

México en perpetua caída en el abismo

Carlos Aranda Márquez

Numéro 82, été–automne 2002

Dossier Mexico

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46016ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Aranda Márquez, C. (2002). México en perpetua caída en el abismo. *Inter*, (82), 29–32.

en las que el discurso del curador, su visión del mundo, está estructurada a partir de obras artísticas que, penosamente, tratan de sostener su origen e intención frente al poderoso discurso curatorial. Debemos retornar a la idea de que es el arte el que determina a la teoría artística y no viceversa. Debemos también reconocer que la producción estética contemporánea sobrepasa lo producido por los artistas contemporáneos. Con la palabra lascas también queremos retomar una poderosa idea de Emmanuel Lévinas : más allá del signo está la huella, presencia en el ahora de un tiempo tan profundo que asemeja la eternidad. Sigue siendo extraño que México, tan sometido a fuertes cortes históricos, se aferre tanto a lo que no es historia, a lo que es más bien memoria, a veces ficticia, recubriendo lo nuevo de sentidos extemporáneos. Estar fuera del tiempo de los otros es una especie de acto de defensa y de resignación. Quisiéramos ofrecer una visión del arte mexicano alejada de todo exotismo, pero los ejercicios que, desde hace 50 años, algunos artistas mexicanos han realizado para integrarse al discurso estético internacional han producido glosas pobres de lo que otros artistas de otras economías realizan. Es inevitable que reconozcamos nuestra situación de periferia frente al mercado y el circuito de arte internacional. Dejar de explotar la cantera de lo ancestral mexicano para buscar nuevas vías de expresión es asunto de los artistas, y a ello se han dedicado los últimos 30 años.

1 La radio y la televisión transmiten fenómenos culturales que son recibidos por el público y aceptados como manifestaciones de la cultura mexicana. Esas manifestaciones también se exportan como productos de la cultura mexicana. En ese contexto, esas manifestaciones nada tienen que ver con el concepto de alta cultura, no están condicionadas por lo que los artistas que exhiben en los museos hacen y tampoco se ven afectadas por la política cultural del Estado. Por el contrario, los medios electrónicos, dirigidos por empresas privadas, producen creaciones culturales que los artistas de museo y la alta cultura asimilan y critican. Por muchas décadas se ha considerado que los medios electrónicos promueven en la sociedad mexicana los valores de la cultura norteamericana, pero lo cierto es que, junto al esquema de valores importado, los medios electrónicos mexicanos han producido una « mexicanidad » que incluso se exporta al mercado hispano en Centro América, Sud América, Europa y Estados Unidos.

México en perpetua caída en el abismo

Carlos ARANDA MÁRQUEZ

Un recuento de los daños

“ Pobre México, tan lejos de Dios
y tan cerca de los Estados Unidos”
Porfirio Díaz, 1909

México es uno de los pocos países en guerra con su identidad. Primero, fue la colonia hispanoamericana más rica de la Corona Española, durante 300 años. Luego sufrió la pérdida de un poco más de la mitad de su territorio en contra de los Estados Unidos en su anhelo expansionista en 1847. Más tarde, las guerras entre liberales y conservadores dejarían la secuela de la invasión francesa y por si fuera poco, luego soportó la tiranía de Porfirio Díaz durante más de 30 años. Entre el comienzo de la independencia mexicana del yugo español en 1810 y la suma de condiciones sociales que desembocaron en la Revolución Mexicana y los posteriores ajustes de cuentas entre las facciones que derrocaron al dictador, México ensayó durante más de 100 años varios modelos de nación sin que ninguno le permitiera crecer como país. Para 1929, cuando se fundó el Partido Nacional Revolucionario y se emprendió el primer esfuerzo por democratizar el país, se había terminado violentamente el conflicto cristero, una pequeña guerra civil – religiosa, que costó muchas vidas y provocó la beatificación de varios mártires 70 años después y la formación del pensamiento reaccionario moderno mexicano.

Desde 1810 hasta nuestros días, nuestros más ilustres pensadores han intentado definir la naturaleza de aquello que se ha querido denominar “lo mexicano” y es lógico entender esta preocupación, cuando se ha sido una colonia cuyos escritores y artistas fueron criollos que se miraron siempre en el espejo de la Madre España durante más de 300 años y luego el peso y la influencia del federalismo estadounidense y las ideas liberales de la Francia revolucionaria que todavía giraban en las cabezas de aquellas personas que retomaron el proyecto de nación entre 1821 y 1860, por que los padres de la patria habían muerto en la lucha independentista, entonces cuando una joven nación ensaya su porvenir frente a tres países fuertes y tres proyectos ya formados en Europa y los primeros Estados Unidos, entonces era entendible el dilema entre malinchismo y xenofobia, entre ser de aquí o aceptar ser como los de allá como si esta diferencia fuera una característica metafísica que nos convirtiera en mejores seres humanos o más productivos que otros. A raíz de las emigraciones de la población económicamente desfavorecida

hacia los Estados Unidos desde 1940 hasta nuestros días, los cambios de una economía rural hacia una industrial y el rápido crecimiento de las ciudades mexicanas han provocado una dislocación real en el modo de pensamiento moderno “mexicano”. Hoy, 4 de junio del 2002, ¿qué significa ser mexicano?. Y la segunda pregunta más importante, ¿y de qué sirve saberse mexicano?. En un mundo que se quiere concebir globalizador, las pequeñas etnias aún luchan por conservar su identidad, prueba de ello es el conflicto zapatista en el estado de Chiapas o las hipócritas promesas sexenales de justicia y apoyo económico de cada candidato a la presidencia que intentan quedar bien con las más de 45 etnias indígenas que habitan en todos los estados que conforman la república mexicana. No solamente no ha terminado esta disputa entre ser moderno y ser tradicional, o ser mexicano y ser internacional, etc., hoy en día, la discusión abarca otras variables.

Historia del Arte, ¿Para qué y para quién?

Es casi imposible escribir una historia del arte contemporáneo en México por un conjunto de razones peculiares. Para empezar, no existe una tradición crítica para escribir una/la historia del arte en/de México en el siglo XX o sobre lenguajes como instalación, *performance*, video o arte en la red. Existe una bibliografía numerosa sobre Muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura ; de ahí se van adelgazando los títulos sobre los artistas de la generación de la Ruptura hasta llegar a ausencias graves sobre temas específicos de las últimas tres décadas. Este problema es una consecuencia directa del mundo académico que no otorga validez histórica, ni tiene el menor interés en un proceso que todavía está en efervescencia.

Para ellos, es mejor ocuparse de los períodos prehispánico (con unas 15 importantes culturas estudiadas en unos 1,000 años de producción alfarera, joyera y tal vez arte...) y colonial (una rica tradición de artistas que derivaron sus obras a partir de las constantes españolas del barroco católico, está bien estudiarlo porque hay mucha pintura, artes decorativas valiosas y además quien cuidaría de las joyas de nuestra aristocracia real o ficticia), en mucho menor grado en el siglo XIX (porque aunque lo intentaron nuestros artistas siguieron siendo derivativos de los europeos y se supone que son el espejo de nuestra historia...) y del siguiente que se ocupen los pocos necios.

El siguiente problema es la distribución del conocimiento, es decir, en caso de que se publique algún libro sobre asuntos de artes plásticas, éste deberá padecer dos defectos aceptados por las leyes del mercado editorial : su tiraje escuálido (3,000 ejemplares si tiene suerte, en un país de 100 millones de habitantes) y la nula distribución, a menos que el autor compre todos sus ejemplares y los distribuya personalmente entre los interesados que serán unas 100 personas y aquellas bibliotecas especializadas del ramo.

Ergo, México presume de cosas que no hace : tener una gran cultura (¿Cuál? ¿Popular o aquella mal nombrada alta cultura? ¿quiénes las generan, quiénes las disfrutan, quiénes las analizan?), ser culto (la élite que lee, escribe o tal vez que piensa es el 2% si soy optimista, en un país que tiene más cantinas, cines y panaderías que librerías) y de tener una historia milenaria, la cual solamente se estudia precariamente hasta 6° de primaria.

El resto de las personas que continúan interesadas en la historia en/de cualquier disciplina pertenecen a esa élite tan escasa. Todo comienza en el mayor problema : la educación. Hace unos días terminaron las demostraciones y marchas de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación, el sector de maestros de la educación pública que no pertenecen al corrupto Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación. Sus marchas llegaron a paralizar la urbe más grande del mundo. El problema básico es el sueldo de los profesores. Visto en frío, el gobierno gasta más en combatir *sotto voce* la rebelión zapatista que en apoyar la educación desde el nivel básico hasta el universitario.

¿Entonces a quién le va a preocupar el estado que guarda el arte contemporáneo producido/exhibido/coleccionado en México? ¿A quién? Dedicarse a la discusión de estos problemas es una ocupación que ejercen muy pocos y que otros pocos medio comprenden de qué se está hablando, aunque tengan actitudes paternalistas de que el arte es una actividad social “que puede o debe ser disfrutada por toda la población”. Kieslowski, el cineasta polaco, comentó alguna vez que el arte no es algo democrático.

Problemas Básicos

Desde mediados de la década de los años 80 del siglo pasado, las galerías comerciales mexicanas más exitosas decidieron apoyar a un grupo de artistas, en cuyos contenidos utilizaban íconos de la historia mexicana, de la cultura popular como cantantes, luchadores y figuras de la religión católica como la Virgen de Guadalupe. Se creyó que se tenía un movimiento artístico en términos formales como lo había sido la Ruptura, aunque sus mezclas narrativas y hallazgos variaran de un artista a otro.

El Neomexicanismo fue aplaudido y apoyado en medio del surgimiento del posmodernismo en el mundo anglosajón, otro término mal empleo para el banco manirroto de imágenes y teorías que alimentó. Para 1989, el término era mal visto y jamás fue considerado como un verdadero indicador de lo que estaba pasando en las artes plásticas. Ese mismo año murió Rufino Tamayo, quien junto con Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, dominó la escena plástica durante más de 50 años.

Lo cierto es que a ningún investigador del Instituto Nacional de Bellas Artes en su más de 50 años de existencia ni al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, recién creado por decreto presidencial a comienzos de 1989, ni a nadie se le ocurrió escribir una historia del arte de la década de los años 80 y visto de manera cruda, tampoco de las tres décadas anteriores. Ni siquiera un recuento de lenguajes tradicionales como la pintura, escultura

o arquitectura. Aunque diez años después se publicaron recuentos temáticos de la primera mitad del siglo sobre danza, música, fotografía y arquitectura. Es sano escribir sobre obras ya aceptadas por la tradición y de autores muertos o aceptados por los investigadores extranjeros.

Tenemos una compilación de artículos sobre el neomexicanismo publicado como libro, algunas tesis universitarias escritas una década posterior sobre temas específicos y punto. Volvamos al problema original. No tenemos una o varias historias del arte de lo ocurrido a partir de los años 50, ni por décadas, ni por lenguajes y salvo algunos catálogos decentes no tenemos ninguna otra cosa.

La Decencia no se traduce en rigor histórico o crítico.

La incomodidad de las clasificaciones

Un modo simplista de entender la historia del arte producido en este país es reducirlo a este conjunto de cajones taxonómicos incompletos, en los cuales vemos ciertas distinciones temáticas y formales : entre la formación de la dictadura en 1876 y el advenimiento de la revolución mexicana en 1910 se da un periodo de arte académico extraordinariamente derivativo del europeo hasta la aparición de Joaquín Clausell y José María Velasco, quienes serán los verdaderos maestros con un estilo propio, que alguien puede dar en llamar pintura mexicana sin deberle nada a Europa y que a su vez serán los profesores de la generación que será testigo de los acontecimientos violentos de la revolución como es el caso del Dr. Atl o José Clemente Orozco o disfrutarán de las becas del gobierno porfirista como es el caso de Diego Rivera.

De esta manera, tenemos una generación que pronto sería la vanguardia artística a partir de la década de los años 20. José Vasconcelos, uno de los primeros ministros de Educación en entender que al pueblo se le podía educar a través del arte, logró convencer al gobierno encabezado por Alvaro Obregón de apoyar el movimiento muralista, del cual Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros serían las cabezas más visibles pero también hubo pintores como Fernando Leal y Rufino Tamayo, quienes deben ser agrupados aquí por su generación.

Entre 1922 y 1954 se da el período de la llamada Escuela Mexicana de Pintura con sus aberrantes paralelos como la Escuela Mexicana de Escultura, Danza o Arquitectura. No importa que en este saco de patatas entren pintores intimistas desde María Izquierdo y Frida Kahlo hasta Manuel Rodríguez Luna o el Corcito. Durante los turbulentos años de la guerra civil española, México ve el nacimiento del Taller de Gráfica Popular que durante más de 40 años alimentará imágenes accesibles sobre la opresión de cualquier cuño. Entre 1910 y 1954 tenemos un arte figurativo pendiente de las necesidades ideológicas del Estado mexicano y la formación de un grupo de coleccionistas, la mayoría de ellos funcionarios de alto rango o los nuevos industriales favorecidos con la nueva economía mixta.

Para mediados de la década de los años 50, la Escuela Mexicana de Pintura era un sambenito incómodo para los artistas jóvenes, quienes deseaban explorar nuevos lenguajes y nuevas actitudes. En Estados Unidos y Europa el expresionismo abstracto y la pintura informal eran ahora el furor de la galerías y las novísimas ferias internacionales como Documenta y la Bienal de Sao Paulo.

En México, se vivía un clima de esplendor económico y para los artistas jóvenes el lenguaje figurativo era algo repetitivo, costumbrista y demasiado "mexicano". El retorno de Rufino Tamayo, quien residía en Nueva York y la necesidad de encontrar nuevos lenguajes gestarán un movimiento, que ahora llamamos la Ruptura. Su signo vital es el desenfado para explorar la abstracción y un inédito expresionismo europeo como en el caso de José Luis Cuevas, quien reconoce que su mayor influencia era José Clemente Orozco.

A partir de una cadena de eventos y el uso de los periódicos para llamar la atención, el grupo de artistas conformado por José Luis Cuevas, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, Roger Von Gunten y Manuel Félguerez se inscribirán rápidamente en la mira de las nascentes galerías y en la comidilla de los escritores jóvenes. En 1961 se intentó un retorno a la figura, gracias al grupo de pintores que se agruparían en torno a los hermanos Coronel, Arnold Belkin, Francisco Corzas y otros, cuya filosofía se embarruntaba de un nuevo humanismo.

A partir de esta década, se da una explosión de estilos dentro de la pintura, aderezados de los *happenings* hechos por algunos artistas como Alejandro Jodorowitz, Juan José Gurrola o el mismo José Luis Cuevas. Se hace cine y teatro experimentales, entran en pugna los representantes de la vieja Escuela Mexicana de Pintura y los nuevos artistas en torno a los concursos de pintura hasta que se forma el Salón de Independientes en 1966 y al año siguiente, se torna en un escándalo el II Salón de Independientes quienes deciden exponer mejor en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, en vez del Palacio Nacional de Bellas Artes.

1968 fue una fecha emblemática en todo el mundo. Para muchos artistas significó el momento de tomar una conciencia política y el mundo enrarecido del arte se volvió maníqueo : estar a favor del sistema político mexicano o apoyar el movimiento estudiantil. La brutal e innecesaria masacre del 2 de octubre de ese año, en que paradigmáticamente se celebraban los Juegos Olímpicos por primera vez en un país del llamado Tercer Mundo, marcó a toda la sociedad mexicana. La herencia del Taller de Gráfica Popular se haría sentir en las calles durante todo el conflicto.

El nuevo gobierno quiso partir de una tabla rasa e investigar supuestamente los motivos y a los responsables de la atrocidad ocurrida dos años antes. Por la boca muere el pez y en 1971 habría una nueva represión violenta contra el nuevo movimiento magisterial – estudiantil. Hasta la fecha

(2002), la llamada sociedad civil no sabe con certeza lo que ocurrió entre 1968 y 1972. Pero los nuevos estudiantes de artes plásticas responderían con la organización de grupos (de hecho, ahora se designa así a este periodo artístico) que tomarían las calles para expresar sus puntos de vista. Adiós al cubo blanco de los museos y las galerías, si podemos tomar los muros y las calles de la capital. El movimiento sería imitado en ciudades como Gualajara, Jalapa o Monterrey.

Más de 50 artistas trabajaron unos años presentando exposiciones en cualquier lugar donde fueran invitados y si no, siempre se podía tomar la calle. Es el surgimiento del arte conceptual, las raíces sólidas del *performance*, el arte público y el desperdigamiento del poder que habían ejercido los escritores de la generación anterior para escribir sobre los artistas de su misma edad.

Ahora todos hacían todo : escritura, neográfica, *performances*, arte correo y arte objeto, los salones de pintura o las trienales de escultura ya no eran los únicos focos de atención artística. Ciertas personas ejercieron una mayor influencia en todo el periodo : Helen Escobedo, artista y directora de museos, Arnold Belkin, Tomás Parra, Raquel Tibol y algunos maestros Juan Acha y Néstor García Canclini, por citar algunos, de las respectivas Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM) y Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda (SEP), quienes apoyaron los nuevos lenguajes y manifestaciones que se estaban dando en sus aulas, mitad experimento, mitad hallazgo.

La suma de los desastres

En 1982, vendría la suma de los desastres. Un presidente que había robado las arcas de la nación a manos llenas, decretó la nacionalización de la banca. José López Portillo comenzó su periodo presidencial con el hallazgo de los más ricos pozos petroleros de los que se tuviera noticia y el establecimiento de relaciones diplomáticas con España, rotas cuarenta años. Terminó con uno de los mayores escándalos financieros que ha vivido este país.

Era hora de la renovación moral. Miguel de la Madrid fue un gobernante mediocre y megalómano que no supo atender el mayor desastre natural del siglo, el terremoto de 1985. Se tardó tres días en ordenar la entrada del ejército, único cuerpo organizado para atender un desastre de esas proporciones, por temor a un golpe de estado. Ergo, la sociedad civil se organizó de una manera inusitada para rescatar a los suyos.

El año anterior, Arnold Belkin, director del Museo Universitario del Chopo, organizaría con la curadora Emma Cecilia García una exposición que marcaría a los años 80 : *Una Década Emergente* en la cual los 50 artistas más interesantes (con sus honrosas excepciones) a juicio de los organizadores, presentaron una gama de obras que iban de la gráfica setentera, las formas del futuro neomexicanismo, pintura intimista y escultura formalista. Fue la exposición que definió a una generación que quería escapar de las clasificaciones fáciles de la década anterior y para incrementar las diferencias, Belkin y García reunieron un conjunto de obras de maestros de la generación para demostrar las afinidades electivas y los puntos de partida de los jóvenes artistas. De esta exposición siempre se dirá que ni estaban todos los que eran, ni tampoco eran todos los que estaban. De todas maneras, demostró el poder de convocatoria que empezarían a tener esos nuevos personajes : los curadores.

Luego vendrían las galerías emergentes a excepción de la Galería de Arte Mexicano, que ya tenía 30 años de estar exhibiendo, a generar ese raro fenómeno llamado el Neomexicanismo, cuya cúspide y despedida fue el *Parallel Project* en 1990, a raíz de la magna exposición *México, 30 siglos de Esplendor* con el cual el nuevo gobierno de Carlos Salinas de Gortari intentaba asegurar a los inversionistas de que el país había vencido ya la crisis económica de la década anterior. *Parallel Project* fue el esfuerzo de cuatro galerías por mostrar el arte exportable que se producía en un nuevo país llamado México. Se aprovechaba la infraestructura de la gran exposición para intentar cosechar unas ganancias de un grupo de artistas valiosos y cuyas narrativas eran "folclóricas y novedosas". Obviamente, el Neomexicanismo sólo existió por un periodo muy corto, entre otras razones porque los artistas estaban interesados en muchas otras cosas además de pintar Vírgenes de Guadalupe, corazones sangrantes, ídolos populares e históricos.

¿Por dónde comenzar?

Abordar una historia del arte contemporáneo producido/exhibido/debatido/coleccionado en una entidad política llamada México es un acto de soberbia y un trabajo sucio pero alguien lo tiene que hacer. Comencemos por las dos verdades más difíciles de abordar : NO existe el arte contemporáneo y para tal caso tampoco existe el arte mexicano. Ambas categorías son buenos cajones taxonómicos en los cuales agrupamos la producción de los ¿últimos cuántos años : 1, 10, 100?, y en los últimos diez años consideramos artistas mexicanos a un grupo heterogéneo de personas que se formaron en el extranjero o que vienen de muchos países, entonces ni en su amplitud desde pintura hasta arte en la red pasando por todos los híbridos posibles, ni en su ambigüedad los que hacen video son ahora considerados pintores nos permiten abordar adecuadamente el fenómeno de aquello que consideramos arte. Ahora les llamamos producción plástica o prácticas artísticas o cualquier otra categoría que nos permita abordar (enfrentar, experimentar, disfrutar) un algo sea idea, objeto, acción y obtener una emoción estética. Entonces vemos que ambas taxonomías no funcionan para escribir desde un punto de vista universal.

La década de los años 90 ni siquiera comenzó formalmente (ni por año ni por las investigaciones formales) con la muerte de Tamayo o el desprecio

crítico hacia el neomexicanismo. Empezó con una sencilla exposición de artistas aparentemente desconocidos cuyo título mismo emblemizó su misma heterogeneidad: *Juventud, Divino Tesoro* y reunió a una veintena de creadores que exhibieron pintura, dibujo, arte objeto (la clasificación más estúpida del planeta), escultura y la noche de la inauguración un *performance* o evento peculiar en noviembre de 1987.

Un buen número tenía una incipiente formación plástica pero había también un grupo de artistas autodidactas. El lugar era un sitio contradictorio en la ciudad de México porque se trataba de la Casa de la Cultura de la Universidad Autónoma del Estado de México, la cual en realidad debió haberse situado en la capital de ese estado a unos 70 kms del Distrito Federal y no en el extremo sur de la ciudad de México. Se organizaron dos mesas redondas y la mayor preocupación del caso fue preguntarse si los expositores seguirían trabajando diez años después. (14 años después, casi la mitad de esos artistas han recibido reconocimientos internacionales). El grupo, que no intentaba formar algo homogéneo en cuanto a sus búsquedas ni siquiera en sus amistades, estaba consciente de lo que se producía en la ciudad y lo que exhibían las galerías comerciales pero estaban decididos a no copiar lo que estaban haciendo los artistas un poco mayores que ellos.

Julio Galán se perfilaba como el gran mentor figurativo de los artistas 5 ó 7 años menores que él. En 1988-89 tendría una de sus primeras retrospectivas importantes, que se había presentado primero en el Museo de Monterrey y luego en el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México su desenfado para tratar la figura, mediante las narrativas autobiográficas, cuyo homoerotismo causarían mucha inquietud entre los coleccionistas y la gente bonita. Otro artista de semejante vuelo era Nahum H. Zenil, quien crearía un *alter ego*, llamado Nahum H. Zenil, que siempre estaría involucrado en amores consigo mismo.

Tres circunstancias distintas harán eclosión en los mismos años y demostrarán la necesidad de nuevos códigos sociales y artísticos. En 1986, se celebró el Tercer Salón Experimental en el Museo de Arte Moderno, en el cual resultarían ganadores Mauricio Maillé, Gabriel Orozco y Mauricio Rocha, y cuya instalación aludía directamente al terremoto del año anterior pero una obra menor provocaría el mayor escándalo de censura que había visto la ciudad de México, cuando Provida, un grupo antiabortionista de extrema derecha, ocuparía las salas del museo, solicitando la renuncia del director Jorge Alberto Manrique por permitir la exhibición de una Virgen de Guadalupe con los pechos desnudos de Marilyn Monroe.

El hecho produjo una reacción sumamente positiva pues unió a todos los artistas de diferentes medios en un frente común. Ningún acto velado o abierto de censura había logrado la dimisión de un director de un museo y demostraba las herencias de la formación de la "famosa" sociedad civil que surgió con el terremoto de 1985.

Otro hecho aislado aparentemente sería el surgimiento de La Agencia, en donde dos estudiantes de Historia del Arte y un artista deseaban crear un centro de información de lo que estaba ocurriendo en México pero que terminaría por constituirse realmente como una galería de artistas emergentes en la zona de Polanco, alejados de la mayoría de las galerías comerciales establecidas en la Zona Rosa. Durante dos años operó sola frente al vacío institucional generado por los sucesos del Museo de Arte Moderno.

Había pocos espacios dirigidos por artistas, uno de ellos era la Galería de Pinto mi Raya, creada por Mónica Mayer y Víctor Lerma como parte de sus proyectos conceptuales como creadores. Al igual que La Agencia sería un refugio para mujeres artistas y creadores emergentes. Pero sería un promotor llegado de Nueva York, quien catalizaría las energías operantes para abrir el Salón des Aztecas en la zona de la Lagunilla, uno de los barrios comerciales de la clase media baja en pleno centro de la ciudad.

Aldo Flores exhibió a todos, sin importar su calidad, su nacionalidad ni su medio de expresión y aprovechó al máximo que su espacio daba directamente a la calle al no haber sido acondicionado como galería propiamente, lo cual lo tornaba un asunto confrontacional con los vecinos, el público especializado y los expositores. En medio de esta delicada situación, tendríamos la llegada de varios artistas extranjeros y el retorno de varios artistas mexicanos que le darían un nuevo impulso al arte que se producía en la ciudad de México.

En 1988, en medio de un año electoral, altamente explosivo, la producción artística local e internacional tenía por fin un conjunto de retos: vencer el aislacionismo en que los directores de los diferentes museos habían sumido a la producción artística de las diferentes generaciones de artistas, decidir crear modelos propios de trabajo frente a las diversos lenguajes que se generaban en otros países, vencer las incertidumbres críticas para poder promover los nuevos lenguajes y aquellos que tenían nuevos valores de significación, en una palabra: volverse contemporáneos a la situación actual.

Nadie sabe con certeza si las elecciones de ese año se inclinaron en favor de Cuauhtémoc Cárdenas, candidato del partido de centro izquierda o no, lo que sabemos es que el declarado triunfador de los comicios, Carlos Salinas de Gortari realizó varias maniobras para legitimar su poder: apresar al líder corrupto de Pemex, el sindicato más rico del país, a un banquero prominente, recuperar las joyas robadas del Museo Nacional de Antropología e Historia y crear varios instrumentos para recuperar la confianza de los intelectuales y creadores, es decir, creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, así como su brazo financiero, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 1989. Estos organismos cambiarían las relaciones sociales del delicado tejido artístico e intelectual.

Al mismo tiempo, con los precedentes de las galerías, ahora consideradas alternativas, cundió el ejemplo y surgirían un buen número de espacios por toda la ciudad. Dignos de mencionarse es el trabajo de Rubén Bautista, artista

y curador independiente, quien convencería a los gemelos Quiñones de transformar la casa paterna en un centro de experimentación plástica y así la Quiñonera albergaría, en dos años, cuatro exposiciones en sus jardines, donde la joven generación, así como todos los extranjeros que habían llegado recientemente, expondrían fotografía, escultura e instalaciones, harían *performances* como el grupo Semefo y el Sindicato del Terror, videos y *happenings* creados por artistas de varias generaciones demostraban el cambio de fuerzas al mismo que generaban nuevas condiciones críticas.

Así surgiría *Curare, Espacio Crítico para las Artes* fundado por críticos y curadores insatisfechos con lo que el Instituto Nacional de Bellas Artes hacía para promover el arte emergente. Comenzaron publicando un boletín y luego organizaron exposiciones en el extranjero, así como en su pequeño espacio en la Colonia Roma. Ellos atraerían la atención de los curadores extranjeros de visita en México, aprovechando la carencia de una directriz oficial sobre lo que ocurría en el país.

En 1989, Guillermo Santamarina, otro curador independiente, junto con Flavia González Rosetti, organizarían la exposición emblemática que marcaría inicio de la década de los años 90: *Beuys, un homenaje* donde reunieron a 12 artistas que trabajarían cada uno una instalación en los aposentos del Antiguo Convento del Desierto de los Leones y Joseph Beuys se convirtió en un contemporáneo, por fin en un país aislado, de acuerdo con José Luis Cuevas, "tras la cortina de nopal". Y en 1992, el Museo de Arte Carrillo Gil organizaría la primera exposición del maestro alemán.

El surgimiento constante de nuevos espacios que abrían por seis meses o por los eventos que organizaban los curadores independientes, obligó a las galerías y museos de arte de la ciudad a revisar sus políticas de exhibición y comenzar un trabajo de redefinición y pronto todos los espacios museográficos institucionales contaron con un curador o un equipo de investigación y curaduría acorde con los nuevos tiempos.

Los nuevos programas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes copiarían a varias generaciones tras alguna de las becas ofrecidas en los distintos grupos generacionales: Beca de Jóvenes Creadores, Sistema Nacional de Creadores, Programa de Fomento y Coinversión Cultural son tres de los esfuerzos por atraer la atención de todos los artistas. El sistema de corrupción mostraría su mejor rostro cuando los artistas quisieron mostrar su solidaridad con los indios masacrados en Atceal, Chiapas y tomaron el Zócalo para mostrar mediante distintas obras su toma de conciencia, varios de los artistas que gozaban de distintos tipos de apoyo fueron conminados a no seguir haciéndolo. El ogro filantrópico mostraba sus fuerzas y sus contradicciones.

Si algo distinguió a la década de los años noventa fue la zona de mediación en que se convirtió el arte contemporáneo con sus actores y gestores. Por un lado, la pintura y la escultura, en cuanto herederas de la tradición occidental de la alta cultura, sufrirían un ninguneo crítico por diversos promotores y ahora el *performance*, el video, la instalación, la fotografía serían los nuevos soportes simbólicos para investigar y cuestionar la realidad.

Ahora cada nuevo espacio alternativo, ya fuera Temístocles 44, abierto en 1992, o La Panadería, abierta dos años más tarde, parecían galerías contemporáneas a sus pares en Nueva York, Londres o París pero la ausencia real de un verdadero mercado del arte que les permitiese su independencia a través de la venta de las obras, los obligó tarde o temprano a abocarse tanto a las becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, como al apoyo de agentes extranjeros, ya fueran curadores, críticos o galerías.

La enjundia y la frescura de la primera generación de espacios alternativos se perdió con el peso del dinero prodigado por Conaculta, por lo cual los artistas ya no hablaban ahora de obras o de procesos sino de nuevas estrategias artísticas de supervivencia. Un grupo de artistas; Felipe Erenhberg, Marcos Kurticz, Mónica Mayer por citar algunos, ayudaron a Eloy Tarsicio a generar y abrir un nuevo espacio alternativo y obtuvieron del Instituto Nacional de Bellas Artes el préstamo del inmueble del templo de Ex Teresa La Antigua, en el Centro Histórico, el cual abriría en 1993 con el título de Ex Teresa Arte Alternativo y el cual se destinaría a la presentación de instalación, video y sobre todo, *performance*. Ahí se celebran desde entonces los Festivales Internacionales de Performance y con el decurso de sus diferentes directores, ha albergado seminarios, tutorías, un festival de arte sonoro e intercambios artísticos con distintos países.

El otro elemento peculiar de la década es la atención que los curadores internacionales prestaron a México. Ahora este país era el centro de producción artística más importante a explorar sin importar si se reproducían las mismas miopías de otros años, hasta que redescubrieron a China y sus artistas. Obviamente el gobierno mexicano sacó provecho en ese momento, de esta circunstancia e impulsó las exposiciones que legitimaban la ancestral cultura mexicana o el último grito de la moda artística. El arte se volvió a convertir en un instrumento diplomático al servicio del estado.

1994, año electoral, será recordado por tres elementos históricos que representan un posible parteaguas de la historia de aquel país que llamamos México: en enero de ese año, un grupo de indígenas chiapanecos se rebelaban contra el gobierno central y de esa manera, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional se tornaba en un interlocutor político en pro de todas las etnias que han estado sojuzgadas por todos los partidos políticos, desde la independencia de México. El 23 de marzo de 1994, Luis Donaldo Colosio, el candidato presidencial del partido gobernante fue asesinado en Tijuana, Baja California Norte, sin que hasta la fecha haya una respuesta satisfactoria de los porqués y en diciembre del mismo año, se provocó una situación financiera que casi colapsa totalmente la economía del país. Al año siguiente, los suicidios de muchas personas de clase media por no poder pagar sus

simples deudas con los bancos sembró las semillas de un descontento que Vicente Fox supo cosechar para ganar la primera presidencia no priísta en 71 años de historia.

Conclusiones

Vista en retrospectiva la década de los años noventa, podemos dividir en tres periodos el arte producido en aproximadamente unos quince años (de 1987 al 2002). Un primer período heroico que va de la ruptura con la tradición pictórica occidental y el neomexicanismo narrativo de la década de los años 80, el surgimiento de los primeros espacios alternativos emblemáticos como la Agencia, el Salón des Aztecas y la Quiñonera, entre 1987 y 1992.

El segundo periodo es un proceso de consolidación de los nuevos lenguajes y su legitimación mediante la Feria de Arte de Guadalajara y su Foro Internacional de Teoría del Arte Contemporáneo, la apertura de *Curare* y de Ex Teresa Arte Alternativo, y el surgimiento de espacios de artistas como Temístocles 44 o La Panadería con un enfoque en el arte neoconceptual, es decir, un período que va de 1992 a 1997.

El tercer periodo es el actual. Los curadores que comenzaron en el margen de las instituciones culturales en 1989, ahora se han convertido en una fuerza poderosa y han creado un canon de arte "contemporáneo", en el 2000 se creó el Patronato de Arte Contemporáneo, A.C., que se ha convertido en un protagonista central en la promoción del arte, a tal grado que Blanca González, la crítica de arte de *Proceso*, la revista política más importante le dedicó varios artículos acerbos criticando la influencia del Patronato. México es otra vez un artículo caliente, con muestras colectivas importantes en PS.1 Art Center en Nueva York, en Berlín y en San Diego, amén de su natural presencia en las Bienales de Sao Paulo, Brasil, *Documenta* en Kassel, Alemania y las demás bienales importantes de este año.

Noches de insomnio en Helsinki

o de cómo descubrí que la diferencia en las temperaturas no afecta el rendimiento cerebral.

Pilar VILLELA

A una tesis de arquitectura le debo la sorprendente idea de la Ciudad de México como un laberinto infinito. Es fácil concebir a un habitante que jamás dejara sus límites y, sin embargo, nunca llegara a recorrerla por completo. Es fácil también pensar en el mundo entero en esos términos, conectados por el aire y por los aeropuertos anodinos y casi idénticos entre sí, podríamos pensarnos transportados a diferentes paisajes urbanos en los que transcurre nuestra vida sin encontrar un centro, ni una resolución. Al intentar escribir esta nota sobre el arte a principios del Siglo XXI en la ciudad de México me encuentro ante otro de estos laberintos inestables. La imposibilidad de distinguir un sentido único o, más bien, la falsedad y la mala fe de quienes pretenden hacerlo me lleva a preferir plantear una serie de problemas que considero interesantes y a hablar de un conjunto de artistas que no tienen en común nada más que su excentricidad... quizá.

De centros y excentricidades

En la década de los noventa, el arte Mexicano pasó por una etapa de intenso cambio caracterizada, por una parte, por la institucionalización definitiva de las formas que llamaré innombrables (o alternativas, o no objetuales, etc.) y, por la otra, por una nueva relación de poderes entre la producción nacional y el estado.

Este cambio no se daba en el aire sino que estaba profundamente relacionado con una serie de acontecimientos sociales, políticos y económicos. Los dos ejes que, a mi parecer, representan mejor estos cambios serían la entrada de México a la economía de libre mercado y el inicio del proceso que llevaría a la derrota del PRI (partido que logró permanecer alrededor de 70 años al frente del país). Desde finales de los ochenta, una nueva generación de artistas había empezado a interesarse por medios como el performance y la instalación realizando sus actividades en diversos espacios independientes, y para principios del 2000 la situación había cambiado tanto que los pintores indignados insistían en que estos artistas los habían desplazado por completo, cooptando los espacios institucionales.

Si bien en México ya se habían hecho obras de este tipo, sobre todo en los años 70, esta nueva generación de artistas era más deudora de las revistas de arte internacional que llegaban con la apertura más o menos reciente que de los experimentos anteriores.

Sin entrar en mayores profundidades, podría afirmar que la fortuna de estos artistas de los noventa estuvo cimentada en su entendimiento de la nueva coyuntura en la que se encontraba el mundo y su país. Las razones por las que el mundo globalizado prefiere los no-objetualismos no son nada difíciles de desentrañar. Ante la toma del control, a nivel global, por parte de los capitales especulativos, corresponde naturalmente un arte que se pondera a partir de los mismos principios. En el caso de México estos artistas

se negaron, en un principio, a participar en el escalafón burocrático y jerárquico de la consagración en los museos y optaron por la toma del poder por vía de estrategias de visibilidad al interior y al exterior del país.

Para decirlo en otras palabras, entendieron a tiempo que no era una buena idea esperar a que algún día, cuando tuvieran 50 años o más llegarían al Palacio de Bellas Artes — museo que el régimen anterior marcaba como el espacio de consagración por excelencia del arte mexicano —, y entonces se publicaría algún catálogo sobre ellos y sus exposiciones quizá viajarían al extranjero. Estos jóvenes *entrepreneurs* tomaron el toro por los cuernos y crearon su propio sistema (sus propias publicaciones, sus propios espacios y, sobre todo, sus propias redes de contactos con el extranjero). Entendieron muy a tiempo que en este nuevo orden mundial — al igual que en las bolsas de valores — el valor intrínseco del objeto era lo de menos y lo más importante era el grado de visibilidad en un sistema de valoraciones (información vs producción).

Es importante señalar que esta situación coincidió también con el auge de los discursos del pluri, trans, multi, mega, e infra culturalismo que irían de la mano con la globalización. Esta coyuntura, que generó una marcada obsesión por la representatividad de ida y vuelta en las grandes exposiciones internacionales (las bienales y su proliferación son un excelente ejemplo, así como los museos-franquicia, véase el célebre caso del Guggenheim de Bilbao), también allanó el camino para esta transformación.

En este punto me parece importante hacer una serie de comentarios en cuanto a esta situación. El panorama mundial posterior al 11 de septiembre parece haber puesto en entredicho la mayoría de las premisas optimistas de quienes creían en el nuevo y feliz orden mundial. Por el contrario, los oscuros augurios de quienes tan sólo hace unos 6 u 8 años hubieran sido clasificados de paranoicos parecen estarse cumpliendo a pie juntillas. No se si el arte dependa o no de las condiciones económicas y sociales de la sociedad que lo produce, lo que puedo afirmar sin duda es que las instituciones que lo rodean sí lo hacen. Por supuesto, si se da por sentado que si el Arte (así con mayúscula) no es más que una construcción institucional (histórica, mediática, etc.) esta dependencia es absoluta.

En el caso particular de México, este conjunto de coyunturas se presta a una serie de lecturas muy interesantes. En primer lugar me gustaría hacer algunas notas en cuanto al ya citado multiculturalismo. Si bien pareciera que, en este momento, el tema es más apremiante que nunca (en este mundo globalizado en el que vivimos ¿Cómo vamos a entendernos para vivir en paz? ¿Qué efectos va a tener la explotación salvaje de la que son presa los países pobres en la mayoría de la población de los países que no lo son?) y el mundo del arte se aleja de él satisfecho ya de tanto folklorismo. Para hablar de esto citaré un ejemplo. Por ahí de 1999, en una mesa redonda sobre el tan manido tema de la relación entre el arte y la vida se discutía acerca de la diferencia entre un artista y un profesional del arte — si es que la había. Un europeo que estaba presente protestó airadamente diciendo que lo que había que discutir no era eso sino la relación entre centro y periferia. Lo que este buen hombre no entendía es que precisamente nuestra única oportunidad de dejar de ser periferia era discutir lo que, para nosotros, resultara importante y vital en ese momento.

Ese es quizá también el problema de las exposiciones multiculturales o multiculturalizantes, que al poner a este pluralismo o la relación entre el occidente y las culturas exóticas como el eje de su discurso reducen a toda otra posible reflexión a un mero ornato, una particularidad geográfica o peor aún étnica — con todo lo que este término tiene de racista — sólo inteligible para los nativos que la produjeron.

Muchos mexicanos aborrecen a Frida y no comen chile.

Espero, estimado lector, que me perdone, si en este punto, me pongo un tanto cuanto anecdótica. Resulta que escribo este texto, con todo lo que esto tiene de improbable, desde Helsinki, y en este momento eso de las diferencias me toca muy de cerca. Traigo esto a colación porque otro ejemplo se me viene a la mente.

Dadas las condiciones en las que trabajamos los artistas en México, la gente de por acá vive en el paraíso terrenal — claro, salvo por el invierno... —, fuera de eso, el gobierno provee a estos creadores de una serie de privilegios que los mexicanos jamás soñarían en tener. Sin embargo, y para mi gran sorpresa, rara vez he visto a más de diez personas en una inauguración y en una encuesta reciente sobre las profesiones más valoradas en el país, la de artista resultó ser la menos apreciada. En otras palabras los contribuyentes opinan que vale más ser cualquier cosa antes que ser un artista. Para mi gran sorpresa también esto no parece inquietarlos, las instituciones son sólidas y funcionan sin grandes sobresaltos. Las grandes preguntas son ¿qué es el arte?, ¿quién lo hace? y ¿para qué lo hace? no tiene mucho sentido si hay una institución encargada de anular esas preguntas. Si bien los mexicanos tendríamos mucho que aprender de las organizaciones de los finlandeses, lo mismo podría ocurrir en un viaje de regreso.

Como buen país del tercer mundo, tenemos varias situaciones a resolver. La primera quizá está relacionada con las declaraciones que el presidente Bush hiciera hace poco en la cumbre de Monterrey que, abreviadas, fueron : "el que quiera dinero tiene que obedecer". Si bien esto es apenas una novedad, creo que hace mucho no se formulaba con tan pristina claridad. En el caso de las artes esto se manifiesta a través de los discursos y de algo que, por más que se le haya injuriado en la crítica de los últimos treinta años, sigue estando ahí : el estilo. El que quiera ir a la bienal tiene que obedecer. Sin embargo, y la otra parte fascinante de estar aquí en Finlandia, país primermundista pero, sin duda, periférico, es que cuando uno sale de