

Domesticación y resistencia del perro

Victor Muñoz

Numéro 82, été–automne 2002

Dossier Mexico

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46018ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Muñoz, V. (2002). Domesticación y resistencia del perro. *Inter*, (82), 33–37.

la revista de arte “internacional” se da cuenta de que, aunque quieran, no pueden obedecer.

La disyuntiva que se plantea es difícil, pues fuera de ciertos canales institucionales (terriblemente centralizados y de ahí su visibilidad), el trabajo se pierde y se diluye en los laberintos infinitos de la información, de estas ciudades amorfas e ilimitadas. Sin embargo, me parece que la solución se encuentra precisamente en las formas en las que este trabajo logra (aún sin quererlo), ser desobediente.

Los que son y los que se hacen.

Primero me referiré a la desobediencia inconsciente que es la que, por lo menos en el caso de México, ha recibido más cobertura internacional y que es interesante, digámoslo así, por default. Este caso se da cuando, apegándose al estilo o al discurso en boga, el artista, el curador o el crítico que lo glosa repite fórmulas que no alcanza a comprender cabalmente y produce obras que, bajo un examen más detenido, funcionan como antídotos del régimen que propugan. Veamos algunos ejemplos en abstracto, Las ampliaciones de fotos casuales (snap-shots) de amigos, objetos callejeros o detalles domésticos que proliferaron en todo el mundo en la segunda mitad de los noventa y que pretendían, humildemente, ser muestras de la belleza en los detalles nimios de la vida cotidiana. Este tipo de obra, en vez de volver al arte democrático, otorga un poder cuasi absoluto al artista, aquel poder del genio creador que ha sido tan criticado desde la segunda mitad del siglo XX. Si esto no fuera así, ¿por qué no podemos ver las fotos que hacen nuestras tías en las páginas de Art Forum?

Otro ejemplo muy claro es el del artista salvador del niño pobre o el indígena hambriento, que se hace de fama y fortuna “dándole la palabra al otro” (o un pedazo de comida exótica al curador — que es lo mismo pero al revés) y evitándose la molestia de decir nada.

El otro caso, el del artista que no obedece con cierto grado de conciencia de lo que hace o, de plano, por que no le da la gana, me servirá para hablar de algunos artistas mexicanos o radicados en México que, en mi opinión, logran darle la vuelta a estos asuntos. Me parece importante aclarar que esta elección obedece más a una serie de encuentros más o menos fortuitos en el laberinto que a un examen concienzudo del panorama del arte contemporáneo en México. Por esta misma razón incluiré en estos ejemplos a artistas de diversas procedencias sociales, políticas y económicas y edades, así como a profesionales del arte ampliamente reconocidos a nivel internacional junto a otros que son tan desconocidos quizá, ni siquiera artistas son.

Por ejemplo, a las fotos sensibleras del momento cotidiano, podríamos oponer el socarrón video de pésima factura “Anónimo veneciano” — espero que la ironía del título quede suficientemente clara a pesar de las diferencias culturales — en el que los tres jóvenes miembros del *Honorable Comité de Reivindicación Humana* pasan unos alegres momentos en un popular parque de la Ciudad de México entregados a la inocente labor de jugar con burbujas de jabón. O un ejemplo sin duda mucho más ilustre para hablar del segundo caso que es el de la reivindicación del niño pobre y que encuentra su contraparte más polémica en la obra de Santiago Sierra quién básicamente está haciendo lo mismo, pero sin darse baños de pureza. Este artista con sus piezas de “personas remuneradas”, en las que — para abreviar —, le paga a los pobres para humillarlos, no pretende denunciar, creo yo, la explotación de la mano de obra en el capitalismo en general, sino que, entre otras cosas, hacerlo en el marco mismo del mundo del arte para que este sistema particular caiga en una serie de trampas y valoraciones en cuanto a su dudosa probidad moral.

Agrego otros ejemplos aún más excéntricos en cuyo trabajo podrá profundizar el lector interesado, pero que, en mi opinión, plantean estrategias que van mucho más allá del esteticismo ramplón del color local (o trasnacional). Pienso, por ejemplo, en la pieza en la que Ulises Mora irrumpió en una concentración masiva frente a una megapantalla que transmitía un partido de México contra Holanda. El artista, impetuoso, corrió hacia el centro de la multitud vestido con los colores de Holanda portando un banderín que decía, en francés: “El arte se ha convertido en una provocación inútil”. La acción terminó cuando la policía montada intervino para evitar que la turbamulta linchara al inútil provocador.

Pienso también en la modesta pero persistente pieza que Víctor Sulser lleva a cabo desde hace más de un año presentándose a todas las conferencias e inauguraciones acompañado de una liebre de trapo fabricada por él mismo y un machote de fotocopias de dibujos en los que esta liebre (muerta, falsa, representada), al contrario del de Joseph Beuys, nos hace el favor de explicarnos el arte a nosotros.

Más ejemplos: Las laberínticas de José Miguel González Casanova en las que el artista aplica una encuesta diseñada por un psicólogo para averiguar cuáles son los deseos más profundos de las personas y luego catalogarlas ofreciéndonos mapas-retratos de los imaginarios de una sociedad particular. O la persistente labor de crítica, curaduría, artesanía y difusión low-tech del colectivo “Pinto mi raya” que, desde hace años, insiste en que lo suyo es una obra conceptual. O la pieza mucho más juvenil del colectivo Azomex que recientemente organizó el concurso de pintura “Zoofilia: mito o realidad” en el que, para su gran asombro se inscribieron varios pintores, los mismos que sorprendidos acudieron a una premiación en la que el director de la asociación convocante iba vestido de Montoya — el pájaro descomunal de Plaza Sésamo. O la acción de Luis Orozco en la que, en un acto público, ofrecía leer las cartas y cumplía su promesa leyendo las cartas que le habían enviado sus amigos en los últimos años a una serie de señoritas que pasaban pronto de la sorpresa y el azoramiento a una franca

complicidad por este intercambio de mi futuro por tu pasado. O las refinadísimas intervenciones editoriales hechas por Mariana Castillo y Erick Beltrán, en las que por separado o en equipo han explorado los más diversos aspectos del material impreso como gráfica y como medio de comunicación. O la acción en la que el también muy joven Erick Hernández distribuyó, en un concierto masivo, unos papelitos que por un lado incluían los nombres de algunos grupos que iban a estar en el concierto y otros nombres de grupos que no iban a estar, y del otro la frase: “tal vez alguien quiere hacerte creer algo”.

Si bien muchos de estos artistas ya son profesionales del arte con mayor o menor grado de representación institucional me ha parecido inevitable mezclarlos y hacer caso omiso de esas jerarquías. Al fin y al cabo soy una mujer latina y lo romántico se nos da. En abarcarlos y reducirlos a esquemas predecibles resulta de una pasmosa ingenuidad. La función de las instituciones, burocráticas y estatales o corporativas y ubicuas, es precisamente operar esa estabilización. No obstante, creo que todavía podemos darnos el lujo de ignorar los mapas que guían nuestras rutas y quien sabe, por ahí podemos encontrar alguna fuente o un banquito donde nos podamos sentar.

Domesticación y resistencia del perro

Víctor MUÑOZ

El campo contextual del arte actual en México parece estar reposicionándose entre dos conjuntos de estrategias discursivas: por un lado las que asumen diversidad discursiva en soportes y géneros indispensables y, por el otro, las que permanecen monodiscursivas y atadas a los paradigmas genéricos y disciplinarios. Sin embargo, la pluralidad cultural de nuestros días es antagónica a una mecánica excluyente entre estas dos posiciones artísticas.

En ese reposicionamiento coinciden, entre otros géneros y soportes, el arte acción, particularmente el performance, y lo que se ha llamado instalación. Si bien es la conceptualización y definición de estrategias discursivas el núcleo definitorio del arte contemporáneo, la diversidad discursiva y transgénica da motivo a la necesidad de reflexionar sobre estos dos géneros: el performance, y la llamada instalación.

La falta de publicaciones y de documentación sobre estos géneros ha hecho imposible para los artistas jóvenes conocer su historia inmediata y el desarrollo local de estos lenguajes. Pero este desconocimiento se extiende alcanzando incluso a profesionales. Con un considerable atraso, en los últimos años, han ido apareciendo publicaciones que pretenden llenar esos vacíos.

Recientemente el performance en la ciudad de México motivó textos, referidos fundamentalmente a su génesis y naturaleza.¹ También la instalación ha merecido textos.² Se trata de crónicas e historias que urgen en los antecedentes más remotos de las vanguardias locales e internacionales en el caso de los textos sobre performance. Es la búsqueda de información, comprensión, justificación y legitimidad en un contexto social fuertemente evasor de las propuestas no convencionales, sobre todo si no vienen acompañadas de reconocimiento que proviene del exterior de nuestro territorio. Sin embargo, esta etapa reciente, con su discurso sobre el performance, contribuyó para problematizar estas formas expresivas y establecer algunas cuestiones de primera importancia.

Si bien es cierto se reconoce que los discursos del arte acción y del performance emergen entre territorios creativos de diversos géneros como teatro, danza, pintura, poesía, escultura, música y otros, en el performance que se ha realizado en los últimos años en México, las referencias a la experimentación teatral son mínimas. Ello se podría atribuir, por un lado, al dominio de las convenciones paradigmáticas del gremio teatral y por otro, a una característica esencial del performance mexicano expresada de manera contundente por Antonio Prieto según el cual el performance está completamente divorciado del teatro. En “Escenas liminales” enfatiza esta situación: “La gran mayoría de performanceros mexicanos proviene de la plástica y no tienen interés alguno en cualquier cosa que huela a teatro”³.

En una primera y lejana etapa a inicios de los años sesenta, artistas indistinguibles por su antisolemnidad, su espíritu lúdico y conciencia crítica, en ese espacio de planos paralelos entre las extensiones y la crisis del proyecto moderno, pusieron en marcha formas expresivas multidisciplinarias articuladas por el teatro experimental. Alejandro Jodorowsky proponía entonces sus *efímeros pánicos*. En 1968 y en los años siguientes, algunos estudiantes y artistas salieron de las escuelas y los museos para realizar acciones callejeras urgentes. Eran los años de la represión ante las demandas democráticas y luego vino la guerra sucia. A finales de los años setenta, algunos artistas que trabajaban en las calles y en espacios fuera del circuito

de distribución artística buscaron incorporarse al circuito establecido. La década siguiente, estuvo marcada por la presencia en México de la Fura dels Baus, el acceso a publicaciones sobre el accionismo vienés que, entre otras experiencias, ejercieron una fuerte influencia sobre las nuevas generaciones. De los espacios callejeros, galerías y centros independientes y bares, el performance saltó a los espacios institucionales. Los museos recibieron con más frecuencia acciones y performances. Se organizó en 1990 un encuentro de performance en el Museo de Arte Carrillo Gil. Dos años más tarde, el intercambio de experiencias durante las bienales de poesía visual produce sus efectos: por iniciativa de Eloy Tarcisio se fundó Ex Teresa Arte Actual como espacio dedicado a las formas expresivas alternas de las cuales el performanc, jugó un papel central.

Un balance simplificado de estos diez años nos permite, me parece, observar un desarrollo significativo. Hoy se distinguen claramente tres generaciones de los artistas mexicanos activos y que hacen performance. Los veteranos nacidos a mitad del siglo pasado, los que nacieron en los años sesenta y los más jóvenes, menores de treinta años. Las diez ediciones de festivales y muestras internacionales, los concursos y las jornadas de performance realizadas en Ex Teresa Arte Actual, han logrado la consolidación y el crecimiento del género a través de la puesta en exhibición de la práctica performativa por parte de los artistas mexicanos, de un importante intercambio internacional, y de la formación de un público entusiasta compuesto sobre todo por jóvenes, solo superado en número por las asistencias a los conciertos de música electrónica.

Pero esto es la superficie de lo sucedido a partir de la fundación de Ex Teresa Arte Actual. Así se inició un proceso contradictorio de institucionalización que no termina por resolverse. En el transcurso de la última década, en algún momento, el performance entró en un estado de pausa cuyo origen parece residir en el proceso de institucionalización. Es decir, el estado de pausa corresponde a una situación de equilibrio entre, por un lado, las fuerzas originales del performance (su carácter experimental, su naturaleza expansiva en el campo del lenguaje, sus líneas transgresoras) y por otro lado, el poderío del sistema establecido de producción, circulación, recepción y difusión de la obra artística, esto es, las fuerzas de las relaciones institucionales establecidas.

En el estado de pausa se dirime el destino del proceso de institucionalización. No es el destino predeterminado del proceso, la domesticación, lo que importa, sino la duración y la densidad de las fuerzas originales del performance, su fuerza y capacidad expresiva. Eso explica las diversas actitudes del aparato institucional que, por un lado ha participado en el impulso del género y por otro, le ha construido una especie de reserva territorial, un confinamiento. Los propios artistas han contribuido a esta situación. La desorganización y la escasa búsqueda de formas de relación profesionales de la mayoría no permite potenciar las fuerzas del género.

Hay elementos para pensar que el aparato institucional ha mantenido una tensión por su oposición oculta hacia el género. Su domesticación como forma expresiva emergente no ha sido fácil, y no lo será. En ocasiones, el tono de la relación ha dependido del funcionario en turno. Al género se le tolera, pero de dientes adentro todavía se nota una cierta incomodidad, un malestar, cuando no, un rechazo encubierto. Son funcionarios en el ejercicio de hacer que sus conceptos e intereses se conviertan en la posición de las instituciones. Los hay que suponen encarnar ya dichas esencias institucionales. Sin duda, algo de estas resistencias y tensiones ocultas nos habla de la vitalidad del género.

Esta etapa de institucionalización del performance, comprendida en la última década, ha sido también el terreno para conformar su imagen, no sólo frente a las instituciones sino ante el público. El arte acción es un perro. Paradójicamente, la parte visible de su leyenda negra no se refiere al performance por su naturaleza experimental, estructuralmente flexible y subversiva, se refiere a la imagen posicionada en el público no conocedor; en ella, el performance es un evento improvisado, escatológico, pobre de recursos artísticos. Un género "al que le falta mucho para dejar de ser considerado teatro barato" como escribió Abraham Cruzvillegas⁴. El trabajo al interior de la práctica performativa ha mostrado que esta imagen, que a veces parece dominante, no es exacta. Que el performance no es teatro; que su estructura flexible permite la frescura de su lenguaje y la presencia del azar; que busca en la fisura de los encadenamientos significativos las puertas para otra renovada visión del mundo; que su arduo trabajo metafórico y su renuncia a la representación, es decir, a ser otro, a ser un personaje como en el teatro y no el artista-persona como en el performance, todo esto, establece su base constructiva.

En efecto, la etapa de institucionalización del género ha sido compleja no sólo en relación con el sistema institucional de difusión y circulación de las artes, también en las contradicciones internas del discurso performativo, es decir, en la práctica artística misma. El ejercicio performativo y su exhibición sistemáticos produjeron cada vez un mayor conocimiento de su lenguaje. Ello permitió a muchos artistas ir decantando el género y los distintos conceptos que ahora integran diferentes tendencias dentro del performance mexicano. Es decir, se ha configurado una identidad para el performance y se han construido una cierta diversidad de posiciones que permiten reconocer tendencias.

Un amplio sector de artistas mexicanos que realizan performance parecen centrar su trabajo en la acción corporal utilizando objetos cotidianos que no implican tecnologías de punta. Muy pocos de ellos, producen acciones recurriendo al cuerpo en sí mismo. Este peso enorme del objeto cotidiano en la acción corporal asume diferentes roles de acuerdo a tendencias y corrientes referidas por el autor. Así aparecen obras con recursos originados

por el pop y su secuencia expansiva a la utilización de elementos de las culturas populares mexicanas. Otras que hacen de los objetos signos de corte ritual, místico, intimista o psicologista. Por otro lado, existe un conjunto de artistas que parecen recurrir a la disposición escénica como elemento central en el que sucede la acción. Otros pocos exploran las vertientes de fuerte carga conceptual, incorporando conocimientos de las ciencias sociales y aún de disciplinas como las matemáticas y la física. Unos cuantos artistas exploran la interactividad con el público. Desde luego, algunos artistas establecen, en ciertas obras, estrategias que mezclan disposiciones escénicas con elementos conceptuales y quienes, utilizan objetos cotidianos en interactividad con el público.

El Trabajo en colectivo no es excluido para los artistas mexicanos como punto de partida para realizar performances. No sólo está la experiencia de los equipos teatrales sino también la de los grupos de trabajo colectivo en la década de los setenta⁵, sobre todo en la ciudad de México. Los grupos produjeron eventos participativos de corte popular como ferias, juegos y fiestas. También realizaron acciones callejeras para poner de manifiesto la brutalidad represiva, la tortura y la desaparición de personas. Así que no es extraño encontrar, más de veinte años después, grupos de trabajo colectivo en la práctica performativa.⁶

Una parte esencial aunque no privativa de su naturaleza, sitúa al performance en la proximidad del espacio político. No se trata de elementos políticos explícitos ni de consignas partidarias, sectoriales o sindicales. El espacio político al cual referimos, cercano al performance en México, es un espacio más amplio. Es la actitud analítica y conciencia crítica consustancial a esta forma expresiva efímera, espontánea, con frecuencia azarosa, pero sobre todo, potenciadora de signos cotidianos cuyo eje es el cuerpo. En la cultura contemporánea el performance es un arte politizado en tanto acción crítica. Ese rasgo no viene del enunciado sino del significante.

La selección que corresponde a *Le Lieu de Lascas/un arte mexicano actual*, está integrada por artistas de diversas generaciones. Aunque todos trabajan transgenéricamente, en esta ocasión están agrupados en géneros y soportes que más los han caracterizado en los últimos años. En performance: Lorena Orozco, Elvira Santamaría, Katia Tirado, Omar González, Mauricio Guerrero y Víctor Muñoz. En instalación: Carlos Aguirre y César Martínez. En los párrafos siguientes se hace reflexión de algunas de sus obras.

Al ahumar el vidrio ante sí, Elvira Santamaría parece aceptar las humaredas de vida y con ellas traza un autorretrato. Los elementos con los que trabaja Santamaría son signos que asumen densidades en su encadenamiento. La red de referencias rebasa el lado descriptivo de sus acciones. Los signos se enlazan con los discursos que contextualizan. Entonces esos signos factuales asumen posiciones en diversos planos del significado poético. Referencias metafóricas. Interrogación sobre sucesos de la existencia desbordada. Pareciera tratarse de un simbolismo de interioridades, de corte existencialista. No me gusta el concepto simbolismo, sin embargo no tengo otro por el momento.

La luz negra siempre paradójica cae sobre líneas fluorescentes. Cuando en sus acciones Lorena Orozco mide la debilidad, mide la fuerza. Suenan la motosierra y sobre la máscara protectora veo el reflejo de sus manos sosteniendo la herramienta. ¿Qué corta Lorena Orozco cuando corta el tronco? ¿Cómo son los laberintos mentales donde aparece el miedo del miedo? Con su paso seguro y frágil Orozco toca el abismo, lo interpela, lo cercena. Es el movimiento y la sensualidad de la maniobra contrastante.

Subir al cielo por la escalera grande con los ojos vendados. Hacer de lo embarrado a la piel una síntesis y desplegarlo. Subir al silencio que se hace espacio entre una lejana melodía de Parker. Montar el balcón y vestir a la noche de rojo. Ya en lo alto, Katia Tirado nos muestra el diálogo sin piel de una mujer. La acción del cuerpo se llena de palabras y de historias. La acción es breve y sus referencias esenciales.

Con la esquizofrenia del mundo incompleto y totalmente sujeto, hasta en sus más pequeños detalles, al gobierno de Jesús y su aparato de estado, los conquistadores pretendieron destruir la otredad cultural. Mauricio Guerrero trabaja con referencias a la cosmovisión prehispánica. Esa integración simbólica de la vida y el universo. Pone frente a nosotros la Vía Láctea o la Nube Serpiente. No reconstruye nada. Con intuición evoca una parte de la memoria perdida. Cuando El Arquero dispara, su flecha da en el blanco porque desaparece.

Cualquiera lo sabe: la acción delata su sentido por los rastros dejados. Sentado en la silla, desnudo, Omar González delata la existencia. Su espejo gotea. Siguió goteando hasta desaparecer. No hubo más. Es decir, lo demás no tenía importancia. Los paramédicos lo revisaron y estuvieron atentos a su resistencia. El sonido rítmico de la gota tiraba hilos como compases a su respiración. Unos minutos son unas horas.

Con la tersura del ser descansa decapitado. Víctor Muñoz ha planteado casi un rito expiatorio para hablar de lo imposible. Sinónimo de utopía. Pretende delatar lo simultáneo que es evidente, por lo tanto, mientras la pareja y los niños recuerdan y platican, él procura lo inútil, dar de beber y comer al cadáver de la res. Sólo queda el fuego sobre la autopista.

Las relaciones de poder son ejercicios de física. Tensiones y pesos, fuerzas y resistencias. Amenazas sobre la vida. Las instalaciones de Carlos Aguirre se constituyen en la articulación de objetos inesperados. Armado de signos industriales, herramientas y troncos. Evidencia de la violencia y la destrucción. Alegato sobre la necesidad de resistir la depredación de los recursos naturales.

Llevar el cuchillo justo sobre esa parte del cuerpo y cortar. Invitar a los otros para hacer lo mismo. Sonríen ante la posibilidad de que el cadáver fuera eso, un cadáver y no un postre. César Martínez muestra el juego de las posibilidades. También destapa las condiciones de lo otro en sí mismo, es decir, nuestra representación frente al espejo de otra representación que no es nuestra.

1 Entre otras publicaciones, han aparecido los siguientes libros :
_Cronología del Performance 1992-1997, Ex Teresa Arte Actual, CNCA-INBA, México, 1998.
_1958-1998, coordinación Richard Martel, particularmente los artículos "Notas sobre arte acción en América Latina", Víctor Muñoz, y "Mirada desde mi ombligo : la performance en el México mío" de Felipe Ehrenberg, Québec, Éditions Intervention, 2001.
_ArteAcción, coordinación, compilación y edición de Andrea Ferreyra, de las mesas redondas que con ese título se realizaron en julio de 1999 en la cantina El Puerto de Veracruz, México, 1999.
_Con el cuerpo por delante : 47882 minutos de performance, Ex Teresa Arte Actual, INBA-CNCA, México, 2001.

2 Entre otras, destaca *Escultura mexicana/de la academia a la instalación*. CNCA, INBA, MPBA, Landicci Editores, México, 2000.
3 Prieto, Antonio, "Escenas liminares", suplemento El Angel, periódico Reforma, 14 de octubre de 2001. También en : Bustamante, Maris, "1963-1983, veinte años de no objetualismos en México", MM1, Un año de diseñarte, UAM, México, 1999.
4 Cruzvillegas Abraham, "Sangre y pantimedias", El ojo breve, sección Cultura del periódico Reforma, 4 de agosto de 1999. Publicado también en ArteAcción, p.79.
5 Los grupos : Suma, Mira, Proceso Pentágono, Taller de Arte e Ideología, Tetraedro, Germinal, Taller de Investigación Plástica, Tepito Arte Acá, El Colectivo, Peyote y la Cia., No-grupo, Março, entre otros.
6 Los grupos : El Sindicato del Terror, Atte, La Dirección, Polvo de gallina negra, Semefo, 19 concreto, H. Comité de Reivindicación Humana, Pinto mi raya, entre otros.

LES AUTEURS/AUTORES

Pilar VILLELA MASCARO

Pilar VILLELA MASCARO est une artiste de la performance basée à Mexico. Elle a écrit plusieurs essais sur l'art contemporain mexicain et a travaillé comme professeur à l'Université ibéro-américaine et pour l'École nationale des arts plastiques de l'Université nationale autonome de Mexico. Présentement, elle est coordonnatrice du département d'éducation et de diffusion de la galerie d'art publique Siqueiros. Son travail a été montré au Ex Teresa Arte Actual, au Musée de la ville de Mexico, ainsi que dans d'autres espaces de Mexico. Elle a également travaillé à Glasgow, à Helsinki, à Groningen et à Bern.

Pilar VILLELA MASCARO es una artista de performance que reside en México : Ha impartido clases en la Universidad Iberoamericana y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y ha publicado varios artículos sobre arte contemporáneo mexicano. Actualmente, es coordinadora del departamento de difusión y servicios educativos de la Sala de Arte Público Siqueiros. Su obra se ha presentado en XTeresa, en el Museo de la Ciudad de México y en otros espacios de esa ciudad. También ha realizado acciones artísticas en Glasgow, Helsinki, Groningen y Berna.

Carlos ARANDA MÁRQUEZ

Né à Oaxaca en 1957, commissaire et critique indépendant depuis 1991, il a étudié la littérature anglaise et l'histoire de l'art à l'Université nationale autonome de Mexico. Professeur en théorie de l'art, à l'École nationale de peinture, sculpture et gravure La Esmeralda, il est l'auteur de *Querido Público, consideraciones sobre el arte contemporáneo en México en los años 90* (Cher public, considérations sur l'art contemporain du Mexique des années 90) à paraître prochainement. Ces dernières années, il a réalisé de nombreux projets d'art mexicain, promouvant les nouveaux créateurs.

Curador y crítico independiente desde 1991, estudió Letras Inglesas e Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestro de Teoría del Arte en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, es autor del « Querido Público, consideraciones sobre el arte contemporáneo en México en los años 90 », de próxima aparición. En los últimos años, ha realizado numerosos proyectos de arte mexicano, promoviendo a nuevos creadores

Jorge REYNOSO POHLENZ

Né à Mexico en 1968, il a étudié l'architecture à l'Université nationale autonome de Mexico. De 1991 à 1998, il a travaillé au sein de l'aire de production du Musée d'art contemporain Álvaro Carrillo Gil et, les cinq dernières années, en qualité de sous-directeur. En 1998, il est entré à la direction générale des arts plastiques de la UNAM, pour laquelle il est actuellement sous-directeur du commissariat et de la recherche. Il a publié divers articles sur l'architecture et l'art contemporain dans des périodiques et des revues mexicains. Actuellement, il est responsable du diplôme en muséologie qui se donne au Museo del Carmen et membre du Comité international d'architecture et de techniques muséographiques (ICAMT) de l'ICOM.

Estudió arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México. De 1991 a 1998 trabajó en el área de producción del Museo de Arte

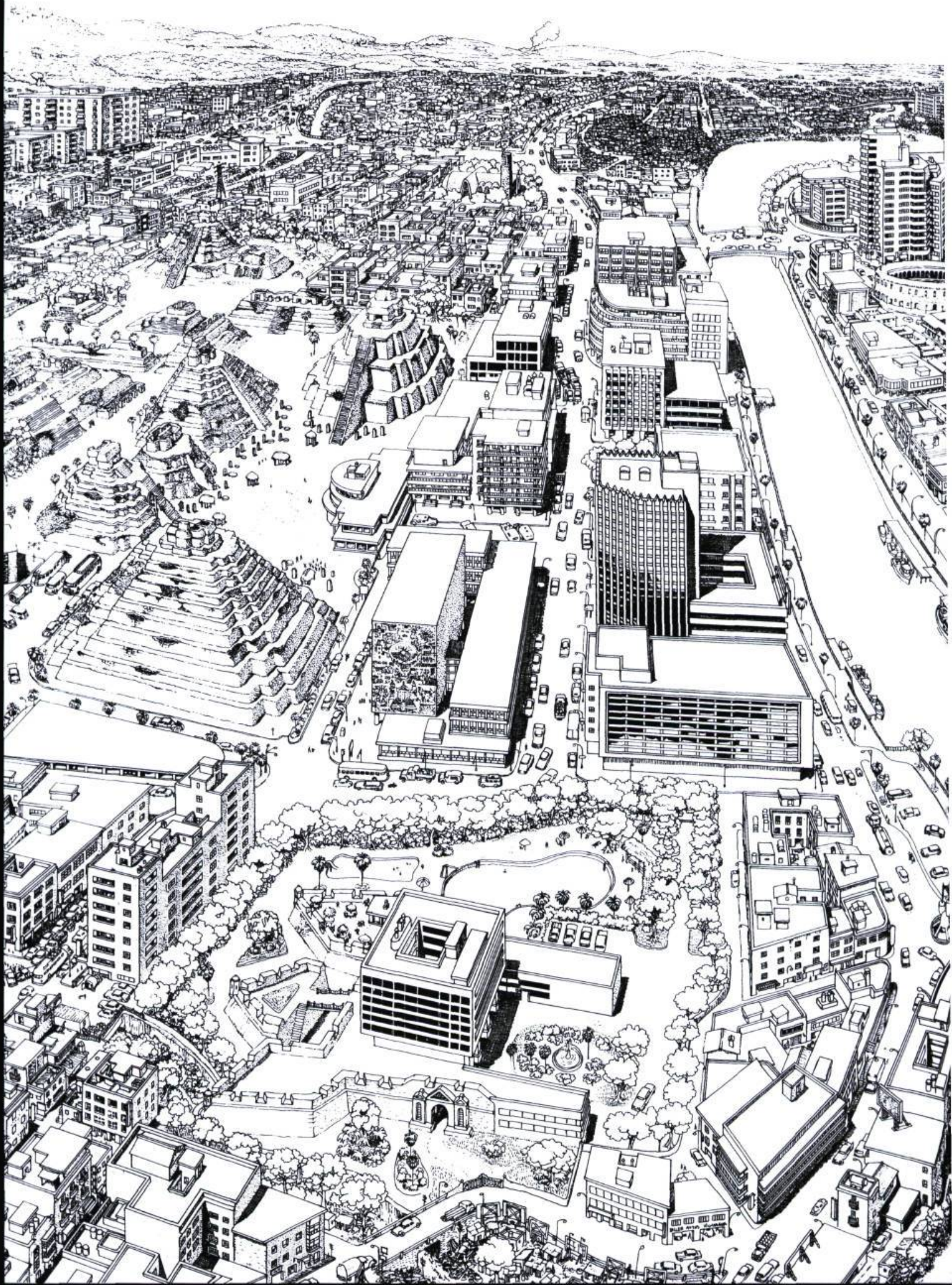
Contemporáneo Álvaro Carrillo Gil, y los últimos 5 años en calidad de subdirector. En 1998 ingresa a la Dirección General de Artes Plásticas de la UNAM, de la que actualmente es subdirector de curaduría e investigación. Ha publicado diversos artículos sobre arquitectura y arte contemporáneo para periódicos y revistas mexicanas. Actualmente es responsable del Diplomado de Museología que se imparte en el Museo del Carmen y miembro del Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas Museográficas (ICAMT) del ICOM.

Victor MUÑOZ

Né à Mexico en 1948, il a étudié la peinture à la ENPEG La Esmeralda. Il a participé à de nombreuses expositions collectives et individuelles au Mexique et à l'étranger. Directeur fondateur de la Galerie du Sud (Galeria del Sur) de l'Université autonome de Mexico (UAM) à Xochimilco, écrivain, organisateur culturel et professeur universitaire, MUÑOZ a maintenu une constante activité de critique et de réflexion sur l'art contemporain du Mexique. À la fin des années soixante, les installations, les œuvres conceptuelles, les événements et les actions de rue ont constitué une part importante de sa proposition artistique. En 1973, avec José Antonio HERNÁNDEZ AMEXCUA et Carlos FINCK, il initie le concept de travail artistique collectif. Rejoint par Felipe EHRENBURG en 1976, ils décident ensemble de prendre le nom de Grupo Proceso Pentágono (GPP — Groupe de Procs du Pentagone). Essentiellement, l'activité artistique du groupe porte sur la répression, la torture et la disparition de personnes pour motifs politiques à Mexico. Parallèlement, durant ces années, se développe dans le pays le mouvement des groupes de travail collectif. Le travail de MUÑOZ, autant en groupe qu'individuel, s'est mérité des prix et des distinctions nationales et internationales. Dans les dernières années, il a participé à des expositions collectives, des festivals et des biennales avec des œuvres (actions, installations et objets) marquées par la pensée débile et les thèses sur l'évanouissement des certitudes.

Víctor MUÑOZ (México). Nació en la ciudad de México en 1948. Estudió pintura en la ENPEG La Esmeralda. Ha participado en innumerables exposiciones colectivas e individuales en México y el extranjero. Escritor, promotor cultural y profesor universitario, Muñoz ha mantenido una constante actividad crítica y reflexiva sobre el arte contemporáneo en nuestro país. Desde finales de los años sesenta han formado parte de su propuesta las instalaciones, las obras conceptuales, los eventos y acciones callejeras. En 1973 con José Antonio Hernández Amezcua y Carlos Finck inician el concepto de trabajo artístico colectivo. En 1976 se incorporó Felipe Ehrenberg y decidieron asumir el nombre de Grupo Proceso Pentágono (GPP). Con frecuencia la obra del grupo estuvo dedicada a la represión, tortura, desaparición de personas por motivos políticos en México. Durante esos años se genera en el país el movimiento de los grupos de trabajo colectivo.

El trabajo de Muñoz, tanto en grupo como el individual, ha merecido premios y distinciones nacionales e internacionales. Fue director fundador de la Galería del Sur de la UAM-Xochimilco. En los últimos años ha participado en muestras colectivas, festivales y bienales con obra (acciones, instalaciones y objetos) marcada por el pensamiento débil y las tesis del desvanecimiento de las certidumbres.



EXPANSION SANS SURVEILLANCE ET FUTUR INCERTAIN (FIN DU XX^e SIÈCLE)

Durant les années soixante, soixante-dix et quatre-vingts, San Rafael poursuit son expansion. Un contraste flagrant entre le centre de la ville, luxueux et splendide, et la périphérie, avec les huttes, bidonvilles et déchets, apparaît au grand jour. Un parc archéologique et des hôtels ont été créés afin d'attirer les touristes...

