1> Versión modificada por su autora para **ramona** del texto publicado originalmente en <<http://www.artte.com>> (2004). La exposición *Un Peatón profesional: Melquiádes Herrera*, fue una curaduría de Sol Henaro para inaugurar la Celda Contemporánea y se presentó del 19 de abril al 9 de julio 2004. El título *Un peatón profesional: Melquiádes Herrera* fue tomado –con autorización– de un texto que publicó el artista César Martínez a propósito de la muerte de Melquiádes.
2> **Sol Henaro** (Ciudad de México, 1976)

es Lic. en Arte por la Universidad del Claustro de Sor Juana, formó parte de la primera generación del seminario en Estudios Curatoriales impartido por TERATOMA A.C. y actualmente cursa una maestría en Estudios de Museos en el Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). En el 2004 fundó la Celda Contemporánea, espacio donde se llevaron a cabo revisiones de algunos productores clave de la década de los '60 y '70 en México. Fue curadora del MUCA

Roma entre el 2000 y 2003 junto con Iván Edeza. Ha realizado diversos proyectos curatoriales con artistas como Guillermo Santamarina, Carlos Aguirre, Sara Minter, Enrique Jezik, Diego Teo, Edgar Orlaineta, Alberto Gutiérrez Chong entre otros. Formó parte del Laboratorio Curatorial 060, en sus primeros proyectos.

3> Acuñado así por Maris Bustamante, integrante junto con Melquiádes, Rubén Valencia y Alfredo Núñez del No Grupo.

tos”(1998). Aunque es muy conocida la afición de Melquiades por comprar objetos cotidianos para coleccionarlos o bien para regalarlos, en la muestra preferí no enfatizar esa línea por la aún cercana exposición en la galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) “Divertimento, vacilón y suerte” (Marzo de 1999) donde se reunían por catalogaciones, diversos objetos propiedad del artista; en la Celda Contemporánea me limité a colocar en dos pequeñas vitrinas, objetos varios sólo para que este interés de Melquiades estuviera presente. Además de los videos y las fotografías, se exhibieron algunos ensamblajes tempranos (ca. 1985-1988), documentos gráficos y una obra realizada en mimeógrafo sobre papel que hizo por encargo de “La agencia” (Adolfo Patiño †) para celebrar el 25 Aniversario de la muerte de Marcel Duchamp. La intención fue que el espectador se pudiera retirar con la impresión de haber hecho un paneo general sobre el artista. Una de las características inherentes a Melquiades es el humor. Melquiades utiliza –y de qué manera!– el humor como categoría estética y no como truco superfluo para generar risas. Melquiades tenía un sentido del humor sumamente complejo y a la vez refinado, brillante y resultado de un rico bagaje cultural. Si uno observa y escucha con disciplina cada una de sus acciones, podrá de-

tectar una serie de citas o referencias no solamente al mundo del arte sino también a problemas de geometría (un interés constante de Melquiades) y a muchas otras realidades sociales. Por ello, por este interés último, Melquiades Herrera tuvo una estrecha relación con los moneros, los caricaturistas que como él, deben partir de un amplio cúmulo de referencias para poder en una sola imagen, sintetizar un mundo de posturas y reflexiones. Los moneros al igual que Melquiades se nutren de la cotidianeidad para luego volcarla, la hacen suya y ambos, se dirigen a un amplio público. ¿Habría acaso quienes duden de lo culto que era Melquis? Para el que lo haga, basta recurrir a alguno de los textos que escribió como “El virus de los cuatro colores” o “El Performance ¿tradicción, moda, publicidad o arte?” para vislumbrar lo complejo de su pensamiento. Melquiades, el artista sin fronteras, el asiduo lector de Juan Acha y Martín Gardner, el egresado de la ENAP, el artista que se movía con total soltura entre el territorio del arte popular y del arte “exquisito”, la alta cultura. Melquiades, el portador del mítico portafolios *samsonite*, el excelente comensal, el peculiar profesor de arte, el hombre de la caja de Pandora, el de los ojos estrábicos, el curador de todos los mercados populares, el fantástico, el mítico, el legendario Melquiades Herrera.

Gabriel de la Mora¹: exhumar/manipular

Iván Ruiz²

Proyecto ambicioso y complejo, *Brújula de cuestiones*, la más reciente exposición de Gabriel de la Mora (Colima, México 1968) que se presenta en la Galería OMR de la ciudad de México, pone en marcha una maquinaria estética cuya concepción se fundamenta en una acción radical: la indagación sobre una genealogía familiar –la suya propia– a la que describe, manipula y transforma a través de la fabricación de piezas de difícil definición. En tanto síntesis de procesos conceptuales y tecnológicos, la exploración familiar se arraiga en una investigación con tintes detectivescos en la cual el artista asume el rol de un “director de orquesta”; algo que recuerda a las antropometrías de Yves Klein, sólo que ahora integrando los recursos tecnológicos y la colaboración interdisciplinaria como un principio formal y creativo. De este modo, ubicado simultáneamente dentro y fuera de su propia genealogía, Gabriel de la Mora hace ejecutar una partitura extremadamente difícil que concentra su fuerza en la tensión que surge entre lo familiar y lo extraño, lo mostrado y lo oculto, lo velado y lo revelado: secretos de familia que salen a la superficie a través de indagaciones de archivo, de exhumaciones de cadáveres y de representaciones médicas computarizadas. De ahí que la investigación se resuelva, conceptualmente, en una indagación que bien podría definirse como un complejo dispositivo de memoria el cual funciona de manera inusual: en vez de olvidar y de desechar un puñado de recuerdos poco gratos –como ocurre especialmente con el caso de la muerte–, esta

memoria rescata los desechos, los sitúa en primer plano, los transforma artísticamente y con ello pone en cortocircuito el nivel de estabilidad afectiva. No extraña, por lo tanto, que la exposición dé inicio con una pieza que resume este cortocircuito afectivo; se trata del registro en video de una acción en la cual el artista, replicado en una piñata, ejecuta un ritual corporal de rodeo, observación y destrucción: dos pantallas, situadas en extremos opuestos, proyectan desde diversos ángulos este rito de reconocimiento corporal e identitario: Gabriel de la Mora destruye el cuerpo de Gabriel de la Mora y los restos de la destrucción se exhiben en un depósito de acrílico en el centro de la sala. En la aparente tautología se vela el dato familiar más íntimo: la referencia nominal yuxtapone al hijo (el artista) y al padre; separados por el tiempo cronológico de la muerte de este último, *Brújula de cuestiones* se impone como un intento artístico de hacer emerger de nueva cuenta a la figura paterna, sólo que bajo un régimen de representación poco usual y por ello mismo desafiante tanto para la percepción ordinaria como para la estrictamente artística: la utilización de los restos del cadáver para la configuración de un novedoso retrato paternal; una estrategia artística cercana, mas no idéntica, a la creación de la controvertida escultura de Ron Mueck: “Dead Dad” (1996-97). El matiz de Gabriel de la Mora se detecta en la presentación no-directa, altamente intelectualizada, de la figura paternal ausente, pues en lugar de mostrar los restos del cadáver, éstos pasan por un cuidadoso proceso de manipulación estética: una vez exhumado el cuerpo del padre, los restos de

1> **Gabriel de la Mora** (Colima-México 1968), vive y trabaja en la ciudad de México. Estudió la carrera de arquitectura con honores en la Universidad Anáhuac (1987-1991) y un Master of Fine Arts (MFA), Maestría en pintura, fotografía y video, con honores en el Pratt Institute de Nueva York (2001-2003). Artista multidisciplinario que abarca la

pintura, el video, la fotografía, los objetos e instalaciones, así como recientemente realiza diferentes series de dibujos utilizando pelo humano y pelo sintético sobre papel. Actualmente es representado por la Galería Luis Adelantado en Valencia, España www.luisadelantadovalencia.com En México por la Galería OMR,

www.galeriaomr.com, y en Houston Texas por SICARDI Gallery, www.sicardi.com. Site: www.gabrieldelamora.net
2> **Iván Ruiz** (Puebla, 1979) es ensayista, curador e investigador del Programa de Semiótica y Estudios de la Significación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en México (soldadero@gmail.com)

su cráneo se someten a diversos procesos de análisis para finalmente formar parte de una de las dos piezas de mayor envergadura de la exposición: un conjunto de diecisiete cráneos contruidos a raíz de réplicas de tomografías médicas con diversos materiales. La serie de cráneos, titulada *Memoria I*, 24.10.07, es un novedoso retrato de familia de la dinastía de la Mora, el cual altera la condición cronológica de la memoria y hace posible, a través del cráneo-fetiché (objeto muerto conservado y utilizado paradójicamente en vida), la emergencia de una fotografía idealizada imposible de haber sido tomada mientras el padre estuvo vivo, pero que sí es susceptible de ser “revelada” desde una reconstrucción arqueológica y escultórica, tal y como lo propone el artista, con ayuda de la voluntad de sus familiares cercanos, quienes accedieron a realizarse la tomografía. Esta manipulación del cadáver y del cuerpo en vida es igualmente efectivo en una pieza potente: “Memoria II”, una videoinstalación compuesta por ocho marionetas

y una serie de proyecciones visuales y de piezas sonoras; se trata de una réplica corporal de la familia nuclear del artista: el padre, la madre, la abuela materna, la hermana mayor, el propio artista, el hermano menor, la hermana que nació muerta en 1971 y la hermana menor. Accionadas por motores y movidos por hilos, las marionetas realizan un movimiento corporal único y reiterativo; sobre ellos se proyectan videos y el resultado es, precisamente, la sensación de una orquestación familiar dirigida por una mano suprema: ausente pues de ella sólo conocemos su motricidad casi mecánica simbolizada por los motores, presente, pues en su sutileza, da forma o deforma al retrato de familia. Como instrumento de orientación, esta *Brújula de cuestiones* constituye una sagaz revisión estética de las posibilidades de un arte que no se regodea en una conceptualización estéril, pues frente a ella se impone, constantemente, la impronta de un cadáver que exige de su exhumación una manipulación audaz.

Perversiones mexicanas

Rubén Gallo¹

Dos artistas perversos: el fotógrafo Gustavo Prado y su alter-ego Aurora Boreal. En 1996, Gustavo mató a Aurora y desde entonces el ataúd de la fotógrafa descansa en la sala de su casa. Pero el ataúd no es el único objeto raro en la casa de Gustavo; su hogar está atiborrado de chácharas. No hay un solo rincón que no esté lleno de cuadros, espejos, esculturas, muebles dorados, baratijas y demás tiliches de un barroquismo impresionante, incluyendo un candil que pesa más de ciento cincuenta kilos. Desde que mató a Aurora, Gustavo se ha dedicado exclusivamente a la producción de

pinturas, esculturas e instalaciones de sitio específico para su casa. Hace poco, Gustavo se dio cuenta de que había transformado su casa en un museo; fue entonces que decidió rebautizarla “El Museo del Prado” –humilde sucursal mexicana de la noble pinacoteca madrileña– y abrirla al público. Pero la perversión de Gustavo Prado no para con esta confusión entre los límites de lo privado y lo público. Desde hace tres años, Gustavo ha transformado su casa no solamente en el museo, sino también en la escenografía de una nueva serie fotográfica titulada *Pornografía infantil*. Para esta serie, el artista ha invitado a varios chicos frívolos a su casa y les ha ofrecido quinientos pesos para

¹ Rubén Gallo es profesor y director del Programa de Estudios Latinoamericanos en la Princeton University, Estados Unidos. Es autor de *Heterodoxos mexicanos*

(FCE, 2006); *Mexican Modernity* (MIT 2005); *México DF: Lecturas para paseantes* (Turner, 2004) y *New Tendencias in Mexican Art* (Palgrave, 2004). Su próximo

libro será un ensayo sobre Freud en México. Vive en Nueva York.

que se desnuden y posen en las varias habitaciones de su piso. En una imagen vemos a Alí, un chico que trabaja como maquillista de bailarinas de *table dance*. Alí no sólo aceptó desnudarse para la lente de Gustavo; le gustó tanto el proyecto que invitó a todos sus novios y ex-novios a visitar el Museo del Prado. Fue así como Gustavo pudo fotografiar a Adrián, un chico con aspiraciones artísticas que ahora es uno de los integrantes del grupo Mercurio, versión mexicana de los “Back Street Boys”. Aquí vemos a Adrián posando con algunas chácharas del Museo del Prado frente a unos sillones de seda japonesa, con dos pinturas de Gustavo Prado en segundo plano. Otra foto muestra a Antonio, un vendedor de “tachas”, como se les llamaba coloquialmente a las pastillas de Éxtasis; en otra imagen el mismo personaje posa con una revista perversa.

El último de los modelos de Gustavo Prado que veremos en este capítulo se llama Balby, y su historia es la de tantos chicos mexicanos de provincia. Balby nació en Monterrey, y a los dieciséis años sus padres lo echaron de la casa por sus inclinaciones perversas. Huyendo de la atmósfera provinciana y represiva, Balby llegó a la Ciudad de México y lo primero que hizo fue buscar trabajo como actor de telenovelas en Televisa. En esta foto podemos apreciarlo retozando sobre la mesa de ginecoobstetricia que es uno de los tesoros del Museo del Prado. Perversión de perversiones: las fotos de Gustavo Prado no sólo confunden los límites entre lo privado y lo público, entre el arte y la seducción; el artista, además, asegura que estas perversiones infantiles fueron inspiradas por las perversiones oligárquicas de Daniela Rossell².

2> Daniela Rossell nació en la ciudad de México en 1973. Rossell cursó la carrera de actriz y más adelante estudió sin concluir la carrera de artes plásticas

en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la U.N.A.M. En el 2002 publicó el libro *Ficas y famosas* con Turner (libro de fotografías de chicas que parecen

proyectarse como prostitutas de lujo dentro de un ambiente kitsch).

Un doble ouroboros

Magalí Lara¹

En la novela de Michel Tournier *Los me-teoros* los protagonistas, unos gemelos idénticos, intentan romper-reconstruir la unidad inicial que conformaron en el vientre materno, un doble ouroboros que comienza donde el otro termina. Los hermanos, o al menos uno de ellos, buscaba separarse pero siempre se encontraba con el otro, con él mismo en otro cuerpo. Esa imagen explica muy bien mi relación entre el arte y la literatura. Cada frase contiene una imagen, como una imagen, una frase.

1> Magalí Lara nació en la ciudad de México en 1956. Comenzó la carrera de artes plásticas en la UNAM, en el edificio de San Carlos en 1977. En ese momento comenzaba una ruptura importante contra la pintura y algunos maestros formaron o fomentaron el trabajo en grupo y la

experimentación. Perteneció al Grupo Março que tenía un enorme interés por la relación texto-imagen y comenzó a organizar exposiciones independientes tanto colectivas como personales. Se formó como feminista. Colaboró en varios proyectos de teatro haciendo

Sin embargo, son dos mundos distintos. La literatura me ha dado una voz que me permite explorar el territorio de la identidad, de la pertenencia; la imagen, convocar lo presentado. Los libros me descubrieron el poder de lo dicho, la vida secreta de cada personaje en la voz del narrador. Y descubrí el lenguaje, la estructura del lenguaje. La lectura es un elemento esencial en mi trabajo. Poesía, novela y ensayo. Ahora, hasta ciencias sociales. Me importa entender por qué se dice de una manera y no de otra. Cuando comencé, a mediados de los se-

escenografía con Jesusa Rodríguez, Carmen Boulosa y Liliana Felipe. Desde 1994 es parte del Sistema Nacional de Creadores y actualmente está trabajando en una animación sobre los glaciares argentinos. Da clases de pintura en la Universidad Autónoma de Morelos.

tenta, trabajé en un terreno intermedio entre escritura y dibujo. Quería hacer poesía visual pero no soy poeta, soy lectora, me gustan las voces de los otros.

Mi trabajo tiene algo de tejido, ya que, como les dije anteriormente, la lectura me acompaña y me sugiere estructuras como con la serie *Alzheimer* en la que sigo trabajando. Mi mamá tiene varios años ya muy enferma. En este padecimiento, lo más difícil de atravesar tanto para el enfermo como para los familiares es la pérdida del juicio. No distinguir lo útil de lo inútil, o las necesidades de tu propio cuerpo. Tampoco es un estado continuo. A veces es agresivo; otras, como un olvido sin importancia.

A mi mamá siempre le gustó contar historias, siempre tuvo una mirada certera para distinguir los motivos ocultos de las actitudes personales. Cuando leo a Alice Munro me parece que escucho una voz ya conocida, con la que crecí.

Después de visitarla solía aprovechar la tarde en la ciudad de México y ponerme a trabajar en un tallercito de artes gráficas que me quedaba en el camino de regreso a Cuernavaca. Así hasta que tuvimos que tomar fotos en 2004 para una exposición en Buenos Aires para el Recoleta titulada *Los ojos no*. Todos los grabados eran espirales casi infantiles o torpes y laberínticas. Eran como la pregunta que me hago cada vez que la veo ¿qué pasa cuando se pierden las palabras? Robert Walser aborda el mundo de una forma calificada como modesta. No sé por qué esta manera de pensar la escritura y el paseo juntos, actos cotidianos y humildes en apariencia, y leer lo que escribió me da tanto placer, como si yo también tuviera permiso de pasear en las voces de los otros, o en mis otras voces.

En los trastornos del habla de mi madre, nos explicaba el doctor, hay dos maneras

de perder el sentido: repitiendo la misma palabra como si se estuviera construyendo la oración o diciendo una oración pero con palabras que no tienen sentido.

Luego puede agravarse: ya no hay palabras, pero los gestos, la entonación, la mirada, continúan.

Desde chica he tenido problemas con las palabras. Creo que es el origen de mi entusiasmo por los borrones, las tachaduras, la dislexia como lugares poéticos. Tuve suerte que se pusieron de moda y que mi lenguaje pudo entrar en un lugar de "entendimiento". Leyendo sobre la enfermedad de Tourette me sentí identificada, pues menciona la existencia de una voz que no se borra, que sale sin conexión con lo que significa, como una incapacidad de distinguir de lo oído lo significativo.

"Cualquier enfermedad introduce una duplicidad en la vida: un "ello" con sus propias necesidades, exigencias y limitaciones."²

Espirales, frases que no se borran y que es en la repetición que vuelven a encontrar sentido más que todo como un síntoma. Me gustan las novelas escritas por poetas porque no sucede algo en la historia sino en el lenguaje. Tengo una serie de dibujos que se repiten en el tiempo. No son idénticos pero tratan de lo mismo, como las novelas de Marguerite Duras, que son una sola repetida en voces distintas. Esos dibujos creo que tratan sobre el cuerpo y su arraigo y ese cuerpo está presente más como emoción o sensación que como una descripción. También mi madre aparece con frecuencia. A veces como ella pero otras como el "continente materno", como describe Julia Kristeva.

Cada técnica te exige moverte, aprender de nuevo, reconsiderar. Cada proyecto es otra versión de una misma historia, la única que puedes contar.

2> OLIVER SACKS, *Un antropólogo en Marte*, Santafé de Bogotá, Colombia,

Grupo Editorial Norma, 1995, p.121

Magnavoz

Jesse Lerner

En diciembre de 2006, terminé con la posproducción de *Magnavoz*, un cortometraje (de 25 minutos) en 16mm blanco y negro. La película esta basada en un texto de 1926, escrito por el novelista, abogado, poeta y juez de la corte suprema mexicana, Xavier Icaza. La película cuenta con la participación del director de teatro y artista visual Juan José Gurrola como narrador, y con actuaciones del historiador de arte Cuauhtémoc Medina, el performancero Sergio Zenteno y el campesino y músico José Constantino Domingo Cuatlehua.

Magnavoz es una adaptación experimental de una diatriba que especula sobre lo que fue el futuro del México después de la revolución. Reúne transmisiones ruidosas desde las cumbres de los volcanes; bacanales caóticas en salones populares, el dios mexicana Quetzalcóatl, pirámides aztecas y pronunciamientos apocalípticos e hiper-nacionalistas en una reflexión que sigue siendo relevante y que prefigura lo que se dio más de ochenta años después. La adaptación cinematográfica de este texto utiliza reconstrucciones, imágenes del archivo, y una mezcla compleja de audio que dan vida a este ensayo político.

El texto es producto del movimiento estridentista, un grupo de corta vida activa en México en los años veintes. Es parecido a los dadaístas y futuristas. Comparte con este grupo de artistas radicales el rechazo de la tradición y el naturalismo a favor del alejamiento y la fragmentación. Como los constructivistas rusos, entendieron su arte como parte de un proceso radical de transformación social. Igual que los futuristas, la estética industrial y la edad de las máquinas fascinaban a los estridentistas. Irónicamente,

te, sus bases en las ciudades pre-industriales de Xalapa y Puebla se encontraban lejos de los rascacielos y fundiciones de las ciudades industrializadas que inspiraban a los autores vanguardistas europeos.

El texto es curioso por varias razones. Aunque Icaza lo publicó en 1926, seis años antes de "Santa" (1932), la primera película sonora mexicana, es escrito como si fuera un guión cinematográfico. No hay ninguna indicación que Icaza tenía planes para filmar *Magnavoz*. Lo publicó en dos versiones, a través de Ediciones El Horizonte, la casa editorial estridentista. La primera versión es un cartel, una hoja de papel delgado con el texto entero en letras chiquitas y un grabado de Ramón Alva de la Canal que ilustra y resume el discurso concisamente. La otra versión es en forma de un libro, y incluye un prólogo de Icaza que no sale en la versión cartel. En ella dice: "tal he visto a México... Así lo pinto en el Discurso: contradictorio, endeble y fuerte, lleno de ideal y de pecado, mediocridad y genio."

A los estridentistas les fascinaba el cine. Sus poemas aprovechan de muchas imágenes cinematográficas, en sus manifiestos aparecen referencias a Charlie Chaplin y al doctor Caligari, y en su revista *Horizonte* publicaron un artículo sobre la fabricación de la emulsión fotosensible. Desafortunadamente, nunca hacían cine estridentista, pero yo me encargué de hacer un cine estridentista ocho décadas después. Pensaba que los sueños posrevolucionarios de Icaza iban a aclarar los fracasos de siete décadas de revolución institucional. En la época de NAFTA y neoliberalismo, las contradicciones y aspiraciones de los veintes iluminan la situación actual. Espero que mi cortometraje inspire reflexión sobre nuestra situación actual y sus desafíos.

Cinco breves reflexiones sobre el video en México

Fernando Llanos'

1. Arte en video en México.

El uso de video como formato para un discurso artístico es cada vez más usado por los productores plásticos o visuales del país y también es cada vez más aceptado por los sistemas de legitimación artística nacionales. No es nada nuevo; todo lo contrario, parecería una moda ir a museos o galerías y encontrarse con piezas en video. Después de todo, han pasado algunas décadas desde que se empezó a emplear, y no en vano muchas gentes han dedicado años en proyectos educativos, de difusión-promoción y en contados casos en este país: de investigación. Todo esto ha hecho que la producción nacional sea muy rica en cuanto a posturas, técnicas, intenciones, etc.

Ahora bien, de entrada sería medular mencionar que no se puede hablar de un solo "videoarte" en México; no es lo mismo lo que pasa al sur del país que en el norte. Es más, en la misma ciudad, dentro de un mismo espacio académico, hay muchas maneras de entender y utilizar el medio, sin tener que etiquetarlo de una sola manera.

Creo que hay mucha gente valiosa que está haciendo cosas muy propositivas e interesantes en video, pero muchas veces lo que nos falta son canales para poder tener repercusión en otros espacios (otras esferas), nos falta estar más informados de lo que se ha hecho y de lo que se está haciendo en otras partes para poder incidir mejor en ciertos círculos, y/o poder ser más partícipes de los diálogos y discusiones que se generan en torno a este medio en otras latitudes.

Pero estos canales, lamentablemente, no los vamos a tener hasta que no solucionemos algunos problemas locales e internos, como la falta de una revisión histórica (que nos promueva dejar de importar referentes), la falta de una inclusión de la producción del interior de la República (que nos aleje del miope centralismo), la falta de espacios de exhibición constante de materiales (mediateca), la falta de festivales nacionales con proyección e intercambios internacionales, etcétera.

Esto me hace pensar que se podría calificar la producción de arte en video del país como: muy rica, potencialmente muy explotable y exportable, pero de momento algo desorganizada y poco interconectada.

2. Principales problemas a los que se enfrentan los videoartistas en México.

Los mismos a los que se enfrenta cualquier otro artista en este país: falta de espacios, escasez de un público crítico y participativo, insuficientes apoyos a proyectos de investigación, producción y difusión, falta de profesionalización por parte de algunas gentes del gremio y de organización por parte de los ya profesionalizados, etc. Pero sobre todo, peculiaridades como la falta de un mercado con este perfil en el país. No hay un solo galero que le apueste al videoarte. Hay casos aislados de galerías que venden uno o dos videos al año, o casos de artistas que intentan hacer sus distribuidoras, pero lamentablemente toda la producción que se está generando no tiene una salida decorosa en donde los artistas salgan beneficiados económicamente. En este país, es prácticamente imposible que

1> **Fernando Llanos** (Ciudad Satélite, México, 1974). Artista visual. Licenciado en Artes Plásticas en la ENEG "La Esmeralda" en el Centro Nacional de las Artes, con especialización en video, (1995-2000). Ha presentado su trabajo en más de veinte países en lugares como el Guggenheim de Nueva York, el Festival de Nuevo Cine y Nuevos Medios de Montreal, World Wide

Video Festival (Ámsterdam), Transmediale (Berlín), Interference (Francia), Videochroniques (Marsella), Bienal do Mercosul (Brasil), etc. Su producción en video va desde la experimentación formal, los documentales no-ortodoxos, cuestiones interactivas no-lineales, manipulación y mezcla en vivo, hasta webcinema. Recientemente publicó con

TRILCE un libro, el cual presentó en México (SITAC), Madrid (Medialab), Valencia (CAM) y Barcelona (Espai Ras). En el cine ha trabajado en películas como "Amores Perros" y "Dancer in the Dark". Actualmente es maestro de dibujo, apreciación de arte digital y de video. <www.fllanos.com> / "se feliz consume video"

los artistas que trabajan con video vivan de su obra solamente.

Es más, no nada más no existe un mercado, tampoco existe un circuito donde se acostumbre a pagarle a los artistas por exhibir su trabajo en video. Esto repercute en la cantidad de tiempo que los autores pueden dedicar a sus proyectos y, por lo tanto, en qué tan lejos pueden llevar sus propuestas.

Como muchas otras disciplinas en este país, el videoarte en México ha sobrevivido y crecido gracias a la suma de esfuerzos y a algunos buenos apoyos (y pese a los malos apoyos con buenas intenciones). Para muestra, un botón: el mejor y más fuerte festival que teníamos a nivel nacional, Vid@rte, Dolores Creel, la hermana del secretario de gobernación, se encargó de deshacerlo (www.fllanos.com/vidarte), y el retroceso que este tipo de situaciones genera nos toca pagarlo a la gente que estamos metidos en esto, y no a los que pasan por aquí durante un sexenio nada más. Pero bueno, para terminarme de quejar, ya lo dijo “el padre del videoarte” Nam June Paik, alguna vez:

“Mucha gente tiene ahora magnetoscopios e incluso cámaras de video y, sin embargo, en ningún videoclub hay obras nuestras. Todavía somos unos proscritos. Es triste que la cultura del video lo sea. Hemos puesto nuestra parte pero no recogemos frutos”.

3. El rumbo del videoarte en general y en este país.

De entrada hay que acabar con la etiqueta de “videoarte”. Hay que recalcar de nuevo lo limitante que a veces puede ser el uso de esta palabra; creo que en el mejor de los casos habría que hablar de “arte en video”. Entender al video como un medio, un formato, con el que se puede o no hacer arte. Nadie llama “fotoarte” a las fotografías que se mueven en las galerías, nadie dice: quiero hacer una “pinturarte”...suena raro, por no decir absurdo, ¿no? A veces, esas etiquetas nos sirven sólo para explicarle a nuestra abuelita cuál es nuestra profesión, no más.

Los artistas visuales no son los únicos que están usando el formato de video: diseñadores, Dj’s y Vj’s, cineastas a quienes no les alcanza para su lata de cine, campesinos en el sur del país (el video como una herra-

mienta de denuncia lleva años realizándose, pero sólo recientemente con los video-escándalos de Bejarano, Ahumada, etc., es que se les está dando importancia), etc. El hecho de que la mayoría del video sea capturado y editado en digital ha hecho que se mezcle con otros formatos, lenguajes y hasta disciplinas: el universo de lo digital ha revolucionado todas las áreas; ahora se habla de la media, los datos, de imágenes en movimiento, etc. Términos que, desde mi punto de vista, son más incluyentes.

En la medida en que entendamos y aprovechemos la riqueza de esta memoria visual y sonora en cinta magnética o formatos digitales, sin tener que encajonarla dentro de lo “artístico”, lo “experimental” o lo “raro”, podremos disfrutar más de todas las propuestas que se generan hoy con y a partir del video.

El video ha avanzado en el país gracias a espacios como el Taller de Video de la Esmeralda, el Centro Multimedia, X’Teresa, Laboratorio Arte Alameda y El Museo Tamayo en el D.F.; el Pochote en Oaxaca; El Festival de Video, Cine y Sociedad en el sur del país, La Universidad Autónoma en Guadalajara, etc. Todos estos han sido puntos importantes en generar y difundir propuestas en video, pero creo que falta generar interconexiones entre estos nodos y generar o detectar nuevos espacios al interior del país.

Vale la pena mencionar a personas como Alfredo Salomón, Priamo Lozada, Sarah Minter, Ximena Cuevas, Reyes Palma, Díaz Infante, que también han sido claves en generar proyectos e iniciativas relacionadas con el video.

4. Nuevas tecnologías y video.

Si habláramos de “modas tecnológicas”, hablaríamos del uso de cámaras infrarrojas, aparatos inalámbricos, scanners de frecuencias, robótica, realidad aumentada, transmisiones en tiempo real con capacidad de respuesta interactiva, manipulación y mezcla de imágenes en vivo, programas de autoría donde uno puede diseñar desde la interfase hasta las relaciones del usuario con el contenido, etcétera, etcétera.

Pero pese a que personalmente me gustan los juguetes, yo prefiero enfocarme en las repercusiones que esta tecnología puede tener dentro de las capacidades narrativas o de construcción de contenido. Más si somos concientes de que no podemos entrar

a la carrera de ver quién tiene las máquinas más poderosas y los programas más novedosos, ya que no somos un país que desarrolle ni exporte tecnología de punta. Nuestro acercamiento como periferia importadora de hardware y software tiene que ser más crítica. Celebrar menos que cualquier gadget salga al mercado, y saber utilizar lo que tenemos a la mano: llámese high-tech o low-tech, en pro del contenido: del tener algo que decir.

5. Contenidos: temas predominantes en el videoarte mexicano actual.

Hablando del D.F., al igual que el arte contemporáneo chilangocentrista, la producción denota que definitivamente no somos un país con un contenido social marcado o una postura política muy definida; muchas veces nos pesa significativamente la influencia del vecino del norte, y en muchos casos la escuela

de la "ocurrencia" ha marcado la pauta. La Esmeralda tiene un perfil más conceptual y es, según mi punto de vista, el mejor espacio para acercarse a la producción del arte en video: el esfuerzo que Sarah Minter puso en ese espacio ha traído muchos frutos. Ahora que, en el resto del país pasan muchas cosas: en el sur encontramos el uso del video para documentales que muestran el abuso del ejército para con los campesinos, en el norte muchos utilizan el formato para meter contenido visual en fiestas de música electrónica, en ciudades como Guadalajara les encanta la animación o la ficción, Morelia acaba de sacar su Festival Alternativo y Puebla pretende hacer en septiembre una revisión a los proyectos de autogestión que se están dando por la República. A veces, lo más interesante está fuera de la escena.

Teoría de escape

Áxel Velázquez'

Cuando era niño sufría de pesadillas recurrentes en las que soñaba que un demonio llameante estaba obsesionado conmigo y me perseguía. Al crecer, la pesadilla se hizo menos frecuente pero ocasionalmente volvía a emerger. El origen de la misma era incierto, y cualquier intento por definir su causa era frustrado por el hecho de que los recuerdos de mi infancia eran, por diversas causas, confusos y nebulosos. Los efectos de dicha pesadilla se dejaron sentir durante varias etapas de mi vida: en mi infancia fue un terror nocturno, del tipo que se considera común durante la niñez (como el miedo a la oscuridad o el temor a

los monstruos bajo la cama o en el armario). En mi adolescencia fue un tema incómodo durante mis sesiones con el psicólogo que me atendía (no por las pesadillas, sino por otros asuntos) y posteriormente derivó en ataques de pánico que acontecían a mitad de la noche donde despertaba abruptamente sin poder respirar y terriblemente angustiado. Finalmente, esa desagradable situación onírica se solucionó hace un par de años, cuando pude identificar su procedencia gracias al Internet.

Un día, y por casualidad, me encontré en Youtube con el video de los créditos iniciales de una serie llamada Clementine. Se trata de una animación peculiar, de producción francesa, y que en México fue transmiti-

1> **Axel Velázquez** (Taxco, México - 1980) es artista y curador independiente. Su obra esta enfocada en el dibujo, pintura, instalación e intervención de objetos. Ha mostrado su trabajo en México y países como España, USA, Perú e Italia. También se dedica a generar

proyectos de curaduría y exposiciones para promover el trabajo de los artistas de su generación (que algunos insisten en denominar "emergente"). Ha escrito para las revistas Celeste, BLOC, Código 06140 y es colaborador del sitio de crítica de arte www.replica21.com

Mas información:
www.proyectosmonclova.com
www.garashgaleria.com
www.arroniz-arte.com
www.casinometropolitano-arte.com
www.myspace.com/coletivofierro

da por un canal de televisión abierta a finales de los años '80 con el nombre de "La Burbuja Azul". Constaba sólo de treinta y nueve capítulos, y la canción que abría cada episodio (de melodía pegadiza y cantada en francés) te introducía a una historia ambientada en la década de '20. Clementine era una niña, hija de un aviador, que tiene la mala suerte de convertirse en el motivo de obsesión de un demonio hecho de fuego llamado Maltho, quien pretende apoderarse de ella asesinandola. Al inicio de la serie Maltho provoca que el avión en el que viaja Clementine con su padre se estrelle. Durante el percalce, Maltho esta a punto de atrapar a Clementine, pero es salvada justo a tiempo por una entidad femenina llamada Hémera, que viaja en una especie de burbuja azul, flotante y cristalina. A causa del accidente Clementine pierde la capacidad de caminar, y a partir de ese momento ella queda bajo la protección de Hémera, quien a modo de consuelo lleva a la niña a una serie de viajes a diferentes países y a través de la historia, durante los cuales Clementine puede caminar temporalmente. En sus travesías es perseguida por los enviados de Maltho, cuyo propósito es capturar a Clementine para entregársela al demonio. Por supuesto, siempre fracasan, y el castigo por ello es ser convertidos en sabbandijas (una mezcla de insectos, reptiles y anfibios) que Maltho termina arrojando a una fosa de fango humeante.

Clementine debe ser la serie animada más rara de su época. Con su historia oscura y su factura sombría, distaba mucho de ser la típica animación para niños, pues su dibujo era sobrio, la música tétrica, y los personajes eran complejos. Conceptos como el suicidio, la tortura, el asesinato y la traición están presentes de manera constante, mezclados en un relato que trata, en efecto, sobre los efectos que puede tener la fantasía sobre la realidad. Ciertamente, el personaje de Maltho era especialmente impactante (por lo menos para un niño), pues no tenía relación alguna con el cliché de los villanos de las historias para niños: su apariencia flamígera y su voz eran inquietantes, y se complementaba con el carácter sádico y cruel del personaje. Podría parecer que el contexto subyacente es solo (y una vez más) la típica lucha del bien contra el mal. Pero en Clementine ese tema era tratado con mu-

chos matices y no estaba tan polarizado. Clementine se transmitió irregularmente en la televisión mexicana, y en realidad nunca fue muy popular, por lo que fue transmitida solo por poco tiempo. Aún así fue posible ver la serie completa, pues es también una de las pocas animaciones cuya trama llega a un final. Para mí, esa historia tan extraña se convirtió en mi programa de televisión favorito. Al pasar los años su recuerdo quedó sepultado en mi mente, pero la figura de Maltho persistió a modo de remanente que atormentaba mis sueños.

Mi re-encuentro con Clementine fue revelador. No solo resolvió el misterio de mis extrañas pesadillas, también funcionó como puente de acceso a una zona de mi memoria que me permitió comprender muchos aspectos de mi identidad. Busqué en Internet más información sobre Clementine y para mi sorpresa me enteré de que en relación a esa serie animada mi caso no era el único. En numerosos blogs, foros y sitios web dedicados al tema del Anime y las caricaturas encontré las constancias de otras personas alrededor del mundo que manifestaban su alivio al saber que Clementine realmente existió, que no había sido solo un producto de su imaginación. Para las personas que no podían explicar el hecho de que un demonio llameante formara parte de sus recuerdos infantiles, el hallar evidencias que demostraban la existencia de un programa de televisión que aterrizaba tales memorias en el terreno la ficción fue toda una catarsis liberadora. Finalmente tenían una prueba de que no había nada malo sobre ellos, nada de alucinaciones infantiles, problemas mentales o prematuras pulsiones malignas. Solo se había tratado del impacto de la televisión sobre sus mentes. Por Internet, aprendí otras cosas sobre los efectos de Clementine en el mundo: fue transmitida con éxito en varios países (de hecho fue levemente censurada en USA), y llegó a convertirse en una verdadera serie de culto. Curiosamente, fue particularmente popular en Turquía, donde su impacto a derivado en la iniciativa de un cineasta que reside en dicho país para adaptar la historia de Clementine al cine, con un proyecto de inversión millonaria (en dólares, por supuesto) y reparto integrado por estrellas de Hollywood. Para mí, la importancia de Clementine reside en el efecto que tuvo en algunos aspectos

de mi vida cotidiana, pero sobre todo en mi práctica artística. No sólo promovió mi interés por determinados temas (como la iconografía del diablo en el arte y la teoría sobre el mal, el ocultismo, la simbología y la mitología) sino que también determinó gran parte de la cultura visual que ahora, años después de mi primer contacto con la serie, se manifiesta en mis dibujos, pinturas, fotografías e instalaciones. La influencia es incluso evidente a nivel técnico, donde el estilo de mi dibujo, la calidad de las líneas y formas, los colores, la organización y la presentación de la información visual que puedo crear, todo ello, esta claramente conectado a una animación que me mantenía frente a la televisión cuando era niño. Sin ser plenamente consciente de ello, lo que estaba haciendo a través de mi arte era implementar una serie de deducciones y análisis sobre ciertas imágenes e ideas con las que tuve empatía en el pasado, sobre los medios que me permitieron el acceso a las mismas, y sobre el contexto, irremediamente fantástico e incitante a la evasión, que hizo que todo eso coincidiera y fuera posible.

De manera similar (aunque no tan extrema como en mi caso) la mayoría de los artistas jóvenes que trabajamos dentro del contexto de la ciudad de México puede establecer la genealogía de su trabajo artístico y su bagaje visual en la cultura mediática que se manifestó entre 1980 y los primeros años de la década de 1990. Dentro de ese periodo crecieron gran parte de los artistas que hoy conforman el llamado arte emergente mexicano (cuya edad ronda hoy entre los 25 y 35 años). Mi generación fue, en efecto, educada por la televisión, y en menor grado por los videojuegos, los comics y el medio del espectáculo. Es evidente la manera en que el tenor fantástico de todas esas influencias terminó por definir de manera muy contundente las formas o los discursos del arte creado por los artistas que integran la referida nueva generación. En un lugar como México, repleto de problemas sociales, políticas absurdas y urgencias económicas, el hecho de que haya una conjunto de artistas que se dedique a complacerse en sus fantasías y a reivindicar los factores visuales que le afectaron durante su formación es un asunto muy importante, debido a que es sintomático de una nueva actitud artística respecto a la circunstancia general de nuestro país. Los artistas que

antecedieron (y que en cierta forma educaron) a los artistas “emergentes” mexicanos estuvieron muy ocupados actualizando con su trabajo a la escena artística local, realizando una versión propia de lo que sucedía en el arte en Europa y USA, y casi todos ellos respondieron con su obra a la situación sociopolítica y económica de México. Estuvieron muy activos durante el final de la década de 1980 y toda la década de 1990 propiciando un movimiento artístico que buscaba equipararse a lo que sucedía entonces en los grandes centros del arte sin dejar de estar conectado con el curso cotidiano mexicano, y emitían discursos desde diversas perspectivas sobre aspectos como la pobreza, marginación, cultura urbana, criminalidad, problemas de género... Dentro de todo ese movimiento podemos ubicar a artistas como Gabriel Orozco, Francis Alÿs, Melanie Smith, Santiago Sierra, y Teresa Margolles. México es ahora un lugar muy distinto a lo que fue para esos artistas que ahora están consagrados y establecidos. En relación al arte, a esos artistas les correspondió abrir camino en aspectos como mercado, validación de nuevas propuestas artísticas, adopción de nuevos discursos. Hoy mucho de ese trabajo ya está hecho, sus efectos establecidos, y lo que tenemos ahora en México es un medio del arte más profesional pero tal vez demasiado permisivo. El hecho es que México se encuentra en una etapa transitiva (que parece nunca acabar) y es difícil intuir en que se está transformando este país, pero es claro que la nación no ha manejado muy bien los impulsos de cambio y renovación: las instituciones han perdido toda su credibilidad, lo inverosímil se convierte en realidad día tras día, y los problemas son ya tan abrumadores que es muy difícil entenderlos por completo para intentar encontrarles una solución. Con expectativas tan inciertas e inestables, parecería natural que la fuga de la realidad sea la tendencia que se extiende sobre la sociedad, incluyendo el arte. Parecería entendible, incluso deseable, que los artistas emergentes mexicanos estén ocupados en crear metáforas sobre el ser humano dibujando animales extraordinarios en medio de circunstancias irreales (Marcos Castro, Jimena Schlaepfer, Mariana Magdaleno). Se comprende también encontrar casos en donde el artista mira hacia el espacio en un arrebato esperanzado alimentado por

la ciencia ficción (Alejandro García), o donde las problemáticas urbanas pueden abstraerse hasta el punto de hacerlas irreconocibles por medio de una abstracción llamativa y esmerada (Omar Barquet, Aníbal Catalán, José Luís Landet). Incluso, puede ser clara la razón por la que algunos jóvenes artistas caen, como cayeron otros antes, en el romanticismo implícito de medios como la pintura (Agustín González, Omar Rodríguez-Graham, Jorge Castellanos, Omero Leyva). También hay quienes piensan que es necesario revisar una vez más el ámbito de las formas, lo material y lo aparente, y deciden perderse en esa experimentación (Marco Rountree, Diego Teo, Fernando Carabajal, Daniel Alcalá, Ulises Figueroa, Alejandro Almanza). Por otro lado están quienes necesitan de un filtro, como los comics, para entender su propia vida y generar su propio código de comunicación con el mundo real (Rodrigo Sastre) o los que consideran que lo mejor es animar una realidad alterna (Humberto Duque). Existen quienes

lo, la fama y la moda (Emilio Valdés, Napoleón Habeica) y quienes definen su identidad dentro de los parámetros de los mitos propios de la música, el cine y los medios de comunicación (Txema Novelo, Cynthia Yee, Alex Bolio). Otros más piensan que la realidad, por dura que sea, sirve solamente para provocar risas nerviosas (Moris, Ricardo Harispuru, Saúl Gómez, Joaquín Segura). Pero el común denominador de todas estas posturas y de todos estos personajes mencionados es su visión, que como la mía, esta estratificada y condicionada por un proceso de formación que en apariencia fue normal porque aconteció en casa, pero que en realidad nos impregnó de una noción ficticia y utópica del mundo donde, al parecer, una actitud elusiva ante la realidad puede ser un modo efectivo para comprenderla. Finalmente, el arte, dentro del contexto mexicano, es un caso ejemplar de escapismo. Después de todo, ¿no es el arte la mejor manera de reconciliar, al menos en apariencia, al mundo con sus paradojas?

Simuladores¹

El arte como lugar de reformulación del discurso mediático y experimentación con nuevas cadenas de significado

Taniel Morales²

Infección de virus informáticos.

Podemos imaginar el espacio de los medios de comunicación como un organismo biológico.

Para protegerse de los mensajes que trasgreden el orden, su sistema inmunológico ha creado distintas estrategias de contención.

La primera estrategia es la **censura**.

Si el mensaje es incapaz de entrar, será incapaz de alterar el orden.

Pero la censura, al impedir el acceso de mensajes, produce nuevos medios de comunicación.

El enemigo ya no es un mensaje sino todo un sistema de mensajes.

Es mejor dejarlos pasar y adentro exterminarlos: la **infoxicación**.

Al saturar el medio de cadenas de información surge un orden emergente. Los mensajes se agrupan ideológicamente y se aíslan del resto, creando un control natural. La infoxicación funciona igual que las conservas de alimentos (azúcar o sal), en donde la saturación del medio acaba desecando las bacterias. La infoxicación deseca los mensajes.

Esa es nuestra "libertad de expresión". La gente de izquierda sólo lee periódicos de izquierda, escucha radio de izquierda y se mueve en comunidades cerradas donde todos están de acuerdo.

La representación de una ideología.

En el México de los setenta, la censura fue la principal estrategia inmunológica. Una sola caricatura política que lograba colarse era un triunfo para la oposición.

Con el Salinismo (1988) la estrategia cam-

bió... cientos de caricaturas políticas inundaron las páginas de los periódicos, y su capacidad de denuncia se transformó en identidad. Vacunas contra la diferencia. Cuando el sistema inmunológico de los medios de comunicación es incapaz de atacar un intruso (ya sea a través de la censura o la infoxicación) recurre al aislamiento. Lo encarcela. Lo enquista.

El arte como quiste (o "No hay problema, sólo los artistas van a las exposiciones").

No es cierto que en el arte ya se hizo todo. Aún nadie pinta de azul una jaula y la llena de panes de pimienta... (¿O ya lo hicieron?). Lo que sucede es que aceptó cualquier forma como mensaje válido. Es en ese sentido que ya no hay información en la obra de arte. Porque cualquier cosa es ya esperada.

¿Qué sucede cuando lo esperado es una pervisión del código? ¿Qué diría Shannon? El arte vivió un intenso siglo veinte de desinfección de sentido. Se convirtió en el mecanismo tautológico de la cita. (Es interesante que la cita, encarnada en la estrategia de la apropiación, sea una práctica común en el arte contemporáneo).

Toda obra es leída como "y tal artista dice tal cosa".

Lo que está en juego no es la veracidad de la pieza, sino sólo su existencia. Pero como el ser nombrado es existir, en realidad no hay nada en juego.

El arte dejó de arriesgar. Como cualquier canal de televisión, funciona más para crear una identidad que para transmitir información. La cita enquista el sentido del discurso y lleva toda la atención al artista.

2> Texto escrito bajo el título "Medios de comunicación. Visión biológica", para la conferencia inaugural del proyecto, **Virus sonoro**. <www.virusonoro.com>, Sala de Arte Público Sequeiros, México

D.F. Jueves 16 de Agosto 2007.
2> **Taniel Morales**. 3 mayo 1970. Hartista. Sonoro, visuales, cuerpo. Estudios de música, matemáticas y artes visuales. Tiene la vulgar virtud de pocas veces estar

de acuerdo y tal vez por eso se siente teatrero entre los músicos, músico entre los plásticos, artista visual entre los teatreros y muy cómodo en su casa. <www.tecnodiversidad.com>

Es por eso que las exposiciones funcionan como publicidad para los artistas, las obras de teatro como pasarela y las publicaciones como currículum.

Ciudad de México. Una galería presenta graffittis, esténciles y stickers de autor como arte contemporáneo. En el resto de la ciudad, estas manifestaciones son interpretadas como "vandalismo". El anonimato ataca profundamente el orden del sistema del arte. Este mecanismo seguirá funcionando mientras persista el aislamiento endogámico en que vive el arte (México). Mientras sólo los bailarines consuman danza, sólo los artistas visuales asistan a las exposiciones y mientras nadie lea, estamos condenados al canibalismo enquistado.

El record es otro mecanismo de encapsulado de información. Convertir un acto en dato.

El loco que solamente come panecillos de pimienta y su actitud nos informa de una relación perversa con el alimento, se convierte en record y resulta mágicamente transformado en un dato inocuo.

El arte como simulador de los medios de comunicación.

Pero el arte no es sólo un objeto infeccioso que hay que desinfectar. Cumple con la función primordial de simular los medios de comunicación. Es el espacio privilegiado donde nuevas cadenas formales pueden ser experimentadas como signos para crear sentido. Y gracias a su aislamiento, puede contener cualquier experimento fallido. Lo que una generación experimenta como rompimiento, la siguiente (o antes) lo consume como el canal de moda del sistema de cable. Es una mezcla de morbo e indignación ver los mecanismos de los artistas de los sesenta convertidos en fórmulas para cortinillas de MTV. No es tampoco de extrañar que las galerías de arte contemporáneo se conviertan en sitios de reunión para grupos de expresión de moda.

Resulta lógico con todo este contexto ver que la principal fuente de ingresos para los artistas visuales y sonoros es trabajando para la publicidad o los medios de comunicación. ¿Cómo podría ser diferente?

Una sombra que ni siquiera llega a sombra

Intercambio de **ramona** con Mario Bellatin¹ y un tour fotográfico muy especial

Querido Mario,

Tengo el gusto de hacerte llegar una invitación muy especial a participar de un próximo número dedicado a la escena artística mexicana contemporánea que contará con la participación de una veintena de protagonistas del arte mexicano actual, ¿te sumás?

Cariños,
ramona

.....

Hola **ramona**,

Lo he intentado pero no tengo esta semana un minuto de tiempo libre. Lo que pensaba decir era lo absurdo muchas veces del trabajo contemporáneo cuando ese sentido de circo que adoptan las manifestaciones artísticas dentro de un verdadero circo al que nunca podrán acceder aquellos que se bautizan como eso, como artistas. Lo peor de todo es que esa etiqueta, que quizá podría servir sólo como ojo, como mira entrecortada por la acción de un obturador, tiene a veces la desfachatez de abandonar el mutismo que le debía ser propio y pretende construir. Obviamente, lo construido es un remedo, un cartón desvaído que no tiene conciencia, allí se encuentra el drama de lo

desvaído de su cartonería.

Me gustaría mostrar un tour que tengo montado para ciertos amigos los sábados por la mañana –por si no lo saben estamos en una ciudad diurna y los cultores del arte eligen siempre horarios impuestos de afuera porque así se hacen las cosas en otras partes– que abarca un recorrido de casi diez kilómetros, con paradas y visitas preestablecidas, donde testimoniamos tantas acciones extremas, creo que en el lapso de tres horas llegan a cien, que cualquier etiqueta de que aquí se hace arte es una sombra que ni siquiera llega a sombra, cosa que sería, al menos, genial...

Creo que esta es la idea de lo que pienso... no han sido capaces los artistas visuales mexicanos de recortar la infinita realidad y, como sucede en los ámbitos más oscuros de la academia, se establecen a veces ciertas líneas que el resto sigue sin cuestionarse... acuérdate de los famosos luchadores, de las putas de la merced...además he descubierto que la luz en ciudad de México, a pesar de que a veces se presenta fantástica, es difícilísima para la foto, especialmente para el blanco y negro...doblemente meritorios lo representantes de los cincuenta...te ofrezco ilustrar mi tour sabatino para redondear la idea....no más de cinco kilómetros cuadrados...pero hay que esperar, como es obvio, que llegue el sábado...²

¹ > **Mario Bellatin** nació en la Ciudad de México en 1960. Desde entonces ha publicado, entre otras, las novelas *Salón de belleza*, *Damas chinas* y *El gran vidrio*.

En 2001 ganó el Xavier Villaurrutia y en 2002 recibió la beca de la Fundación Guggenheim. Su obra ha aparecido, además, en alemán, italiano, portugués e

inglés. Desde hace algunos años dirige la Escuela Dinámica de Escritores.

² > El registro fotográfico de este tour puede verse en <www.ramona.org.ar/notas>

muestras

artistas	lugar	técnica	fecha
Adquisiciones, donaciones y comodatos	Malba	Fotografía, Objeto, Otras	08.05 al 28.07
Álvarez, Walter	Crimson	Dibujo	06.06 al 01.07
Ampudia, Eugenio	macro (Rosario)	Arte Digital, Fotografía, Video	17.04 al 26.06
Arte contemporáneo de Corea	M Nacional de Bellas Artes (MNBA)	Escultura, Fotografía, Otras	07.05 al 06.07
Astorga, Marcela	Dabbah Torrejón	Instalación	22.05 al 30.06
Bairon, E.; Salamanco, H.; Lindner, L.	Braga Menéndez Arte Contemporáneo	Dibujo, Instalación, Objeto	17.06 al 26.07
Bazán, Sergio	Zavaleta Lab	Pintura	14.05 al 28.06
Benski, Kuki	Tanto deseo	Pintura	23.05 al 28.06
Bruzzone, D.; De Caro, M.; y otros	Fundación Klemm	Fotografía, Instalación, Otras	Junio
Cañás, R.; Yanitto, G.; y otros	CC de España en Bs As (Florida)	Fotografía, Instalación, Video	20.05 al 18.07
Caregnato, Gabriela	Pabellón 4	Técnicas mixtas	20.05 al 07.06
Centurión, F.; Lamothe, L.; y otros	Alberto Sendrós	Pintura, Instalación, Otras	15.05 al 19.06
Cohen, Cynthia	CC Recoleta	Instalación	27.05 al 16.06
Colmegna, Victoria; Rosa Chancho	Appetite	Instalación	23.05 al 28.06
Constantino, Nicola	Ruth Benzacar	Objeto	07.05 al 14.06
Cottone, Raúl	MAC / UNL (Santa Fe)	Video, Film	23.05 al 22.06
Crawford, L.; Guéneau, S.	VVVGallery	Fotografía	24.04 al 7.06
Curutchet, P.; Linares, E.; y otros	Crimson	Escultura, Fotografía, Otras	02.05 al 06.06
Di Girolamo, Martín	Ruth Benzacar	Pintura	18.06 al 26.07
Diaz, Mariano	Pabellón 4	Pintura	20.05 al 07.06
Dorigo, Andrés	MAC / UNL (Santa Fe)	Escultura, Otras, Pintura	27.06 al 27.07
El Azem, K.; Ortego, L.; y otros	Isidro Miranda (Casa central)	Fotografía, Objeto, T. mixtas	08.05 al 09.06
Fargas, J.; Sinclair, M.; y otros	CC San Martín	Técnicas mixtas	15.04 al 30.06
Ferrari, L.; Salamanco, H.; Pilschenur, K.	Braga Menéndez Arte Contemporáneo	Fotografía, Objeto, Pintura	22.04 al 07.06
Fidanza, Mercedes	Oficina Proyectista	Cerámica, Instalación, Dibujo	5.06 al 27.06
Fotologgers ¡Qué buena pic!	VVVGallery	Fotografía	12.06 al 19.07
Galli Mainini, Lucía	Masotta-Torres	Fotografía	11.06 al 18.07
Grison, Jacques	Alianza Francesa (Centro)	Fotografía	04.06 al 18.07
Gruppo, I.; Molinari, C.; y otros	Barbarie - Galería Rural	Fotografía, Instalación, Otras	11.05 al 07.09
Herrera, Carlos	Zavaleta Lab	Fotografía, Video	14.05 al 28.06
Herrera, Claudio	Wussmann	Pintura	08.05 al 14.06
La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968 - 1997	Malba	Fotografía, Instalación, Otras	20.06 al 11.08
Lamothe, Luciana	Ruth Benzacar	Video	18.06 al 26.07
Ledezma, C.; Roca, S.; Staub, P.	Karina Paradiso	Pintura	13.05 al 06.06
Maresca, Liliana	CC Recoleta	Escultura, Instalación, Objeto	22.05 al 16.06
Mosconi, G.; Florido, E.; y otros	Casa 13 (Córdoba)	Fotografía, Instalación	08.06 al 22.06
Naná Gallardo	CC Borges	Fotografía	08.05 al 12.06
Navarro, Eduardo	La Dulce - galería comercial	Instalación, Performance	27.03 al 05.07
Orensanz, Marie	MPBA Emilio Caraffa (Córdoba)	Video, Escultura, Otras	15.05 al 22.06
Reser, Graciela	Pabellón 4	Pintura	20.05 al 7.06
Rothschild, Míquel	Ruth Benzacar	Fotografía	07.05 al 14.06
Sardón, M.; Yeregui, M.; y otros	Espacio Fundación Telefónica	Arte Digital	12.06 al 31.08
Soibelman, Elsa	Del Infinito	Pintura	Dde. Junio
Sorans, Lucía	713 Arte Contemporáneo	Pintura	12.06 al 14.07
Sosa, I.; Piantini, A.	Masotta-Torres	Pintura	11.06 al 18.07
Stupía, Eduardo	La Ruche	Dibujo	10.05 al 21.06
Suárez, Pablo	CC Recoleta	Escultura, Instalación, Objeto	22.05 al 16.06
Trama, D.; Guiot, P.; y otros	Isidro Miranda (Casa central)	Dibujo	10.06 al 30.06
Trombetta, Nicolás	CC Recoleta	Fotografía	16.05 al 16.06

espacios

713 Arte Contemporáneo
 Alberto Sendrós
 Alianza Francesa (Centro)
 Ápice Arte
 Appetite
 Barbarie
 Braga Menéndez Arte Contemporáneo
 Casa 13 (Córdoba)
 Casa de Arte Juana de Arco
 Casa de la Cultura (F N A)
 CC Borges
 CC de España (Córdoba)
 CC de España en Bs As (sede Florida)
 CC de España en Bs As (sede Paraná)
 CC de la Cooperación Floreal Gorini
 CC Recoleta
 CC Rojas
 Crimson
 Dabbah Torrejón
 Daniel Abate
 Daniel Maman
 Del Infinito
 ED Contemporáneo
 Embajada de México
 Espacio Fundación Telefonica
 Fondo Nacional de las Artes
 Fundación Alberto Elia Mario Robirosa
 Fundación Klemm
 Imago Espacio de Arte
 Isidro Miranda (Casa central)
 Isidro Miranda (San Isidro)
 Karina Paradiso
 La Rural - arteBA
 MACLA (La Plata)
 macro (Rosario)
 Malba
 MasottaTorres
 Matilde Besignor
 MPBA (Corrientes)
 Muntref (Univ. de Tres de Febrero)
 Museo Castagnino (Rosario)
 Museo de Arte Contemporáneo de Salta

 Museo de Arte de Tigre
 Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori
 Museo Nac. de Bellas Artes
 Museo Nacional de Arte Decorativo
 Oficina Proyectista
 Pabellón 4
 Palais de Glace
 Palatina
 Ruth Benzacar
 Tanto Deseo
 VVVGallery
 Wussmann
 Zavaleta Lab

Defensa 713
 Pje.Tres Sargentos 359
 Av. Córdoba 946
 Juncal 685 P.B.
 Chacabuco 551
 Ruta 8 - km 112 Est. la Cinacina
 Humboldt 1574
 Belgrano y Pje. Revol (Córdoba)
 Costa Rica 4574
 Rufino de Elizalde 2831
 Viamonte esq San Martín
 Entre Rios 40 (Córdoba)
 Florida 943
 Paraná 1159
 Corrientes 2038
 Junín 1930
 Av. Corrientes 1543
 Acuña de Figueroa 1800
 El Salvador 5176
 Pasaje Bollini 2170
 Av. del Libertador 2475
 Av. Quintana 325 PB°
 9 de Julio y Gutiérrez (Mendoza)
 Arcos 1650
 Arenales 1540
 Alsina 673
 Azcuénaga 1739
 Marcelo T. de Alvear 626
 Suipacha 658 1°
 Estados Unidos 726
 Sucre 1723
 Av. del Libertador 4700 PB°A
 Av. Sarmiento 2704
 50 entre 6 y 7
 Sarmiento 450
 Av. Figueroa Alcorta 3415
 México 459
 B. Matienzo 2460, PB, "1"
 San Juan 634 - Corrientes
 Valentín Gómez 4828 (Caseros)
 Av. Pellegrini 2202
 Zuviria 90 - Salta

 Paseo Victorica 972 (Tigre)
 Av. Infanta Isabel 555
 Av. del Libertador 1473
 Av. del Libertador 1902
 Perú 84 6to piso - oficina 82
 Uriarte 1332
 Posadas 1725
 Arroyo 821
 Florida 1000
 Venezuela 638
 Aguirre 1153 2°
 Venezuela 570
 Venezuela 571

MA-SA: 13 a 19 hs
 LU-VI: 14 a 20 hs
 LU-VI: 9 a 21hs; SAB: 9 a 14 hs
 LU-SA: 10 a 19 hs
 LU-SA: 14 a 19
 MA-VI-SA-DO: 11 a 17 hs
 LU-VI: 11 a 20 hs; SAB: 11 a 20 hs
 DO: 19 a 22 hs
 MA- JU: 14 a 19 hs
 MA-DO: 15 a 20 hs
 LU-SA: 10 a 21 hs; DO: 12 a 21 hs
 LU-VI: 10 a 20 hs
 LU-VI: 10.30 a 20 hs; SA: 10.30 a 14 hs
 LU-VI: 10 a 14 y 16 a 20.30 hs; SA: 16 a 20.30 hs
 MA-VI: 14 a 21 hs; SA-DO-FER: 10 a 21 hs
 LU-SA: 11 a 22 hs
 LU-SA: 11a 22 hs; DO: 17 a 20.30 hs
 MA-SA: 13 a 20 hs
 LU a VI: 15 a 20; SA: 11 a 15 hs
 LU-VI: 12 a 19 hs.
 LU-VI: 11 a 20 hs; SA: 11a 19 hs
 LU-VI: 11 a 20 hs; SA: a combinar
 LU-SA: 9 a 13 y 16 a 21 hs, DO: 16 a 20 hs
 LU-VI: 9:30 a 17:30 hs
 MA-DO: 14 a 20.30 hs
 LU-VI: 10 a 18 hs
 LU-VI: 14.00 a 22.30 hs
 LU-VI: 11 a 20 hs
 LU-SA: 12 a 20
 MA-DO: 12 a 19 hs
 LU-VI: 10 a 13 y 17 a 20 hs; SA: 10 a 13 hs
 LU-JU: 14 a 20 hs ; VI: 15 a 21 hs ; SA: 10 a 13 hs
 13 a 22 hs
 MA-VI: 10 a 20 hs ; SA-DO: 15 a 22 hs
 LU-VI: 14 a 20 hs; SA-DO: 16 a 20 hs
 JU-LU: 12 a 20 hs ; MI: 12 a 21 hs; MA: cerrado
 LU-SA: 10 a 18 hs
 Pedir cita: 4775-2331
 LU-VI: desde las 8.00 hs
 LU-VI: 8 a 21 hs; SA: 9 a 18 hs
 LU-VI: 14 a 20 hs; SA-DO: 13 a 19 hs; MA cerrado
 MA-VI: 9 a 13 hs, 17 a 20.30 hs;
 SA-DO: 10.30 a 13 hs, 17 a 20.30 hs
 MI-VI: 10 a 19 hs; SA-DO-FER: 12 a 19 hs
 MA-VI: 12 a 20 hs; SA-DO-FER: 10 a 20 hs
 MA-VI: 12.30 a 19.30; SA-DO-FER: 9.30 a 19.30
 MA-DO: 14 a 19 hs; LU cerrado
 MI, JU y VI: 18-20 hs
 LU-SA: 16-20
 MA-DO: 14 a 20 hs
 LU-VI: 10 a 20.30 hs ; SA: 10 a 13 hs
 LU-VI: 11.30 a 20 hs ; SA: 10.30 a 13.30 hs
 LU-SA: 14 a 19
 MI-VI: 16 a 20 hs; SA: 15.30 a 18.30 hs.
 LU-VI: 10.30 a 20 hs ; SA: 10.30 a 14 hs
 LU-VI: 11 a 20 hs; SA: 11 a 14 hs