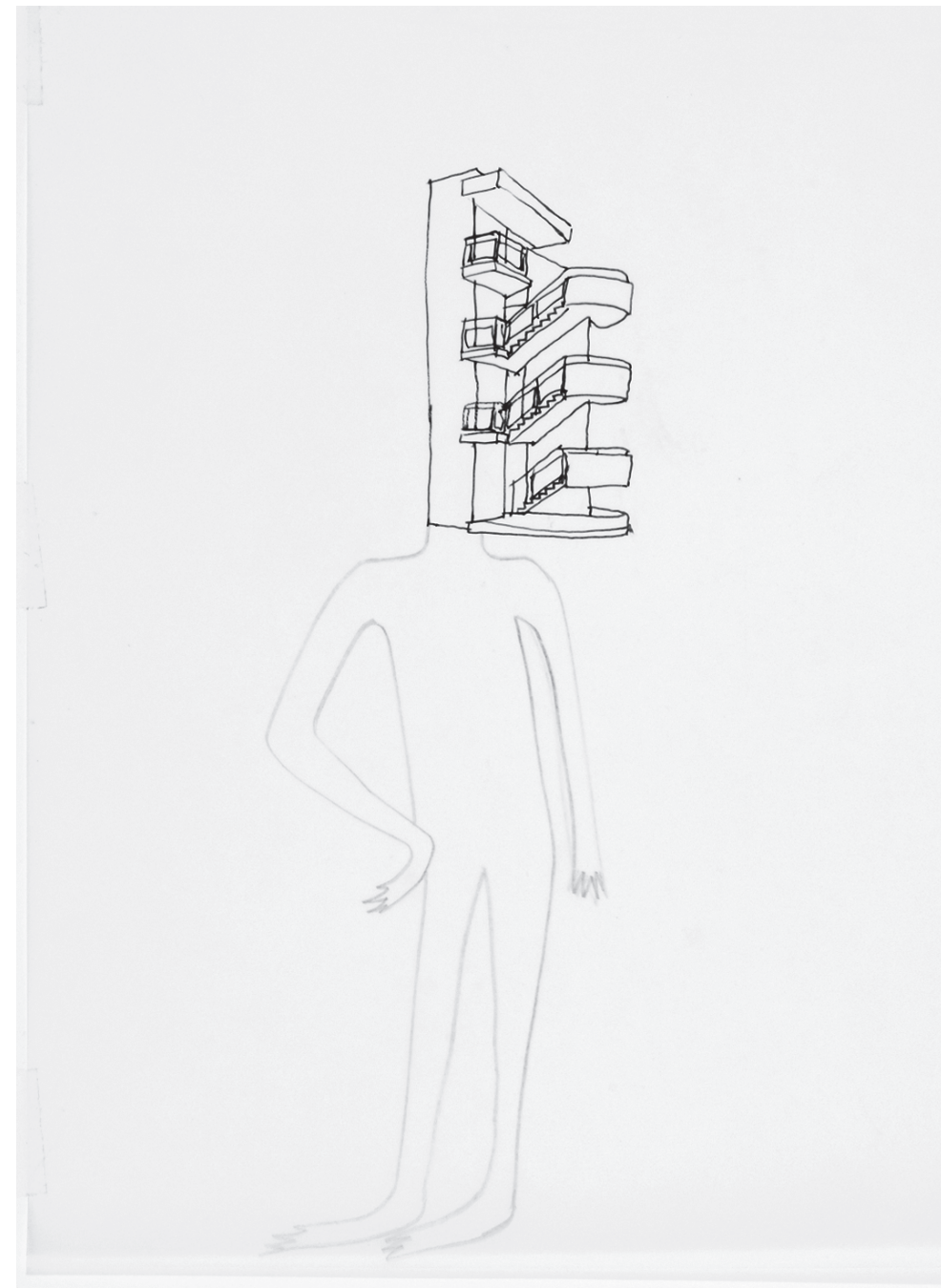




DIFUSION
CULTURAL
U N A M

muac



Nómada vi, 2018. Tinta y collage sobre papel. 43 x 35.5 cm



Dibujos de Metamorfosis, 2010. Papel, pluma, lápiz, lápiz de color, impresión fotográfica, papel transparente cortado y pegado, (serie de 20 dibujos, detalle), 28.3 x 21 cm (18 elementos), 56.5 x 21 cm (2 elementos). Colección The Museum of Modern Art, New York. Committee on Drawings Funds y los fondos provistos por Gonzalo Parodi. Foto: Luis Asín.



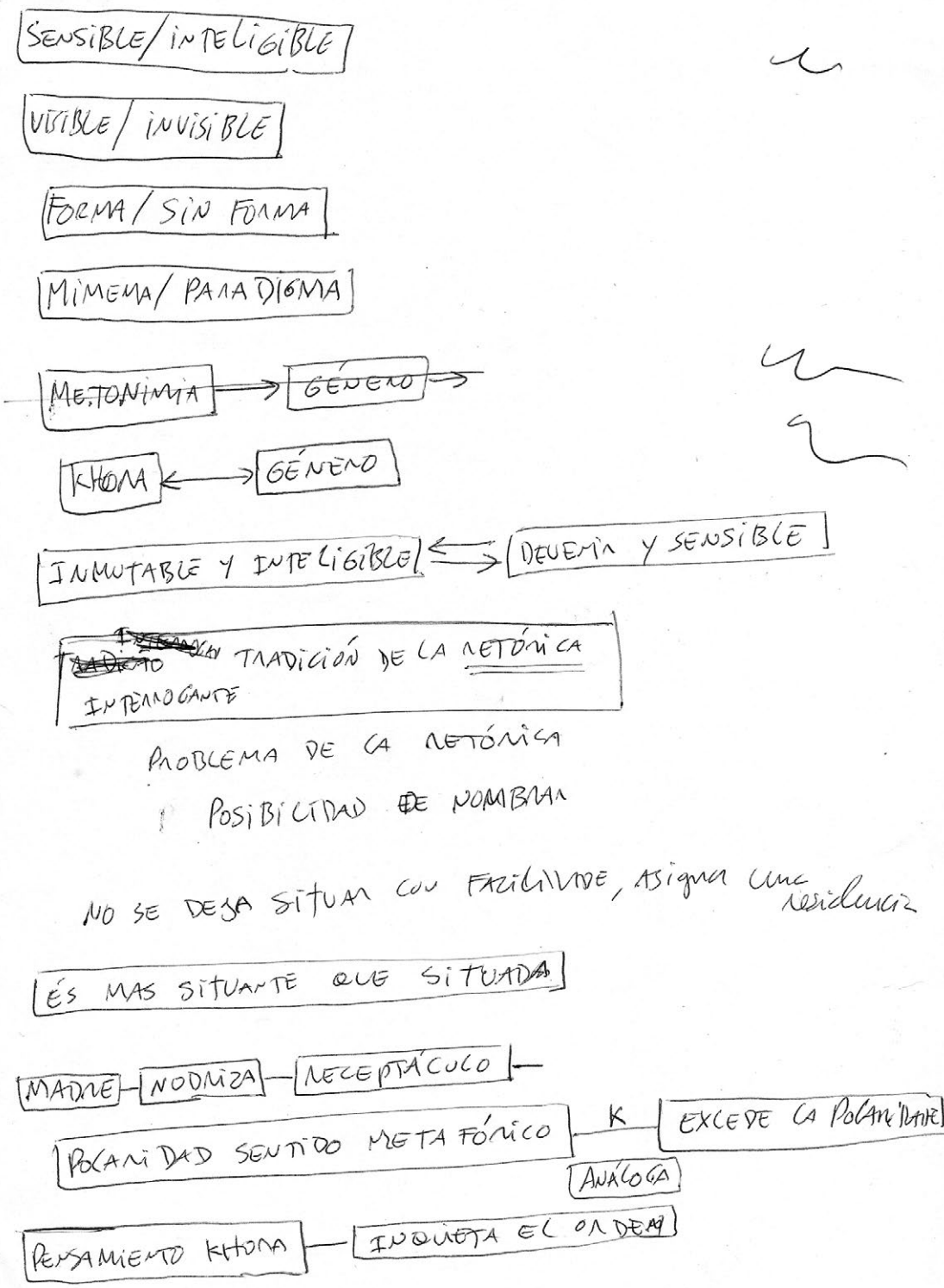
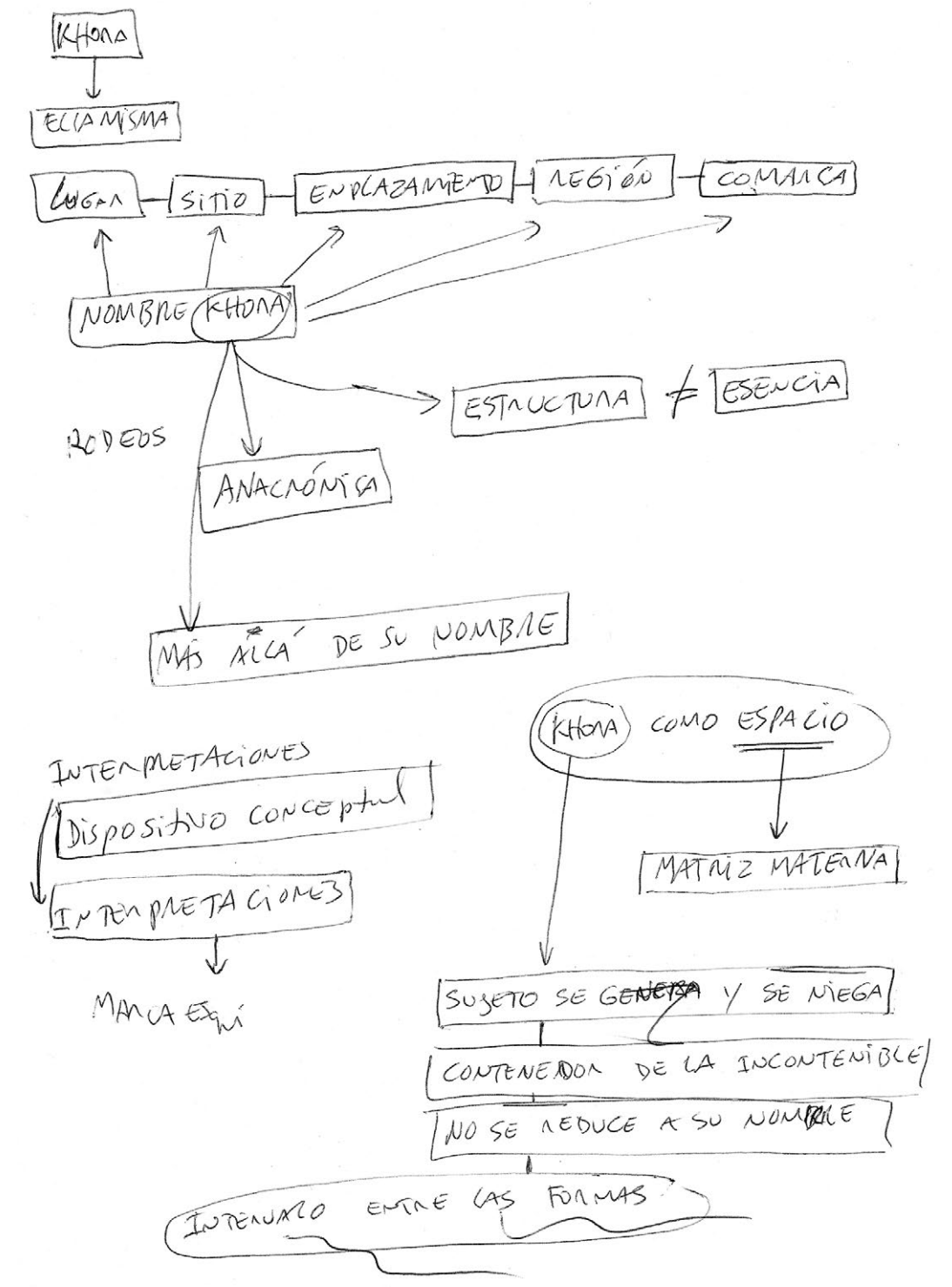
por amor a la disidencia
carlos bunga 3/4



CONSCIENCE

FRAGILITY / INSTABILITY /
TIME / TEMPORALITY

When is present / real /
BUT ALL THE TIME IS IMMINENT



por amor a la disidencia.
carlos bunga ^{3/4}

Khôra, 2013. Cartón, cinta adhesiva, pintura mate y pegamento.
Cortesía del artista. Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.
27 de abril de 2013 al 18 de agosto de 2013.







por amor a la disidencia.

Cecilia Delgado Masse y Alejandra Labastida

¿Y si el acontecimiento filosóficamente relevante del siglo XX hubiera consistido en que todas las ficciones de realidad, adictas a la gravedad, fueron debilitadas por un momento explícito de impulso hacia arriba?¹

PETER SLOTERDIJK, *Esferas III*.

...cuando vi a mi demonio lo encontré serio, grave, profundo, solemne: era el espíritu de la pesadez, él hace hacer a todas las cosas. No con la cólera sino con la risa se mata: adelante, matemos el espíritu de la pesadez!²

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*.

¹ Sloterdijk, Peter, *Esferas III*, Madrid, Ed. Siruela, 2006, p. 529.

² Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, p. 90.

La convicción del desafío a la gravedad subyace en la relación no sólo física sino, religiosa, poética y filosófica del hombre con el mundo. La experiencia corporal en varios niveles, desde la conquista de una postura erguida, hasta los vuelos aéreos y espaciales, implica un desafío a la condición material. Históricamente se puede argumentar una alianza entre el pensamiento reaccionario y la gravedad, una perspectiva donde el sujeto no puede más que someterse,³ dada su propia condición de pesadez. En este sentido *Por amor a la disidencia* plantea la posibilidad de pensar en la levedad usando a la antigravitación como vector fundamental en el espacio de exhibición, buscar ese impulso hacia arriba que de acuerdo a Badiou se entiende por ligereza:

*la capacidad de un cuerpo para manifestarse como un cuerpo liberado, o como un cuerpo que no se constriñe a sí mismo. En otras palabras, como un cuerpo en estado de desobediencia con respecto a sus propios impulsos.*⁴

Para la literatura una de las seis propuestas que Italo Calvino postulara para el nuevo milenio era precisamente la levedad. En su argumentación planteaba como una constante antropológica, la dialéctica que subyace entre la levitación que se desea y la privación que se padece⁵ en la naturaleza humana. De ahí que la activación de este eje en el espacio busque la posibilidad de pensar a la disidencia como un deseo constante que cuestione las implicaciones de una normatividad condicionada y asumida, que en un sentido crítico se pregunte: “¿Cómo no ser gobernado de esa forma? Ni en nombre de esos principios, ni por medio de tales procedimientos. No de esa forma, no para eso, no por ellos”.⁶

Por su parte, el planteamiento de Giorgio Agamben sobre las nuevas luchas políticas reafirman la naturaleza y la necesidad crítica del individuo al afirmar que no serán entre Estados, sino entre el Estado y la

³ Sloterdijk, Peter, *op. cit.*, pp. 553-565.

⁴ Badiou, Alain, “La danza como metáfora del pensamiento”, en *Fractal*, revista trimestral consultada en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>

⁵ Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ed. Siruela, 1998, p. 41.

⁶ Butler, Judith, *¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault*, consultado en <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es>

humanidad, entendida como una comunidad que ya no está sujeta a la expropiación a través de las lógicas de identidad, soberanía y derecho.⁷ Esta comunidad *in-esencial* estaría conformada por:

*singularidades cualsea: una singularidad que no tiene identidad, ni está determinada respecto a un concepto, pero no es simplemente indeterminada; más bien es determinada sólo a través de su relación con una idea, esto es, a la totalidad de sus posibilidades [...] pertenece a un todo, pero sin que esta pertenencia pueda ser representada por una condición real.*⁸

En este sentido, *Por amor a la disidencia* busca que cada una de las propuestas de los cuatro artistas que la conforman: Edgardo Aragón (México), Laura Lima (Brasil), Carlos Bunga (Portugal) y Marcela Armas (México) denuncien y dismantelen, desde sus distintas prácticas, los parámetros de mediación que las condiciones de pertenencia del Sistema imponen al individuo. Se propone inscribirlos en este camino de levitación y escapismo que, siguiendo la premisa de Agamben, plantea apropiarse de la pertenencia misma a través de la expropiación de la identidad,⁹ no como un acto definitivo, sino como un hábito: el de ser generado según la propia manera de ser, no como una esencia sino como un tener lugar. Respondiendo a un deseo profundo de libertad y autodeterminación que parte de no reconocer la multiplicidad de estructuras sociales culturales, económicas y políticas que sujetan al individuo en el Estado nación.

Se plantea generar un arte reaccionario que involucre la propia producción de lo que implica la instalación como medio y asuma el espacio de exhibición desde su condición política e ideológica, donde cada una de las singularidades propuestas: Aragón desde el video, Lima desde la objetualidad del cuerpo, Bunga desde la intervención arquitectónica y Armas desde la tecnología, escapen de cualquier categoría definitiva y de localización, que tomen y ocupen su lugar como pura

⁷ Véase Agamben, Giorgio, *La comunidad que viene*, Valencia, Ed. Pretextos, 2006, p. 69.

⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁹ *op. cit.*, p. 16.

potencia; desafiando las lógicas anuladoras y determinantes del Estado y sus axiomas de representación. Entendiendo que, como plantea Agamben, no hay peor amenaza para el Estado que una comunidad de hombres que se copertenecen sin una condición representable de pertenencia.¹⁰

Aunque los proyectos se presenten de manera individual y en distintas temporalidades, la intervención de cada uno de estos artistas en un mismo espacio propone generar una conversación a destiempo entre sus prácticas con el fin de generar esta condición de comunidad emancipada. Como señala Brian Holmes, la forma estética, tal como lo entiende Adorno, se opone tanto a las débiles armonías internas del individualismo satisfecho, como a las totalizaciones mucho más poderosas de un sistema explotador; y se convierte en una fuerza disidente mediante su rechazo a resolver falsamente las verdaderas contradicciones. Como escribe en una de sus frases retóricas: “Arte no significa apuntar alternativas, sino, mediante nada más que su forma, resistirse al curso del mundo que continúa poniendo a los hombres una pistola en el pecho”.¹¹

Una práctica crítica será ante todo aquella que se ocupe de los límites de nuestros modos de conocimiento, de significación, de movimiento, de percepción, etcétera, para provocar que los marcos que habitamos y que imposibilitan otros modos de pensar, se manifiesten. Se trata de identificar el nexo entre saber y poder, y buscar sus puntos de ruptura como condición de posibilidad para una autoconstrucción del sujeto desde los límites de un deber del ser establecido. Observar cómo una crítica coordinada puede ayudar a emerger la resistencia en la sociedad. Generar un desplazamiento no tanto en el estado de las cosas, sino en su sentido y en sus límites como un umbral. La referencia a la gravedad como uno de los desafíos, nos permite plantear en el juego con el espacio de exhibición al arte de la antigravitación como el arte de “la inservidumbre voluntaria y la indocilidad reflexiva”¹² en donde la pregunta decisiva no es ¿qué hacer?, sino ¿cómo hacer?

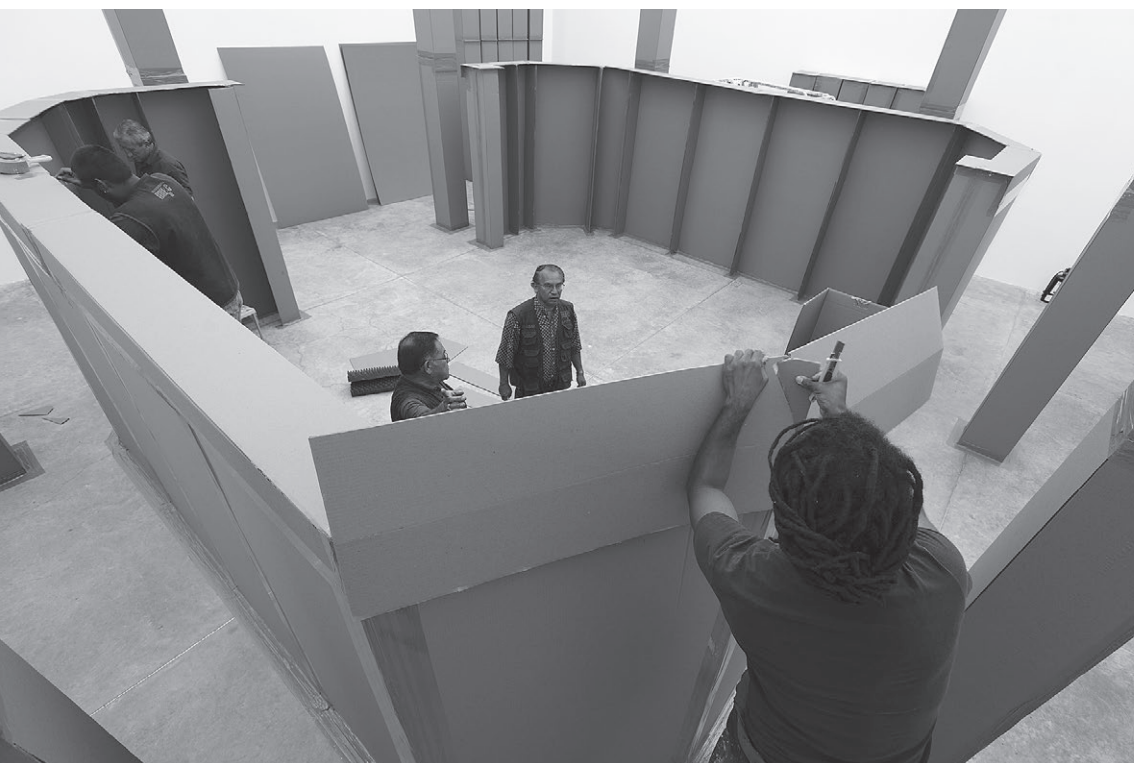
¹⁰ *Ibid.*, pp. 70-71.

¹¹ Holmes, Brian, *La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural*, en *Brumaria 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial*, p. 98.

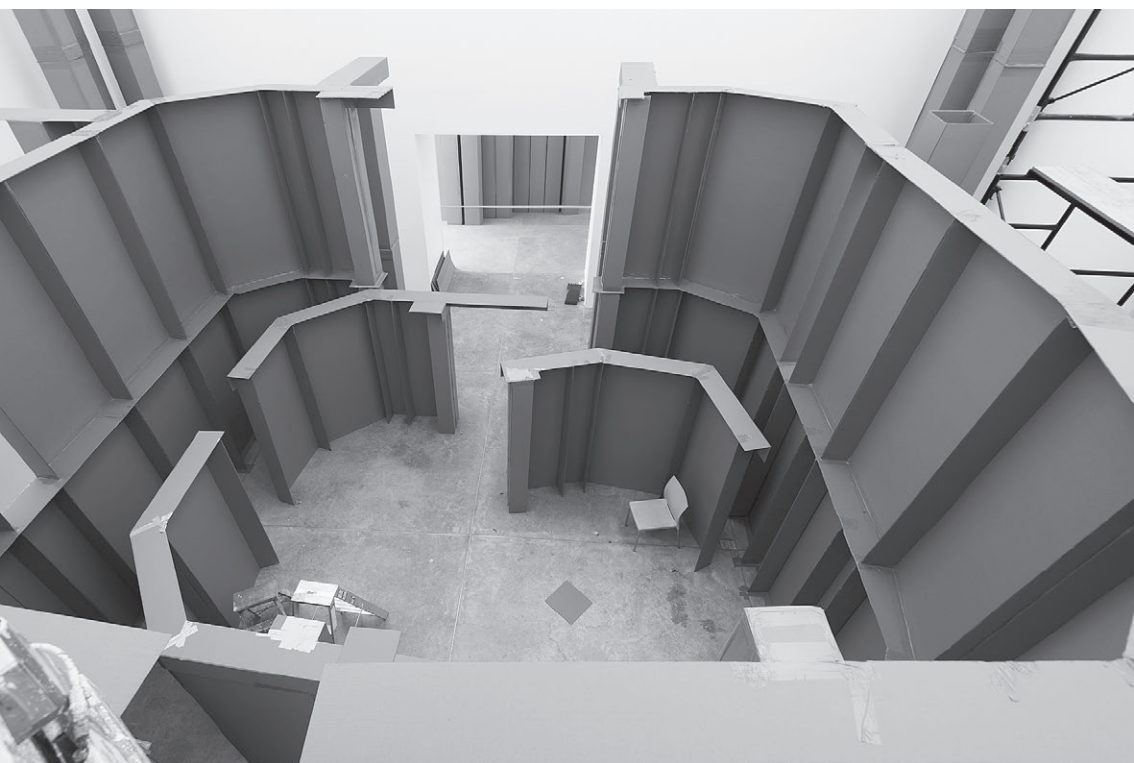
¹² Butler, Judith, *op. cit.*











carlos bunga^{3/4}
Khôra, 2008.

Alejandra Labastida

Time is the support of potential. [...] potential is imagined time.
Yona Friedman, *About Potential Time*.

En el momento que escribo este texto, Carlos Bunga no ha entrado en contacto con la sala de exhibición. Finjamos replicar su método de inversión según el cual tiene sentido que escriba antes de que exista la pieza. El texto resultante es en realidad un boceto y no su registro. El texto se siente libre, libre por ausencia porque de lo que escribe aún no ha sucedido.

Ciclos de construcción y destrucción, Bunga intenta situarse en el espacio intermedio. Dos amigos se encuentran. En el poco tiempo que se han dejado de ver, apenas unos días, todo ha cambiado: él ha sido diagnosticado con cáncer y ella descubrió que estaba embarazada. Él la encontró cansada y ella lo encontró cansado, el cuerpo ocupado en otros procesos no cotidianos. Detengámonos en este momento de intermedio, un instante de pura potencia (de destrucción y creación) que resiste la domesticación cotidiana de nuestra relación con el tiempo. ¿Será esa experiencia la que Bunga se propone ofrecernos? ¿El acceso a esa temporalidad que sustrae la experiencia continua de la vida para anunciar la fragilidad que a pesar de ser la única certeza nunca deja de sorprendernos?

En una entrevista Bunga declara: “cualquier forma finalizada induce un significado de muerte”; ¿se trata entonces de burlar la muerte permaneciendo siempre en la forma de boceto o maqueta? Pienso, o propongo reflexionar en que se trata más bien de eludir el yugo autoimpuesto de una de las categorías más poderosas en la cultura occidental –el futuro teleológico– para recuperar la temporalidad del ahora. Dejo hablar a G.H. –después de su encuentro místico con una cucaracha al borde entre la vida y la muerte:

Pero ahora veo lo que en verdad me sucedía: tenía tan poca fe que había inventado sólo el futuro, creía tan poco en lo que existe que aplazaba la actualidad a una promesa y a un futuro.

Pero descubro que no es ni siquiera necesario tener esperanza.

Yo podría no entender y tú podrías no entender que prescindir de la esperanza –en verdad significa acción, y hoy.

La noticia que estoy recibiendo de mí misma me suena catatrófica, y de nuevo próxima a lo demoníaco. Pero es solo por miedo. [...] Pues prescindir de la esperanza significa que tengo que pasar a vivir y no solo a prometerme la vida”.¹

La mayoría de las veces el problema con nuestra fragilidad y vulnerabilidad no es el miedo a la muerte sino a la vida como actualidad permanente. Las investigaciones de Bunga sobre la percepción del tiempo pueden abrir un espacio a través de la experiencia para ingresar en una temporalidad que es el soporte de la potencia y no del aplazamiento eterno. Su estrategia es mucho menos violenta y abrupta que un encuentro con una cucaracha o una enfermedad. La toma de conciencia del tiempo puede ser más sutil, como cuando te descubres una cana en el espejo, me explicó el artista una vez por teléfono.

La práctica de Bunga parte de una serie de reglas que inician de la puesta en acto de ciclos de construcción y destrucción que le permiten generar espacios tanto reales como mentales, en donde la dimensión conceptual y objetual se entrecruza. Se trata de un ejercicio de flexibilidad y adaptación a las condiciones establecidas por el espacio que incluye un grado considerable de improvisación en donde éste no es un agente pasivo. Bunga lo convierte en su laboratorio de experimentación al mismo tiempo que se entrega a un juego exhaustivo de ocupación mutua y simultánea. La premisa es un ejercicio de inversión: sus instalaciones efímeras parten de un proceso de confrontación directa con el espacio sin planos o planes previos. La obra que visita el espectador es un resultado abierto no terminado, es decir, el boceto que continúa trabajando posteriormente en una reflexión de segundo grado a través de diversos formatos como dibujo, pintura, escultura, performance, vídeo. Esta segunda fase le permite desprenderse de las limitaciones físicas del espacio, creando bitácoras de arquitecturas

¹ Lispector, Clarice, *La pasión según G.H.*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2011, p. 157.

imaginarias. “Estos universos no son virtuales ni actuales, son posibles, lo posible como categoría estética (<<un poco de posible, si no me ahogo>>”).²

El nivel de sofisticación en el proceso de producción contrasta usualmente con los materiales industriales seleccionados, evocativos de la sociedad de consumo, como el cartón. El uso del color es importante en su trabajo que se nutre de su formación como pintor para generar procesos de pintura expandida. En estas puestas en escena de la aceleración de la degradación de los objetos y las construcciones se propone develar el potencial conceptual del espacio generando una transformación en la experiencia. El método de investigación de Bunga parte de situarse en el horizonte temporal y espacial del intermedio entre la creación y la destrucción para detonar reflexiones sobre lo efímero, la entropía y el tipo de temporalidad que producen. Su acercamiento a la arquitectura –entendida como una segunda piel del cuerpo humano– le permite trabajar desde una perspectiva biológica. Su obra convoca las fuerzas invisibles de gravedad, de explosión, de germinación, de expansión y sobre todo del tiempo. Sus ejercicios plásticos espaciales y cromáticos son, en palabras de Deleuze y Guattari, “portadores de fuerzas vislumbradas y generadores de perceptos. ¿No es ésa acaso la definición del precepto personificado: volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, que nos hacen devenir?”.³

² Deleuze, Gilles y Guattari Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 179.

³ Ibidem, p. 184.

Una de las preguntas que se hace Derrida en relación a *Khôra* es si hemos pensado lo suficiente lo que significa recibir. La instalación realizada en el MUAC reflexiona precisamente sobre la relación entre dar lugar y recibir: sobre un espacio que recibe sin apropiación, un receptáculo que no se reduce a lo que recibe. Le permite plantear un movimiento rebelde al imperativo de inteligibilidad de la civilización occidental. *Khôra* es el nombre propio de una puesta en abismo, de una hendidura surgida en el seno mismo de la filosofía, en el *Timeo* de Platón, que desafía el principio de la no contradicción. Una proposición y su negación no pueden ser ambas verdaderas al mismo tiempo, sin embargo en palabras de Jacques Derrida, “*Khôra* parece ser ni esto ni aquello y otras veces a la vez esto y aquello”.² Un dar lugar que es una oscilación constante entre la exclusión y la participación.

Se trata de un abismo por exceso, por dislocación, por posibilidad; *porta-impronta* de propiedades esquivas, anacrónicas y escurridizas cuya única singularidad es la capacidad de siempre escapar a la determinación. No es sólo que no tenga esencia sino que la esencia se vacía de sentido frente a ella. No tiene forma, no es sensible, no es inteligible; bajo las premisas del paradigma filosófico no existe, aunque lo ha acompañado desde el inicio.³

No es lo mismo “se me ocurre” a “me ocurre”, y “*Khôra* nos sucede, como el nombre”.⁴ Pero no es un suceder determinante; para conservar su independencia de lo que recibe, no puede ni determinarlo ni ser determinada por él. Cercano al concepto de Agamben de la “singularidad cual sea” que vislumbra la posibilidad de una comunidad que se acompaña sin pertenecerse y sin prescripción, pero que tiene lugar. *Khôra* siempre es un sitio ocupado, una hendidura en donde es posible tener lugar.

Siguiendo la lógica de la pregunta de Derrida ¿qué significa lo anterior en términos de hospitalidad? La pregunta por la hospitalidad no es ajena al arte, en su texto del catálogo de DOCUMENTA 13, Mario García Torres hace un recorrido por la actividad hospitalaria en la historia del arte, sobre todo para preguntarse la naturaleza del contrato establecido en ese tipo de relaciones. ¿Qué expectativas y obligaciones se contraen al ofrecer o aceptar una invitación, por ejemplo, al realizar un proyecto en un museo? El curador como huésped del museo, el artista como huésped del curador, el visitante como huésped del artista, toda una cadena alimenticia de hospitalidad. García Torres se plantea el problema en términos de una lógica de supervivencia del más fuerte, en donde la situación más temida sería un huésped que no logra afectar el espacio anfitrión.⁵ En su recorrido yo añadiría el famoso juego de palabras de Duchamp: *A Guest + A Host = A Ghost* (un huésped + un anfitrión = un fantasma) que habla de una relación de anulación mutua. Duchamp pareciera sugerir que la lógica de lucha de afectación sólo produce fantasmas. En *Khôra* lo que se anula es precisamente esa lógica. Nombrarla en este ejercicio, no es una contraposición ya que *Khôra* no se ofrece para una lógica binaria, pero sí convoca dentro del espacio racional del museo a otras formas de recibir y de ser recibido. Abrirse a ellas exige prescindir de cualquier soporte de categorización o de inteligibilidad y asomarse al abismo sin red de seguridad. Si fuera diciembre podríamos empezar por pedir posada en nombre de nadie, en un mesón que nos recibe sin esperar ningún honor a cambio.

¹ Derrida, Jacques, *Kôra*. Trad. de Diego Tatián, Alción Editora, Córdoba, Argentina, 1995. Edición digital de Derrida en castellano. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kora.htm>. (De consulta reciente el 25 de abril del 2013). ² *Ibidem*. ³ *Ibidem*. ⁴ *Ibidem*. ⁵ García Torres, Mario, *A Few Questions Regarding the Hesitance at Choosing Between Bringing a Bottle of Wine or a Bouquet of Flowers*, en Pp. 199-203 en “The Book of Books”, Catalog 1/3, Hatje Cantz Verlag, Alemania, 2012.

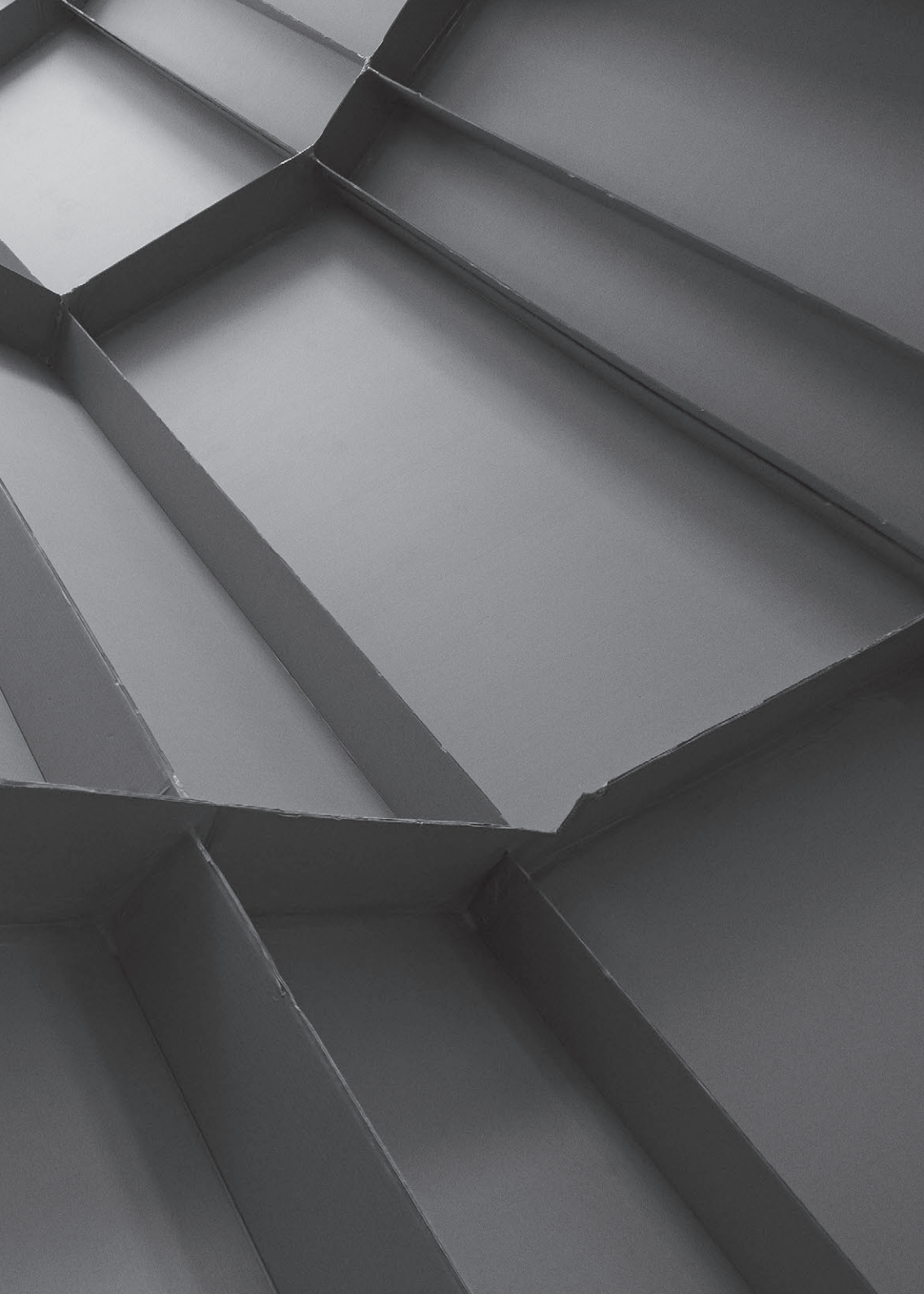


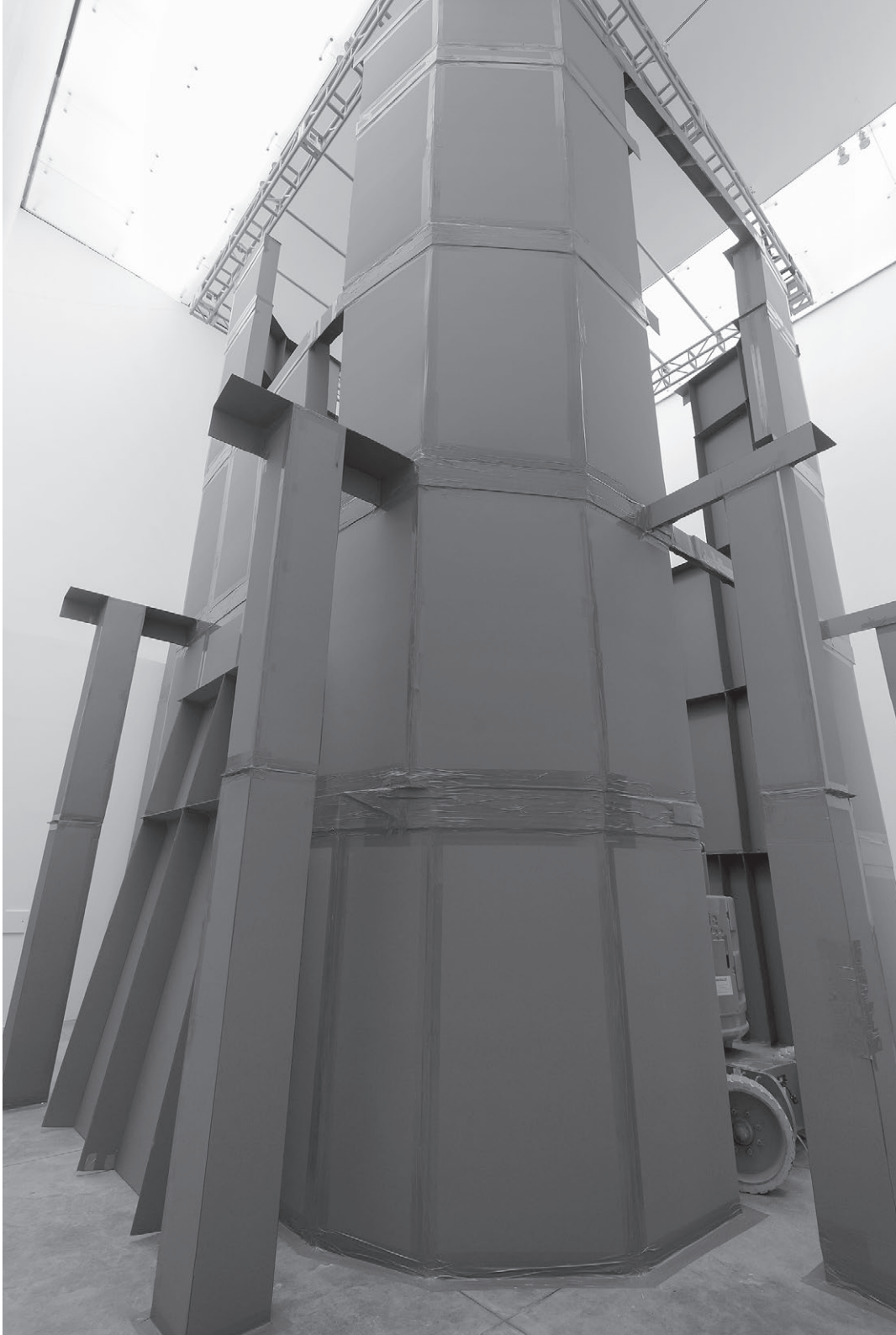


















Carlos Bunga

(Porto, Portugal, 1976)

Vive y trabaja en Barcelona. Después de estudiar bellas artes en la Escola Superior de Arte e Design en Caldas da Rainha en Portugal; Bunga atrajo la atención internacional con su trabajo en la bienal de arte contemporáneo Manifesta 5 en San Sebastián, España (2004). Desde entonces ha sido galardonado con la Beca para Artes Visuales por parte de la Fundación Marcelino Botín, España (2006). Ha tenido exposiciones individuales en Fundação Serralves, Porto, Portugal (2012); Hammer Museum, Los Angeles, California (2011); Miami Art Museum, Miami, Florida (2009) y Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, España (2009). Dentro de sus exposiciones colectivas están incluidas las realizadas en University Art Museum, Santa Barbara, California (2012); Warsaw Museum of Modern Art, Warsaw, Polonia (2009); Museu d'Arte Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona, España (2009); Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, España (2009); New Museum, Nueva York, NY (2007); Justus Lipsius Building, Bruselas, Bélgica (2007); *Artists Space*, Nueva York, NY (2005), y como parte de *Farsites/inSite_05* en San Diego Museum of Art, San Diego, California (2005). Su obra forma parte de colecciones de instituciones como el Museum of Modern Art de Nueva York; Fundação Serralves, Porto, Portugal; Hammer Museum, Los Angeles, California, Fundación Cisneros, Caracas y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en Barcelona, España.

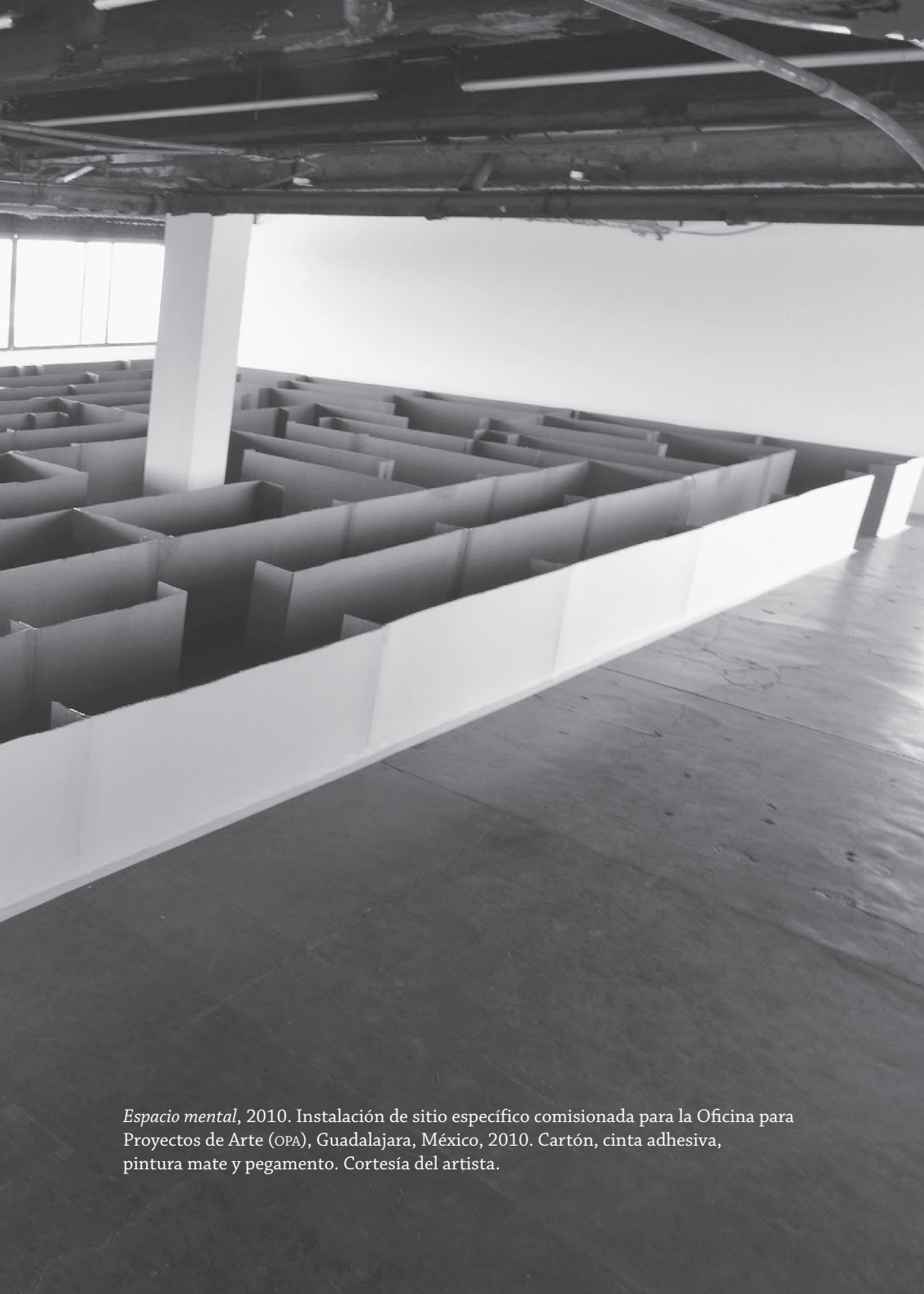
selección de obra



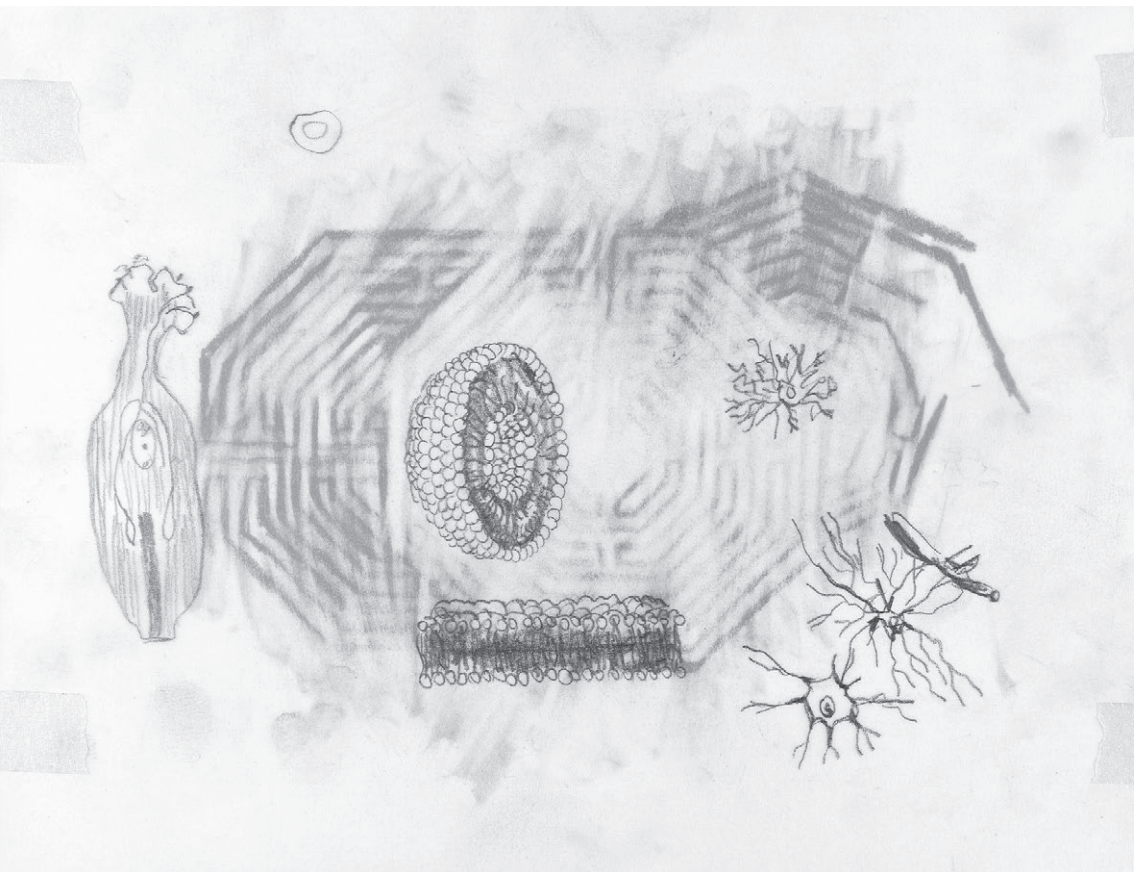


Sin título, 2002. Transferencia monocanal digital de formato Betacam a DVD, 36 minutos. Cortesía Galería Elba Benítez, Madrid, España.





Espacio mental, 2010. Instalación de sitio específico comisionada para la Oficina para Proyectos de Arte (OPA), Guadalajara, México, 2010. Cartón, cinta adhesiva, pintura mate y pegamento. Cortesía del artista.



Dibujo de Espacio mental, 2011. Papel, lápiz, lápiz de color, papel transparente cortado y pegado (serie de 21 dibujos), 28. 5 x 23 cm (cada una). Cortesía del artista y de la Galería Elba Benítez, Madrid. Foto: Luis Asín.



Landscape, 2011. Instalación de sitio específico comisionada para el Hammer Museum, Los Ángeles, Estados Unidos. Cartón, cinta adhesiva, pintura mate y pegamento. Foto: Brian Forrest.







Simultáneo, fragmentado, discontinuo, 2010. Instalación de sitio específico para la exhibición “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”, 29ª Bienal de São Paulo, 2010. Cartón, cinta adhesiva, pintura mate, pegamento y, para los dibujos, papel, lápiz, papel transparente cortado y pegado, e impresión fotográfica (serie de 21 dibujos), 28. 5 x 23 cm (cada uno). Colección privada, Miami, Estados Unidos. Fotos: José Eduardo & Giannini Ortega, Oak Taylor-Smith, respectivamente.



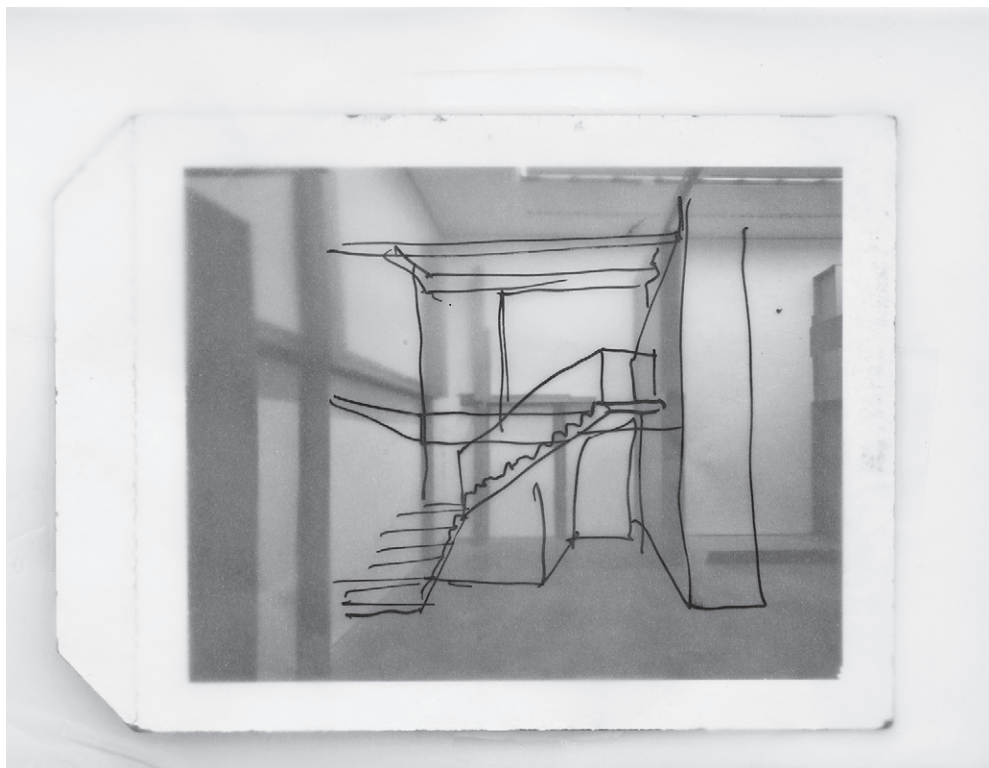


Ágora, 2012. Instalación de sitio específico para el Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Oporto, Portugal, 2012. Trabajo comisionado para la edición del 2012 como parte del Proyecto Sonae|Serralves. Cartón, cinta adhesiva, pegamento, pintura mate. 5. 25 x 9. 20 x 8. 60 m. Fotos: Filipe Braga. Cortesía de la Fundação de Serralves, Oporto.

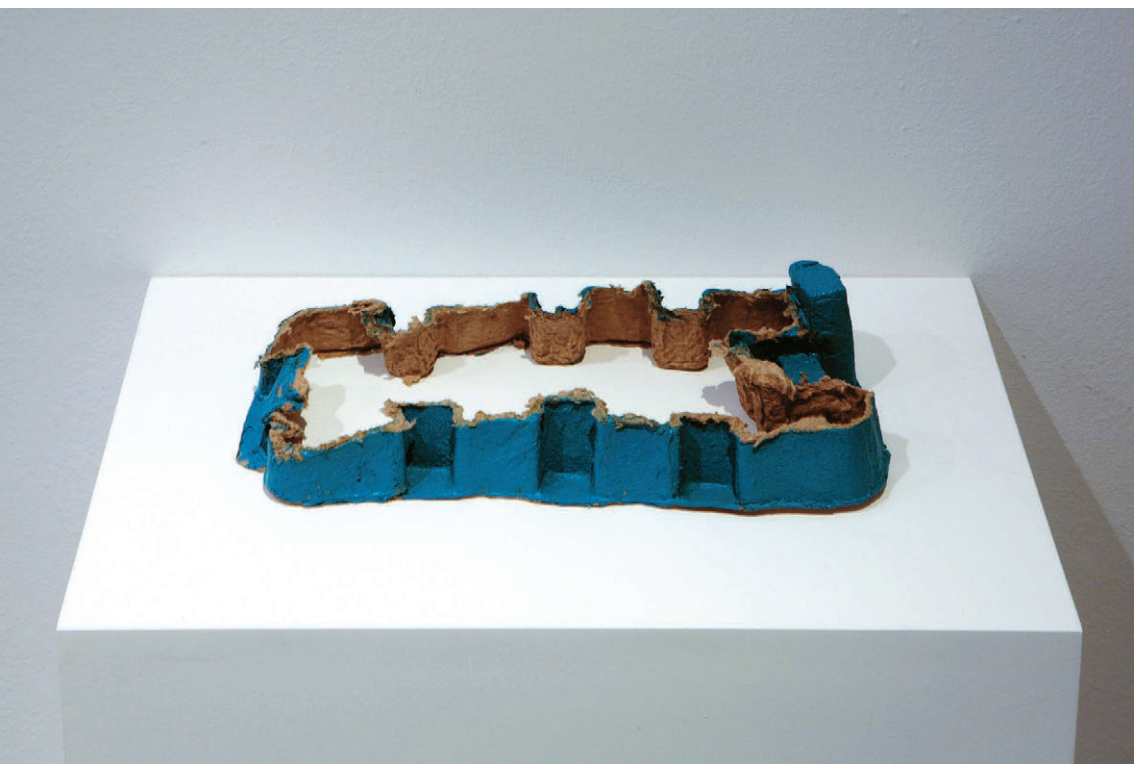




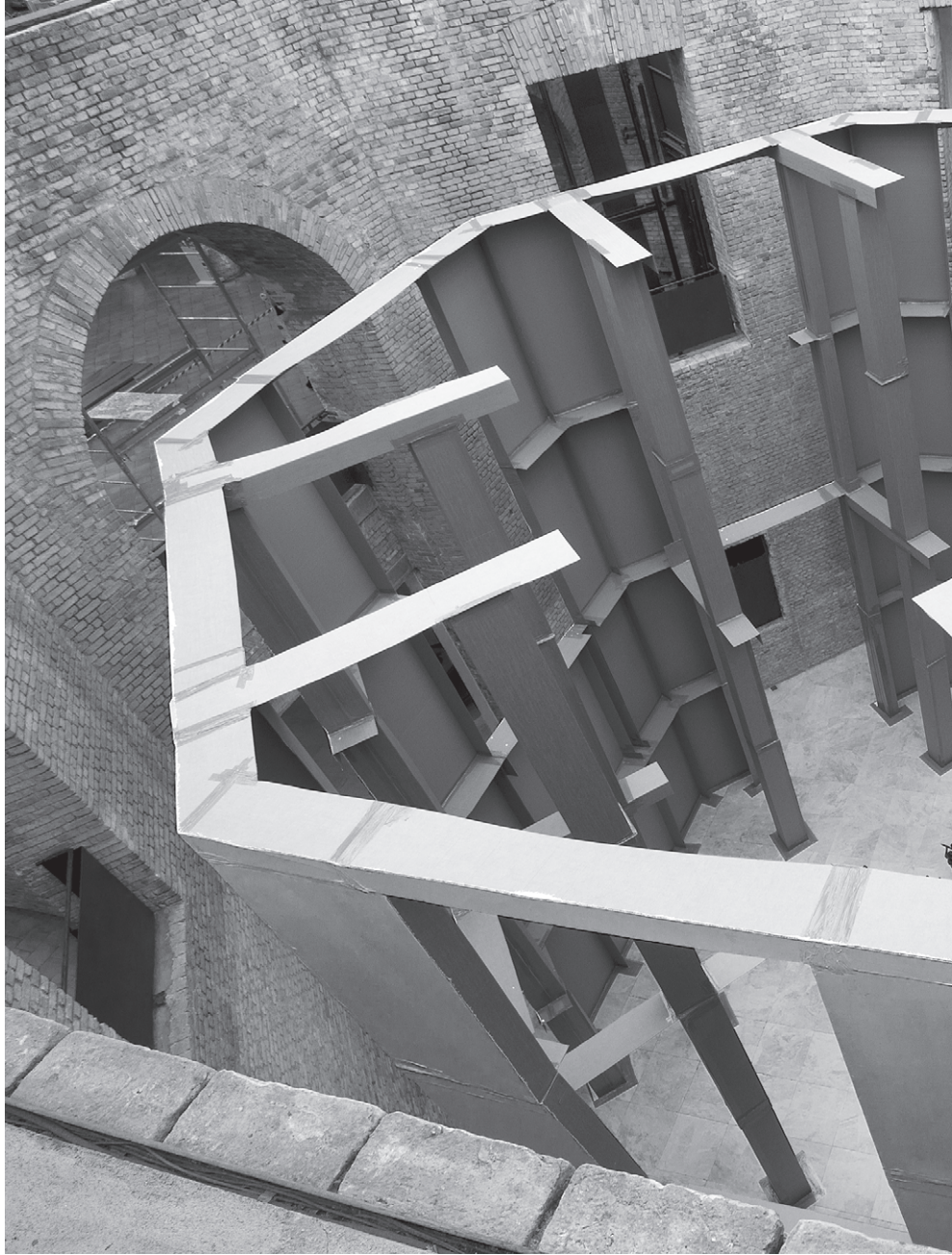
Proyecto Elba Benítez, 2005. Instalación de sitio específico para la Galería Elba Benítez, Madrid, España, 2005. Cartón, cinta adhesiva, pintura mate. Foto: Luis Asín.



Dibujos para el proyecto Milton Keynes, 2006. Papel, lápiz, lápiz de color, impresión fotográfica, fotocopia, papel transparente, (serie de 8 dibujos), dimensiones variables. Colección privada, Bogotá, Colombia. Foto: Adam Reich.

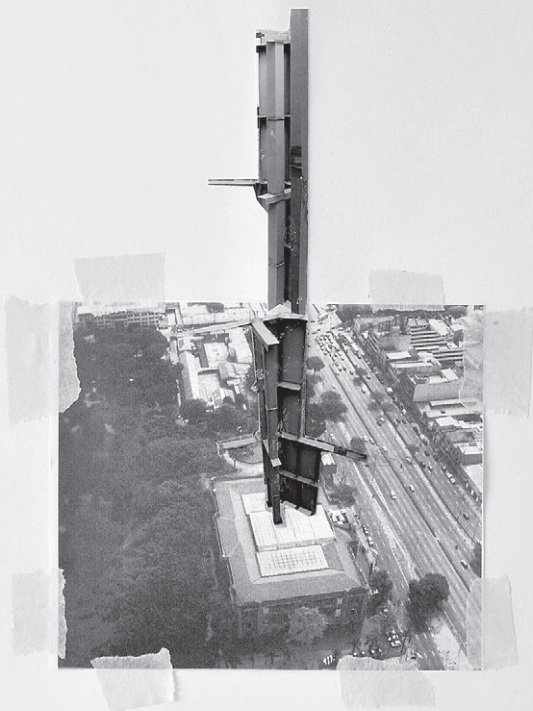


Patrimonio genético, 2008. Cartón y pintura. 6. 5 x 12. 5 x 29 cm. Cortesía Galería Elba Benítez, Madrid, España.

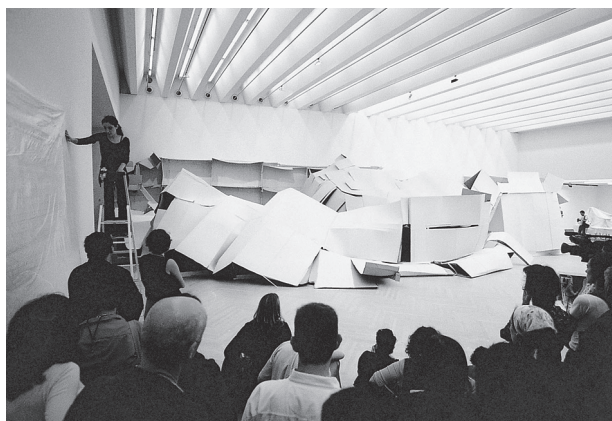
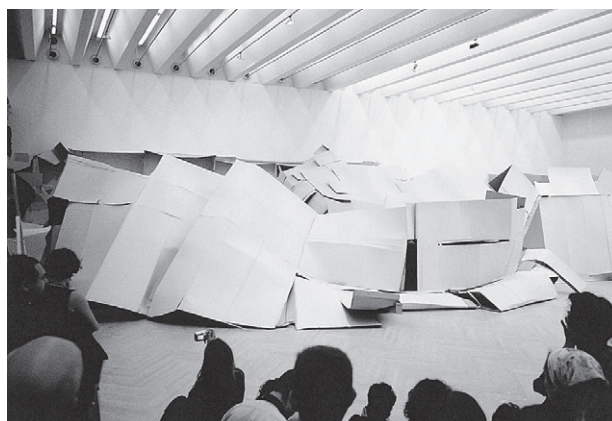
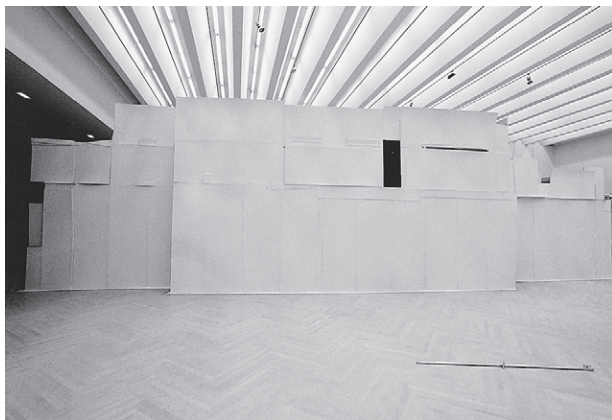




Mausoleo, 2012. Instalación de sitio específico comisionada para la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil, 2012. Cartón, cinta adhesiva, pintura mate, pegamento y 45 esculturas de la Colección da Pinacoteca de São Paulo. Cortesía del artista y de la Galería Elba Benítez.



Dibujo del proyecto Mausoleo, 2012. Fotografía, cinta adhesiva y fotocopia (perteneciente al conjunto de 18 dibujos del proyecto Mausoleo), 29. 5 x 40. 5 cm., Colección de la Pinacoteca del Estado de São Paulo, Brasil.



Proyecto Kursaal, 2004.
 Instalación de sitio
 específico para Manifesta 5,
 sala Kubo Kutxa,
 San Sebastián, 2004.
 Cartón, cinta adhesiva
 y pintura mate.
 Foto: Alberto Martinena.







Performance pictórico III, 2000. Impresiones cromáticas.

agradecimientos

La UNAM agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hace posible el MUAC:

CÍRCULO JUSTO SIERRA

Fundación Alfredo Harp Helú, A.C.

Miguel Alemán Velasco

Gobierno del Distrito Federal

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Ingenieros Civiles Asociados

CÍRCULO JOSÉ VASCONCELOS

Eugenio López Alonso

Elías M. Sacal

Grupo Radio Centro

ISA Corporativo

CÍRCULO ALFONSO CASO

José Luis Chong

CEMEX

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

Hoteles City Express

Imágenes y Muebles Urbanos

Proeza Slai

Zimat Constructores

Víctor Acuña, Arnaldo Coen, Armando Colina, Sucesión Olivier Debroise, Felipe Ehrenberg, Edgardo Ganado Kim, Ana María García Kobe, Gelsen Gas, Jan Hendrix, Boris Hirmas, Alejandro Montoya, Mariana Pérez Amor, Ricardo Regazzoni, Patricia Sloane, José Noé Suro, Alejandra Yturbe.

DONANTES

Alejandro Burillo Azcárraga

Juan Carlos del Valle

Fundación Televisa

FEMSA

Agradecemos la confianza y generosidad de nuestros
Miembros Corporativos:

Grupo Radio Centro

ISA Corporativo

Cinco M Dos

Imagen y Muebles Urbanos

GRUPO HABITA

Fundación / Colección JUMEX

Hoteles City Express

AXA Seguros

El MUAC y el artista agradecen a las personas e instituciones cuya
generosa colaboración hizo posible la exposición *Por amor a la disidencia*.
Carlos Bunga^{3/4}:

Elba Benítez, Natalia Cifuentes, Ainhoa González, Alejandra Labastida,
Grego Prior, María Inés Rodríguez, Cristina Urrutia y a todo el equipo
del MUAC.

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. José Narro Robles
Rector

Dr. Eduardo Bárzana García
Secretario General

Lic. Enrique del Val Blanco
Secretario Administrativo

Dr. Francisco José Trigo Tavera
Secretario de Desarrollo Institucional

M.C. Miguel Robles Bárcena
Secretario de Servicios a la Comunidad

Lic. Luis Raúl González Pérez
Abogado General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN
CULTURAL

Dra. María Teresa Uriarte C.
Coordinadora

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE
CONTEMPORÁNEO (MUAC)

Graciela de la Torre
Directora

Jorge Reynoso
Secretario técnico

María Inés Rodríguez
Curadora en jefe

Programa curatorial
José Luis Barrios, Patricia Sloane
Curadores adjuntos

Cecilia Delgado, Alejandra Labastida,
Amanda de la Garza
Curadoras asociadas

Programas públicos
Daniel Montero
Curador académico

Ignacio Plá, Andrea Bravo
Divulgación y educación

Muna Cann
Curadora en educación

Programa de colecciones
Sol Henaro
Curadora del acervo artístico
contemporáneo

Pilar García
Curadora de acervos documentales

Exhibición
Joel Aguilar
Subdirector

Benedeta Monteverde, Cecilia Pardo
Diseño museográfico

Salvador Ávila
Medios electrónicos

Conservación y Registro
Julia Molinar
Subdirectora

MUSEO AMPARO

Ivonne Bautista
Colecciones en tránsito
Juan Cortés
Registro y control de obra
Claudio Hernández
Laboratorio de restauración

Vinculación
Gabriela Fong
Subdirectora

Ma. Teresa de la Concha G.
Procuración

Josefina Granados
Alianzas estratégicas

Lourdes Garduño
Sociedades de apoyo

Lucy Villamar
Comercialización

Comunicación
Carmen Ruiz
Subdirectora

Ana Laura Cué Vega,
Carlos Noriega Jiménez
Publicaciones

Francisco Domínguez, Eduardo Lomas
Difusión y medios

Ana Cristina Sol, Andrea Bernal
Comunicación institucional

Administración
Araceli Mosqueda
Jefe de unidad administrativa

Pedro Oscar Hernández
Servicios generales

Lucía I. Alonso Espinosa
Directora general

Ramiro Martínez Estrada
Director ejecutivo

Martha Laura Espinosa Félix
Administración y contabilidad

Carolina Rojas Bermúdez
Colecciones

Silvia Rodríguez Molina
Comunicación y difusión

Carlos Varillas Contreras
Fotografía y diseño

Agustín Reyero Muñoz
Mantenimiento y servicios generales

Andrés Reyes González
Museografía

créditos de exposición

Cecilia Delgado Masse
Alejandra Labastida
Curaduría

Joel Aguilar
Benedeta Monteverde
Cecilia Pardo
Coordinación museográfica

Taller de Museografía MUAC
Museografía

Esta exposición y su publicación es una coproducción del Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM y el Museo Amparo.

curadoras

Cecilia Delgado Masse

(México, 1971)

Vive y trabaja en la ciudad de México. Realizó estudios en Historia del Arte y Museología en la Universidad Iberoamericana. Desde 1996 ha trabajado en museos realizando distintas actividades que van desde la investigación, la coordinación y gestión de procesos curatoriales, hasta la curaduría. Ha participado en distintas exposiciones, entre las que destacan *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*; *Cantos cívicos. Un proyecto de NILC en colaboración con Miguel Ventura*, *Superficies del deseo* y *Cildo Meirelles*. Fue miembro de CURARE Espacio Crítico para las Artes y desde el 2008 es Curadora Asociada del Museo Universitario Arte Contemporáneo.

Alejandra Labastida

(México, 1979)

Vive y trabaja en la ciudad de México. Actualmente se desempeña como Curadora Asociada del MUAC, donde ha trabajado en el Departamento de Curaduría desde 2008, y en 2007, en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), ambos de la UNAM. Ha participado como Curadora Asistente en el Pabellón Mexicano de la 54ª Edición de la Bienal de Venecia. Es licenciada en Historia por la Universidad Iberoamericana. Ha publicado en varios catálogos y revistas de arte como *Celeste*, *Código*, *La Tempestad*, *Domus*, *FUSE* y *RIM*. Recientes proyectos curatoriales incluyen *Petit mal*, *Ergo*, *Materia*, *Arte povera* y *A partir de mañana, todo*.

Diseño

Mónica Zacarías Najjar

Coordinación editorial

Ana Laura Cué Vega

Carlos Noriega Jiménez

Fotografías de la obra en el MUAC, 2013

Oliver Santana

D.R. © 2013 de la edición

Universidad Nacional Autónoma de México

Museo Universitario Arte Contemporáneo

Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,

C.P. 04510 México, Distrito Federal

www.muac.unam.mx

© por las fotos, los fotógrafos

ISBN 978-607-02-4207-6

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Primera edición

México, 2013

15 de abril de 2013

Impreso y hecho en México

Por amor a la disidencia. Carlos Bunga^{3/4} se terminó de imprimir el 24 de mayo de 2013 en los talleres de Impresos Trece S. de R.L. de C.V., Mar Mediterráneo 30 colonia Tacuba, Delegación Miguel Hidalgo, 11410, México D.F. Bajo la supervisión de Andrés Monroy. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Chaparral Pro. Impreso en papel Bond Euclipto de 90 g. y Cartulina Sulfatada SBS 2/c de 10 pts. para los forros. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Carlos Noriega Jiménez. El tiraje fue de 500 ejemplares, impresos en offset.

