antes de la resaca...

Un debate de los noventa en México

antes de la resaca...

Un debate de los noventa en México

MUAC • Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

Publicado con motivo de la exposición *Antes de la resaca… Una fracción de los noventa en la Colección del* MUAC, celebrada del 30 de junio al 27 de noviembre de 2011 en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México.

Textos y compilación
Sol Henaro · MUAC

Coordinación editorial
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC
Ana Xanic López · MUAC

Asistencia editorial
Maritere Martínez Román

Corrección
Ana Xanic López · MUAC
Eduardo Pérez Soler
Jaime Soler Frost
Alejandra Velázquez

Diseño de la portada
Andrea Bernal Castillo · MUAC

Diseño y formación editorial
Adrián Francisco Martínez Caballero

Primera edición, 2016
D.R. © Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM, Ciudad de México.
D.R. © de los textos, sus autores
D.R. © de las imágenes, sus autores

ISBN: 978-607-02-8309-3

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida total o parcialmente por ningún medio o método, ya sea analógico o digital, sin la autorización por escrito de los editores.

Hecho en México

Índice

8 Presentación
Graciela de la Torre

10 Nota editorial

13 Antes de la resaca… Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC
Sol Henaro

23 Mesa 1
Del liberalismo al neoliberalismo.
Tránsitos peliagudos en el escenario artístico, político y social en México

63 Mesa 2
Espacios de activación social.
Reven, antros, música, revistas y lecturas heterodoxas

97 Mesa 3
Otros detonadores.
Entre galerías y proyectos institucionales

123 Mesa 4
El museo no es el único sitio.
Surgimiento de algunos espacios y proyectos independientes

157 Acerca de los participantes en las mesas

165 Obras

211 Catálogo de obra

219 Créditos de la exposición

222 Agradecimientos

Presentación

El Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) abrió sus puertas en noviembre de 2008. Su conceptuación en tanto que proyecto museológico se remonta a 2004. La creación de este nuevo recinto museístico como parte de la infraestructura cultural de la Universidad parte de dos ejes: por un lado, posibilita un nuevo modelo de gestión donde los públicos —la comunidad universitaria y el público interesado en un sentido amplio— constituyen la brújula tanto para las estrategias educativas y comunicacionales como para el atractivo diseño del recinto. En paralelo, resultaba necesario dotar a México de la primera colección pública, razonada, de arte mexicano contemporáneo y sus resonancias en la modernidad plástica de nuestro país. Los acervos documentales relacionados con la contemporaneidad artística tendrían cabida también para su conservación, estudio y activación en el Centro de Documentación *Arkehia* del MUAC.

En consonancia con el objetivo de preservar la obra bajo su custodia, la Universidad ha sabido atraer la confianza hacia el MUAC de generosos coleccionistas privados. En una fórmula inédita en el ámbito de los museos mexicanos, hoy contamos con Colecciones Asociadas como Charpenel Guadalajara; Colección de Arte Corpus, A.C.; Colección Ana María García Kobeh, y Colección Amaranta Galván. Éstas han permitido la incorporación de obras sobresalientes de artistas mexicanos a las que el museo no habría

tenido acceso de otro modo, lo cual establece un diálogo con producciones de carácter internacional de primer nivel.

Hay que admitir que los acervos del MUAC son colecciones abiertas y en formación. Entre los diversos mecanismos de adquisición que permiten sumar obras y fondos para preservarlos y activar la memoria, destaca la exposición *Antes de la resaca… Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC*, verificada de junio a noviembre de 2011.

La presente publicación atestigua no sólo las obras que conformaron la exposición, sino que aporta reflexiones de algunos protagonistas del periodo, resaltando el carácter testimonial de la década de los noventa.

Preservar la memoria y contribuir a la historiografía del arte mexicano en esa parcela es una tarea ineludible para un recinto museográfico universitario. Habremos de emprenderla con las herramientas propias de la gestión museística para generar conocimiento significativo y plataformas de experiencias estéticas.

Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales · MUAC

Nota editorial

La presente publicación electrónica reúne diversos materiales en torno a la exposición *Antes de la resaca… Una fracción de los noventa en la Colección del* MUAC, curada por Sol Henaro y presentada en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), del 30 de junio al 27 de noviembre de 2011. La publicación incluye un ensayo introductorio de la curadora, la lista de obra que integró la exhibición y, principalmente, la transcripción de las cuatro conversaciones organizadas a propósito de la muestra.

Antes de la resaca... contempló, como elemento fundamental, un espacio para tejer la memoria colectiva en torno a un abanico de proyectos, lugares, energías y realidades que atravesaron los años noventa y que no fue posible hacer visibles en las salas de la exposición. Para ello, 19 agentes estrechamente vinculados al sistema del arte contemporáneo (antropólogos, artistas, gestores, críticos de arte, escritores, curadores) fueron invitados a participar en alguno de los cuatro diálogos públicos. Sus intervenciones se distinguieron por su marcado carácter conversacional, fruto del debate. Por este motivo, al momento de recoger los diálogos y transcribirlos, hemos optado por respetar su sentido coloquial, pues entendemos que el ritmo y el tono imprimen un carácter singular a los registros. Al margen de correcciones y puntualizaciones concretas, los diálogos fueron vaciados íntegramente e, incluso, se incorporaron las intervenciones realizadas por el público asistente, en lo que representaba una conversación extendida.

Si bien, las grabaciones de las diferentes mesas pueden consultarse en el Centro de Documentación *Arkheia* del propio museo, consideramos que el registro de las conversaciones y debates merece circular también como producto editorial unificado, pues el tiempo de la lectura permite reflexionar con mayor profundidad sobre el sentido de las intervenciones. Además, el carácter digital de esta publicación facilita su distribución y consulta más allá de los límites impuestos por el mundo físico.

Antes de la resaca… Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC

Sol Henaro

"Generar sentido". Quizá esta dupla de palabras sea una de las más significativas al momento de pensar en articular exposiciones desde los acervos artísticos y documentales del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Nuestro compromiso radica en generar memoria por medio de las producciones artísticas y para tal fin se emprenden diversos esfuerzos que nos permiten continuar el programa de adquisiciones y avanzar hacia el fortalecimiento de una colección razonada de carácter público y universitario.

La figura de curador de la colección al interior de esta estructura museística es relativamente reciente. Si bien hubo un agente que fungió como responsable de las adquisiciones de obra artística para el entonces Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) —me refiero a Edgardo Ganado Kim—, no fue hasta 2004 cuando la maestra Graciela De la Torre[1] instituyó oficialmente el cargo de curador de la colección, función que, entre 2004 y 2008, ocupó Olivier Debroise, quien acertadamente estudió los acervos y comenzó a profesionalizar el área a su cargo. Fue este destacado agente quien realizó un diagnóstico de aquellas colecciones que hasta entonces aparecían como heteróclitas. En su texto "Las colecciones de arte contemporáneo de la UNAM: una revisión",[2] Debroise aborda el carácter no ordenado que prevaleció por décadas —y hasta la llegada de Sylvia Pandolfi[3] (1998-2000)— en la

[1] Hay que recordar que fue en 2004 cuando se instituyó y se hizo pública, en la Gaceta Universitaria, la creación del Comité de Adquisición de Piezas Artísticas, MUAC.

[2] Véase: Informe, México, Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM, 2008.

conformación de la colección, la cual, durante la gestión de Graciela De la Torre, se apuntalaría de manera decisiva. En dicho texto, el investigador presentó un condensado recorrido por la historia de los acervos, con lo que hizo evidentes las "carencias de la colección" hasta ese momento, "la falta de muchas obras para que tuviera una coherencia histórica", así como las diversas vicisitudes que ha recorrido este acervo que hoy es proyecto medular del MUAC. Pocos años después, en 2006, vino el resultado del exhaustivo proyecto de investigación, "concebido como un guión museográfico",[4] con la exposición y publicación de *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, gracias a la cual se integraron diversas producciones artísticas y documentales al museo. La Colección del MUAC cobró a partir de entonces un sentido absolutamente intencionado con base en el estudio del acervo mismo. Se definió que éste tomaría como punto de anclaje el año 1952 y la puesta en marcha del proyecto de Ciudad Universitaria,[5] y que continuaría el mapeo hasta la actualidad con el propósito de acompañar razonadamente el tránsito de la producción artística contemporánea de México. En la nutrida transformación del escenario artístico-cultural de México durante las últimas dos décadas, han surgido importantes colecciones de arte contemporáneo de carácter privado. Sin embargo, es oportuno señalar que conformar memoria desde el sector público es una diligencia política imperante para poner a disposición pública un acervo coherente y referencial de un amplio periodo de la historia del arte en México. Para concretar este propósito, en 2011 el MUAC renovó su Comité de Adquisiciones de Piezas Artísticas y Documentales, y reactivó su Plan de Adquisiciones en un impostergable esfuerzo contra la fuga de obras y producciones singulares para reunirlas desde este particular enclave público y universitario que es el MUAC. Actualmente, dichos acervos están conformados por 1416 obras, cuatro colecciones asociadas,[6] y 26 fondos documentales.[7]

[3] La huelga de la UNAM que tuvo lugar en 1999 y 2000 detuvo el proyecto de adquisición/colección que había sido activado.

[4] Informe, México, Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM, 2008, p. 23.

[5] Por ello, se procura ubicar e integrar aquellas obras, bocetos y documentos que acompañaron el desarrollo artístico vinculado al proyecto arquitectónico universitario.

Las exposiciones producidas a partir de los acervos del MUAC representan una de las estrategias para compartirlos y sociabilizarlos. Los despliegues curatoriales de la Colección tienen como propósito generar marcos de sentido, investigar sobre las obras, actualizar expedientes, diagnosticar y atender su preservación,[8] así como continuar el mapeo crítico de las obras y productores que amerita convocar para sumarlos a dicho enunciado de memoria. Es precisamente dentro de este marco donde tiene lugar la exposición *Antes de la resaca… Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC*, gracias a la cual se ubicaron algunas producciones integradas inicialmente como préstamos temporales y que en el curso de la exhibición fue posible adquirir y sumar al Patrimonio Universitario. Éste es el caso de las obras *Los cuerpos dóciles*, de Luis Felipe Ortega; *Oríllese a la orilla*, de Yoshua Okón; *Remake*, de Daniel Guzmán y Luis Felipe Ortega; el Fondo Temístocles 44, así como el proyecto artístico-editorial *Casper*.

Antes de la resaca… Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC procuró detonar la atención sobre un periodo reciente del arte contemporáneo de México y, con ello, dinamizar y revisar dicho periodo al interior del acervo. La exposición quiso funcionar más como disparador que como órgano "totalizante" del relato historiográfico, pues resultaba evidente la imposibilidad de hilvanar todos los cruces y fugas que desbordaran o abarcaran dilatadamente la escena de los años noventa. Ubicados los límites (especialmente respecto a la presencia de determinados artistas u obras específicas en los acervos) para evocar la polifonía de voces y producciones del periodo aludido, se optó por generar una aproximación desde la micronarrativa para bordear —como indica

[6] Colección Charpenel Guadalajara; Colección de Arte Corpus, A.C.; Colección Ana María García Kobeh y Colección Amaranta Galván.

[7] Fondo El Archivero, Fondo Olivier Debroise, Fondo Felipe Ehrenberg, Fondo La Era de la Discrepancia, Fondo Helen Escobedo, Fondo Fundacional MUAC, Fondo Galería Pecanins, Fondo Edgardo Ganado Kim, Fondo Grupo Mira, Fondo Grupo Proceso Pentágono, Fondo Melquiades Herrera, Fondo Alberto Híjar, Fondo Histórico MUCA, Fondo Iker Larrauri, Fondo In Site, Fondo Magali Lara, Fondo Cuauhtémoc Medina, Fondo No Grupo, Fondo La Panadería, Fondo Casper, Fondo Vicente Rojo | Colección de Libros de Artista, Fondo Sloane Racotta, Fondo Carla Stellweg, Fondo Temístocles 44, Fondo Tetlapayac y Fondo Pola Weiss.

[8] El MUAC cuenta con un Laboratorio de Restauración que tiene como objetivo proponer y desarrollar nuevas técnicas de conservación y restauración del arte contemporáneo.

el título— una fracción de ese dinámico pero también complejo periodo. Como cualquier corte histórico, por reciente o lejano que sea, nunca es —ni metafóricamente— una planicie si se revisa la multiplicidad de pliegues que le dan forma. Evidentemente, el título de la exposición juega con la doble esquina de la palabra "resaca": desde luego alude a la más usual, es decir, "al embate de las olas que en la orilla nos arrastra", pero también refiere al significado de uso común en España del término "resaca", a saber, "el conjunto de síntomas o malestares que cobran al cuerpo después de haber cedido al consumo etílico excesivo". La primera acepción sugiere algo que va y viene, un oleaje en permanente movimiento, lúdico, dinámico o inestable, mientras que la segunda evoca la fiesta, el exceso o, para resumir, los síntomas del día después.

Este dispositivo curatorial apuntó a un lapso de aproximadamente 17 años (desde la crisis electoral de 1988 hasta la presencia de México en la Feria ARCO como país invitado en 2005), en el cual surgieron diversas condiciones que configuraron un escenario y territorio de posibilidad para que las nuevas generaciones de artistas apuntaran, de manera más dinámica y "efectiva", hacia la profesionalización y la visibilidad internacional. Evidentemente, se señalan "los noventa" como un modo rápido para evocar un periodoque va más allá de la arbitrariedad de las cronologías y la falsa precisión de las décadas.

En ese margen de actividad, floreció un conjunto de iniciativas, espacios, publicaciones y productores artísticos que paulatinamente posibilitaron lo que se ubicó —desde el macrorrelato historiográfico de manera genérica y no exenta de controversia— como "arte contemporáneo de México". Por entonces, la mayor parte de las instituciones aún no desarrollaba la sensibilidad, atención y apertura hacia los nuevos vocabularios visuales que estaban teniendo lugar. Muchas miraban con sospecha los conceptos de "comunidad" y de "colectivo", y dudaban de las producciones de carácter conceptual o minimalista, de la apropiación como vehículo creativo y de otras exploraciones que no apuntan a lo formal como estímulo inicial. Quizá ello explique por qué algunas propuestas significativas de ese periodo no pasaron

necesariamente por el espacio museístico. Hay que recordar que también cobraron especial relevancia determinadas dicotomías que suscitaron encendidos debates y preguntas, como margen/centro, visibilidad/indiferencia, local/internacional, independiente/institucional, pintura/no pintura, entre otras, que quizá, en algunos casos, parecieran interrogantes "superadas", pero que aún siguen haciéndonos cuestionar, en muchos casos, nuestras prácticas.

El surgimiento y virado de perfil de galerías, espacios independientes, museos de arte contemporáneo, ferias de arte y coleccionistas fue significativo. Para preguntarnos sobre qué lógicas se articularon, basta evocar el lugar que representan dentro de ese mosaico plural de transformaciones el Centro Cultural/Arte Contemporáneo (CC/AC), el Foro Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo (FITAC), Expoarte, la aparición de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo, el intento de constituir una bienal en México (Salón Internacional de Pintura *Cinco continentes, una ciudad*), InSite, el Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC), Maco o la Galería de Arte Contemporáneo, la OMR y Art&Idea, por citar sólo algunos de los ejercicios heterogéneos que posibilitaron la vasta y compleja escena que evocamos. Otros factores decisivos que repercutieron en la vida social, política, económica y cultural de México fueron la puesta en marcha del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) en 1989; la privatización de Telmex en 1990, el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994; la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio (TLC) en 1994, y la interrupción de la hegemonía del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que se prolongó entre 1924 y 2000.

Por todo lo anterior, se explica que, para la exposición, sólo hayan sido situados tres de los ejercicios colaborativos acontecidos dentro de los cuantiosos proyectos grupales activos que, desde luego, en conjunto, provocaron agenciamientos. Fueron tomados como detonadores La Quiñonera (1986-1992), Temístocles 44 (1993-1995) y La Panadería (1994-2002). En cada uno de éstos participaron muchos artistas cuya actividad entonces —y en muchos casos hoy día— resulta significativa en la configuración actual del

arte en México. Si bien no se procuró una revisión exhaustiva de estos tres ejercicios colaborativos, partimos de ellos como resorte y reunimos las producciones de 25 artistas[9] que formaron parte o coincidieron con alguno de estos espacios de experiencia compartida: Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Gustavo Artigas, Miguel Calderón, Mónica Castillo, Minerva Cuevas, Abraham Cruzvillegas, José Miguel González Casanova, Claudia Fernández, Daniel Guzmán, Richard Moszka, Diego Toledo, Yoshua Okón, Luis Felipe Ortega, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Rubén Ortiz Torres, Néstor Quiñones, Vicente Razo, Semefo, Melanie Smith, Sofía Táboas, Pablo Vargas Lugo, Artemio y "Taka" Fernández.[10] Algunas de las obras exhibidas no fueron realizadas directamente para estas iniciativas, pero sí se proyectaron o concretaron durante ese periodo de experimentación y, en cierto modo, abrevaron de lo que se diseminaba en esos espacios de entrecruzamientos.

La Quiñonera ha tenido vida en distintas etapas.[11] La primera —y, posiblemente, la más potente de todas ellas— comprende el periodo de 1986 a 1992. La Quiñonera es una casa ubicada en el Barrio de La Candelaria (Coyoacán) que recibió su nombre del apellido de los hijos de los propietarios, los hermanos Néstor y Héctor Quiñones. Sin "adultos a cargo", los hermanos Quiñones comenzaron a reunirse con un grupo heterogéneo de amigos que vivían o producían desde ahí. Así, fue un espacio que conjugó habitación, taller y lugar de reunión. Si bien, llevaron a cabo diversos encuentros antes de 1988, no fue hasta dicho año cuando

[9] En realidad, el número no es del todo exacto, pues con el despliegue en vitrinas de *Casper* y la digitalización de los registros fotográficos de varias instalaciones e intervenciones sucedidas en Temístocles 44, que se mostraron en sala en monitor, muchos otros productores estuvieron presentes a través de la documentación.

[10] En el caso de estos dos últimos, se les comisionó una selección vinculada al universo sonoro que evocaba lo sucedido musicalmente en La Panadería y La Quiñonera, para después trazar una fuga hacia la también convocada presencia de Rock 101, otro hito musical del periodo referido, al haber roto el canon tradicional radiofónico creando una radio para "los jóvenes".

[11] Entre el gran número de artistas que participaron de este espacio figuran Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Mónica Castillo, Claudia Fernández, Néstor Quiñones, Héctor Quiñones, "Taka" Fernández, Rubén Ortiz Torres, Gabriel Orozco, Melanie Smith, Diego Toledo, Aldo Flores, Guillermo Santamarina, Germán Venegas, César Martínez, Sindicato del Terror, Semefo, Francisco Moyao, Martha Hellion, Helen Escobedo, Eloy Tarcisio, Roberto Escobar, Felipe Ehrenberg, Michael Tracy, Laura Anderson, Nahum B. Zenil, Francisco Castro Leñero, Miguel Ventura, Atte. La Dirección y Philip Bragar, entre muchos otros.

Rubén Bautista comenzó a generar un perfil tanto para el espacio como para los proyectos expositivos que ahí tenían lugar. Bautista es uno de los agentes culturales diluidos en los relatos del arte contemporáneo. Sin embargo, fue una de las primeras figuras curatoriales que entró en escena hacia finales de los años ochenta junto con, por ejemplo, María Guerra y Guillermo Santamarina. Con experiencia profesional en el Stedelijk Museum (Ámsterdam), la Whitechapel Gallery (Londres) y el Museo de Arte Moderno (Ciudad de México), Bautista confirió a La Quiñonera una estructura, hasta su temprana muerte en 1990.

Temístocles 44 fue el nombre que acuñó un grupo de artistas interesados en la experimentación, el diálogo y el autoaprendizaje.[12] Si bien varios de quienes conformaron esta iniciativa habían colaborado anteriormente entre sí, no fue hasta 1993 cuando, con el apoyo de Haydeé Rovirosa, contaron con el préstamo de un inmueble en el cual desarrollar sus procesos e investigaciones: una casa que iba a ser derruida al cabo de unos años. El espacio recibió el nombre de la ubicación del predio en la colonia Polanco: Temístocles 44. Bajo ese apelativo llevaron a cabo alrededor de 10 proyectos expositivos con artistas constantes del proyecto y también con invitados. En un afán de profesionalismo y organización colectiva, también generaron su propio boletín trimestral, al que denominaron *Alegría* y, más tarde, algunos de los integrantes concibieron *Casper*, publicación que compartía un carácter cercano al *fanzine*, elaborado de modo casi artesanal con fotocopias engrapadas a mano.[13] Su tiraje limitado —que se distribuía principalmente entre amigos y personas del medio artístico— no impedía que la revista funcionara como una legión: cada número representó a una pluralidad de voces del medio artístico, pues además de las colaboraciones en texto de diversos amigos y colegas

[12] Entre el gran número de artistas que participaron en Temístocles 44, se cuentan Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, José Miguel González Casanova, Daniel Guzmán, Silvia Gruner, Luis Felipe Ortega, Ulises García Ponce de León, Damián Ortega, Melanie Smith, Sofía Táboas, Pablo Vargas Lugo, Daniela Rosell, Héctor Velázquez, Rosario García Crespo, Diego Gutiérrez, Fernando García Correa y Javier Rodríguez, entre otros.

[13] Daniel Guzmán, Gabriel Kuri, Luis Felipe Ortega y Damián Ortega produjeron 13 ejemplares entre mayo de 1998 y mayo de 1999.

(reseñas de exposiciones, textos traducidos del inglés al español, cavilaciones intelectuales), invitaban a un artista a proponer la serigrafía de la portada, a otro para generar el cartel y a otros más para realizar las calcomanías que se distribuían en cada edición.

La Panadería, que había sido fundada en 1994 por Yoshua Okón y Miguel Calderón, ocupó el local de una vieja panadería en la colonia Hipódromo Condesa.[14] Allí se llevaron a cabo 53 exposiciones, sesiones de video, presentaciones de revistas y tocadas de música de diversos géneros hasta su extinción.[15] Okón y Calderón habían cursado estudios fuera de México, lo cual les significó un contacto directo con redes de productores foráneos. Esta situación, aunada a las residencias que llevaban a cabo en La Panadería, les confirió paulatinamente una importante proyección internacional.

Antes de la resaca… Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC intentó esquivar el oropel que algunos asocian a esos años buscando activar la memoria en torno a los posibles remanentes, animadversiones, hibridaciones, débitos o alcances de una generación de singular potencia que nunca se mostró homogénea —ni siquiera al interior de los tres espacios referidos— y cuyos efectos modificaron en parte la escena artística, tanto que hoy parece pertinente preguntarnos… ¿estaremos acaso atravesando una suerte de resaca?

Con el afán de procurar un espacio para el diálogo, donde quizá se esbozaran posibles "respuestas", fueron pensados un conjunto de debates como parte sustantiva de la muestra. Estos materiales han sido incluidos en esta publicación para ofrecer al lector otras herramientas que le permitan problematizar su concepción sobre el periodo. Los debates se diseñaron como zonas de relieve para deslizar otras preguntas, obras, ejercicios e iniciativas mediante agentes culturales que no formaban parte de la exposición, pero cuya voz se consideró necesaria para la expansión

[14] Algunos de quienes participaron de La Panadería son Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Artemio, Gustavo Artigas, Miguel Calderón, Abraham Cruzvillegas, Minerva Cuevas, Claudia Fernández, Daniel Guzmán, Richard Moszka, Yoshua Okón, Luis Felipe Ortega, Vicente Razo, Semefo, Sofía Táboas, Diego Toledo, Pablo Vargas Lugo, Gabriel Acevedo, Paola Santoscoy y Michelle Faguet, entre otros.

[15] Véase *La Panadería, 1994-2002*, México, Turner, 2004.

reflexiva. Así, se convocó a otros protagonistas medulares de esa trama temporal para ampliar la visión y ubicar o reconocer aquello que la exhibición no reunía. El deseo que movilizó estas acciones responde a la voluntad por reflexionar colectivamente sobre aquello no visible en términos de obra, pero cuya impronta permanece. Discurrir no necesariamente desde las antípodas, pero sí desde otras perspectivas igualmente pertinentes. En el campo cultural, más que binarismos radicales, interesa (o debería interesar) la pluralidad de lecturas y posturas que permita enriquecer y complejizar el relato no sólo desde lo "estrictamente historiográfico". Quizá resulte una obviedad, pero, el relato histórico nunca es único ni fijo y está sujeto a re-articulaciones; basta con que los agentes culturales se den a la tarea de estudiar y generar memoria desde múltiples ángulos, matices y perspectivas. La cultura del lamento y de la queja no sirve, no aporta. Cuando existe la incomodidad, toca generar otras fugas de sentido. Que algo cobre o no un lugar "canónico" es responsabilidad también de quien lee, acepta o calcifica versiones.

Por ahí se dice que entre mayor altura tengan las olas, mayor será la corriente de resaca…

Mesa 1
Del liberalismo al neoliberalismo. Tránsitos peliagudos en el escenario artístico, político y social en México

Magalí Arriola, Néstor García Canclini,
Federico Navarrete y Jorge Volpi
Modera: Ery Cámara
24 de agosto de 2011

Sol Henaro (**SH**): Buenas tardes, bienvenidos. Hoy vamos a dar lugar al primer debate a propósito de la exposición *Antes de la resaca… una fracción de los noventa en la Colección del* MUAC, la cual responde a nuestro compromiso por generar lecturas críticas acerca de nuestros acervos, y es un punto de partida para activar y generar memoria sobre determinados marcos. Nos interesa la participación de todos, que se apropien de este foro, que lo estimen como una posibilidad para preguntar, comentar, plantear matices; esto es, hacer lo que ustedes crean necesario para contribuir al ejercicio de articulación de memoria colectivamente.

Quiero agradecer también a Yoshua Okón, quien nos dio autorización para proyectar *Presenta* (1998), que es la obra en video que pudieron ver a su llegada y que, me parece, anuncia parte de las complejidades que seguramente emergerán en el debate. A continuación, nuestra curadora en jefe, María Inés Rodríguez, ofrecerá unas palabras de introducción e iniciaremos con los invitados que nos acompañan en esta primera sesión.

María Inés Rodríguez (**MIR**): Quiero saludarlos y darles la bienvenida. Estoy muy contenta por integrarme al museo y poder compartir tanto con ustedes, como con el equipo, las diferentes exposiciones, seminarios, conferencias y otras actividades que vamos a desarrollar. Hoy inauguramos estas conversaciones que planteó la curadora de la colección, Sol Henaro, con invitados de lujo, a quienes agradezco haber aceptado. Espero que el público que tenemos esta noche también participe y, sin más preámbulo, paso la palabra a Ery Cámara, quien fungirá como moderador.

Ery Cámara (**EC**): Buenas tardes. Antes de iniciar quisiera generar un marco de referencia que continúa lo que tanto Sol como María Inés han adelantado. El título de la mesa es "Del liberalismo al neoliberalismo. Tránsitos peliagudos en el escenario artístico, político y social en México". El entorno de los años noventa en México está habitado por una pluralidad de proyectos y situaciones políticas, económicas y sociales que repercutieron en la vida social de distintos modos, como la puesta en marcha del Tratado de Libre Comercio (TLC), el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), o la aparición de estructuras institucionales como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) o el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca).

Esta primera mesa intentará, precisamente, abordar ese complejo escenario para reflexionar colectivamente sobre cómo tales situaciones trastocaron o transformaron la producción artística contemporánea, y leer al mismo tiempo sus posibles reverberaciones. Estos debates acompañan la exposición *Antes de la resaca… Una fracción de los noventa en la Colección del* MUAC, con la voluntad de convocar otras voces más allá de las visibles en la exhibición y generar con ello diversas aproximaciones al periodo aludido en la misma. Con esa intención vamos a iniciar con nuestro primer invitado, Federico Navarrete.

Federico Navarrete (**FN**): Gracias. Iniciaré con un planteamiento sobre la relación que hay desde el presente —a partir de 2011— con esa década tan distante y a la vez tan cercana: los noventa.

Cualquier momento en el tiempo es una intersección de muchos momentos, más largos o más cortos. Cualquier presente se teje en su relación con el pasado y el futuro. Muchos de los que vivimos los noventa en toda su intensidad, tanto en el ámbito artístico y cultural, como en el político, mantenemos así ese pasado que no creemos todavía tan distante. Esta compleja relación es tejida por nuestra memoria individual y colectiva, mezcla de olvido, de nostalgia y a veces de extrañamiento.

Uno de los aspectos más interesantes de la exposición que nos ha reunido hoy es, precisamente, la manera en que ha abierto un diálogo entre la rememoración y el olvido, la cercanía y la distancia. Para entender el México de los noventa desde el día de hoy, podemos pensarlo como un periodo en que se iniciaron, continuaron y terminaron muchos ciclos diferentes que llamaremos décadas o siglos. Algunas de estas décadas todavía están abiertas y hermanan nuestro presente con los noventa, de modo que ese pasado no nos parece tan remoto. Otras han terminado y marcan una clara distancia desde 2011 a esos momentos que nos resultan repentinamente distantes e inalcanzables. En esta intervención describiré brevemente cinco décadas y un siglo, es decir, seis ciclos diferentes que nos vinculan y también nos separan de los noventa.

1. *La década de la democratización: de 1988 a 2000.* La crisis de la hegemonía priista se inicia con el terremoto de 1985, crece en el movimiento estudiantil de 1987 y se hace plenamente visible con el fraude de 1988. La democratización se perfila como la única opción a esta hegemonía en crisis, y es convertida en dogma por un amplio grupo de comentaristas erigidos en sacerdotes de una nueva ortodoxia liberal, y culmina, supuestamente, en 2000, con la alternancia en la presidencia. Once años más tarde, sin embargo, los horizontes de esperanza abiertos por esa transformación se perciben agotados y esto modifica nuestra lectura de esa década democratizadora, que ya no parece una sucesión de logros en el camino triunfal a la liberalización política sino una serie de fracasos y oportunidades perdidas. A la luz de nuestro presente, se puede decir que a lo largo de los años

noventa el sistema político mexicano transitó de un autoritarismo ejercido por un partido en contubernio con un grupo de monopolios económicos, públicos y privados, a la monopolización del poder por un conjunto de partidos crecientemente subordinados a los monopolios privatizados.

La lectura de piezas de la exposición, como el Museo Salinas, no puede permanecer ajena a este vaivén: lo que podía interpretarse como un liberador tiranicidio en 1995 pasó a parecer la expresión de un conformismo democratizante hacia 2000 y ahora, de cara a la luminosa restauración en 2011, parece adquirir un tono siniestramente nostálgico del culto presidencialista.

2. *La década larga de la crisis: de 1982 a la fecha*. El estancamiento económico es una de las realidades que más nos hermana con los noventa. Es común que los mexicanos hablemos de la crisis en singular para hablar del largo periodo de la dictadura neoliberal inaugurada en 1982, y que parece hoy tan infinita como fracasada. Conforme otros países se libran de esta dictadura, México parece hundirse cada vez más en su mediocridad económica e intelectual. La única diferencia significativa que encuentro entre nuestra actual falta de opciones y los sentimientos de los años noventa radica en que las expectativas económicas en ese entonces estaban espectacularmente ligadas a la megalomanía presidencial que era todavía capaz de movilizar a su favor las esperanzas de mejoría y prosperidad. De ese modo, Carlos Salinas nos embarcó, o más bien nos embaucó, en un falso *boom* neoliberal y globalizador que luego condujo a la brutal crisis de 1994 y 1995. Este carácter casi circense de la economía presidencial priista fue sustituido después por la mediocridad tecnocrática inaugurada por Ernesto Zedillo y prolongada por los presidentes panistas, que ya no prometen nada y no ofrecen más que resignación. Desde entonces, la economía ha cedido su espacio en la esfera pública a la violencia.
3. *La década de la violencia: continúa desde 1993*. Conforme crece, la violencia parece acercarnos cada vez más con los noventa: el ciclo de violencia pública que despuntó con el asesinato del cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo en 1993, la insurrección

guerrillera de enero de 1994 y el magnicidio del candidato Luis Donaldo Colosio unos meses después, sigue deslumbrantemente abierto. Esta visibilidad tiene algo de ilusorio: la violencia ya estaba ahí desde antes, ha estado en México desde siempre, pero la diferencia radica en que no era tan espectacular y, sobre todo, en que no se había apoderado del espacio público, del espacio central de la esfera pública, como lo ha hecho desde 1994. A la luz de nuestro convulsionado presente, lo impresionante de los primeros estallidos violentos de los años noventa es la manera súbita y, al parecer, irreversible, con la que el espectáculo de la violencia logró desplazar casi cualquier otro tema de nuestra atención colectiva. Quizás fue producto de las añoranzas de una sociedad que no se sentía representada ni protegida por el monopolio estatal de la violencia y, a la vez, de los intereses de los sectores políticos que la han aprovechado y de los medios que se han montado sobre ella para conquistar visibilidad. También impresiona la manera como la violencia ha seducido, diría obnubilado, a nuestra sociedad y a nuestras culturas y ha logrado dar luz a una estética y una épica que resultan más contundentes y más atractivas que casi cualquier otra narración sobre nuestra realidad social. La obra de Semefo es un indicio de esta súbita espectacularidad del lado bronco de nuestra sociedad y de su alta rentabilidad artística.

4. *La década indígena: de 1994 a 2001*. El levantamiento neozapatista de 1994 fue percibido como una sorpresa y un despuntar lleno de esperanzas por buena parte de la generación que lo presenció. A muchos nos permitió descubrir una realidad siempre negada de México: su pluralidad étnica y cultural, y también presenciar que nunca se había comprendido cabalmente la vitalidad de los pueblos indígenas. Este ciclo de apertura cultural e identitaria, sin embargo, fue brutalmente interrumpido en 2001, y hoy parece definitivamente clausurado. A la distancia, parece claro que el estallido de 1994 sólo logró debilitar de manera temporal la hegemonía de la ideología del mestizaje, de los discursos modernizadores del Estado y del racismo inconsciente e inapelable de los medios de comunicación.

También parece claro que el culto al subcomandante Marcos, la única figura mestiza de ese movimiento indígena, terminó convirtiéndose en un obstáculo para el verdadero reconocimiento de la pluralidad cultural y étnica que exigían los pueblos indígenas zapatistas. Por ello, las definiciones racistas y monolíticas de la identidad nacional y de la cultura mexicana volvieron por sus fueros a partir de 2001. De modo que, en este terreno, el México de hoy tiene más que ver con los ochenta que con ese momento anómalo y brillante que fue la década de los noventa.

A la luz de este fracaso de la pluralidad cultural en México es como podemos entender la desconcertante invisibilidad de estos eventos en el arte de los noventa —que es muy evidente en la exposición. Parece, en efecto, que esta imposibilidad de hablar del movimiento indígena y de lo que estaba pasando en ese momento es una demostración más de la fuerza que siempre conservaron las definiciones monolíticas de la identidad mestiza y también de la difícil comunicación entre el México pretendidamente moderno y los otros Méxicos o, para citar a Guillermo Bonfil Batalla, con espíritu provocador, entre el "México imaginario" y el "México profundo".

5. *La década de la globalización: de 1989 a la fecha.* La creciente integración de México a las redes económicas globales —a partir de 1988 y, sobre todo, de 1994— y la aplicación del famoso TLC son lugares comunes de nuestra historia reciente que no por ello resultan menos reales. A primera vista, parecen relacionarse de manera directa con el desarrollo del mundo del arte mexicano, que se ha globalizado e internacionalizado en ese mismo periodo. Pero el concepto de globalización abarca, a su vez, muchas realidades diferentes e incluso contradictorias que, lejos de unirnos con los años noventa, parecieran separarnos de ellos. A principios de los noventa, la globalización era sinónimo del llamado "fin de la historia", es decir, de la imposición aparentemente definitiva de la hegemonía estadounidense y de la total liberalización económica; se asociaba también con la supuesta inevitable desaparición o al menos subordinación

de las realidades y culturas locales y nacionales frente al auge de una cultura "global" en teoría arrolladora. El éxito de artistas como Gabriel Orozco en esos tiempos se puede vincular con la búsqueda de discursos estéticos posnacionales que confirmaran los lugares comunes de esa ideología globalizadora; búsqueda emprendida precisamente desde los centros hegemónicos occidentales. Sin embargo, el cariz de la globalización se ha modificado desde entonces y ahora se asocia con el surgimiento de otros centros hegemónicos y con el fortalecimiento, o resurgir, de las tradiciones nacionales y locales antes dadas por perdidas. En este sentido, sería interesante preguntarnos hasta qué punto el arte mexicano posterior ha reflejado estos cambios o sigue empatado con la primera concepción de la globalización.

6. *El siglo de los caciques*. De alguna manera fue el siglo XX y terminó en 1997. Ese año y al siguiente murieron dos de los grandes caciques del régimen priista: Fidel Velázquez, el primer año, y Octavio Paz, el segundo, cuya longevidad parecía directamente asociada a la durabilidad del sistema. Más allá de sus innegables diferencias, ambos caciques ejercieron un poder autocrático y unipersonal sobre sus respectivos ámbitos: el sindical y el literario-cultural; y ambos disfrutaron y lucraron de diversas maneras de su cercanía promiscua con el poder presidencial y con el poder económico monopólico. Paz en particular, erigido en semidiós por su premio Nobel de 1990, se convirtió en un legitimador clave del proyecto salinista. En su momento, la muerte de ambas figuras fue percibida como un fin de era que abría o cerraba grandes posibilidades. Esta esperanzadora o amenazante transformación, como tantas promesas de los noventa, parece haber quedado trunca.

Casi quince años después, lo más sorprendente es lo poco que han cambiado el mundo sindical y el mundo cultural. En el primero, una Confederación de Trabajadores de México (CTM) manejada por auténticos zombis ha logrado mantener el control y evitado la erupción de un sindicalismo real; en el segundo, los herederos de Paz no han sabido continuar la práctica de sus innegables virtudes, pero sí han logrado mantener sus peores

> vicios, como la relación promiscua con el poder político y económico y la intolerancia hacia las voces divergentes. Lo dramático es que los que participamos en el mundo cultural no hemos sido capaces de construir formas alternativas de relacionarnos con la sociedad, pese a algunos nobles intentos, y no hemos logrado sustituir la obsoleta y cada vez más ridícula figura del intelectual público mexicano acostumbrado a murmurar a los oídos del poder y que ahora, resignado, no tiene más remedio que gritar desde los medios.

Melancólicamente podríamos concluir que el vínculo de esta segunda década del siglo XXI con la última década del siglo XX es el fracaso de las expectativas democratizadoras plurales y libertarias que despuntaron en ese periodo, y nuestra comprobada y continua incapacidad de generar alternativas a ellas.

EC: Gracias, Federico. Antes de dar paso a las intervenciones, preferiría continuar ampliando el contexto dando la palabra a Jorge Volpi.

Jorge Volpi (**JV**): Buenas tardes, gracias por la invitación a formar parte de esta mesa y por la oportunidad de visitar esta exposición. Trataré de hablar de varios puntos coincidentes con lo abordado por Federico, algunas veces desde perspectivas distintas y, otras, desde interpretaciones opuestas de fenómenos semejantes. Creo que, en efecto y en muchos sentidos, los años noventa probablemente para toda América Latina, pero quizás más para México, son una década perdida no solamente en lo económico, sino también en buena parte en lo político. En realidad, la década en el resto del mundo no empieza en 1990, sino en 1989 con todas las revoluciones que dan lugar a la caída del antiguo bloque comunista. Particularmente, y de manera simbólica, con la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989. Esta serie de fenómenos continuará a lo largo de los años siguientes hasta un desenlace inesperado y sumamente rápido con la implosión de la Unión Soviética en 1991.

En ese momento se creía que esta ola democratizadora

llevaría a la democracia liberal y que, sobre todo, el modelo de libre mercado de acuerdo con el Consenso de Washington terminaría por llegar a todos los rincones del planeta, y que México no escaparía de esta lógica. Sin embargo, México escapa en lo político aunque es víctima de esta transformación en lo económico. En lo político, ve que la revolución que debió haber transformado al país tenía que haber ocurrido en 1988, pero se produce el gran fraude electoral confiriendo el triunfo a Carlos Salinas de Gortari en lugar de a Cuauhtémoc Cárdenas y a la coalición de expriistas de izquierda y de la izquierda tradicional mexicana que se aliaron en torno a su candidatura. Luego, en 1994, el alzamiento zapatista y la instrumentalización que el propio Partido Revolucionario Institucional (PRI) lleva a cabo de este fenómeno en la lógica del miedo harán que el antiguo régimen de la Revolución que, posiblemente en cualquier otro contexto habría caído en 1988, durase toda la década de los noventa y hasta 2000.

De tal manera que para México es una década extraña en el contexto mundial. Mientras, en otras partes, las transformaciones políticas son sumamente rápidas, en México nos encontramos frente a un extraño *impasse*, en el cual el PRI mantiene su hegemonía política aunque transformando su ideología económica. Por lo tanto, los fenómenos que se llevaron a cabo en el interior de México fueron, al mismo tiempo, concomitantes con lo que estaba ocurriendo fuera, pero también sumamente particulares de ese contexto mexicano de supervivencia artificial del régimen priista a lo largo de toda esta década.

En efecto, en términos intelectuales coincide también este momento con el Premio Nobel de Literatura otorgado a Octavio Paz en 1990, quien ese mismo año organizó con la revista *Vuelta* y Televisa —uno de los monopolios a los que hacía referencia Federico— el encuentro *La experiencia de la libertad*, una discusión sumamente interesante sobre esa transformación que estaba ocurriendo en el mundo y que hacía caer a los regímenes del eufemísticamente llamado "socialismo real", pero que en el fondo también era una especie de canto de victoria por parte de Octavio Paz, quien detestaba dichos regímenes desde tiempo atrás.

Dicho encuentro lo hace justamente en asociación con Televisa y quizás ése es el momento que marcó el inicio de los años noventa. En ese coloquio se pretendió una experiencia de la libertad que, sin embargo, tiene un punto polémico que habla de la pervivencia del régimen caudillista al que también hacía referencia Federico. La discusión es bastante amplia, y Octavio Paz no dejó de invitar a conocidos militantes de izquierda para que hubiera una especie de diálogo auténtico con la parte aparentemente vencida en esta batalla campal de casi medio siglo entre el comunismo y el capitalismo. Mario Vargas Llosa, invitado a uno de esos coloquios televisivos, no dejó de advertir que el PRI es justamente una dictadura perfecta, lo que provocó el encono no sólo de Octavio Paz, sino del régimen, y suscitó la salida de Vargas Llosa de dicho coloquio casi por la puerta trasera, lo cual es una metáfora bastante adecuada de cómo la pervivencia del régimen priista se mantuvo a lo largo de los siguientes diez años y que ya estaba presente incluso ahí, en ese momento en el cual se estaba celebrando el triunfo de la libertad en el resto del mundo.

En ese momento, la relación de los intelectuales con el poder en México mantiene la lógica del antiguo régimen priista, sobre todo durante la pervivencia de Salinas como presidente, pero va a ir desdorándose a lo largo de la segunda mitad de la década de los noventa con Zedillo en la presidencia.

Salinas, evidentemente, llegó al poder con una crisis de legitimidad enorme tras el fraude electoral del 88 y, de inmediato, emprendió una serie de políticas que, en lo económico, serían llamadas parte del neoliberalismo triunfante del momento, al calor de la ideología implantada sobre todo por Ronald Reagan y Margaret Thatcher en todo el mundo, pero que en términos sociales y políticos no deja de tener un componente trastocado de la izquierda, incluso de cierto aparente corte maoísta en la política social emprendida con Salinas y su programa Solidaridad.

En el caso de los intelectuales, ocurrió un fenómeno que evidentemente fue clave para la década y que se prolonga hasta nuestros días. Salinas debía pactar nuevamente con ellos para intentar obtener la legitimización que tanto necesita a fines de los

ochenta y a principios de los noventa, por lo que, muy pronto, crea el Conaculta y el Fonca, dos instituciones fundamentales para entender la lógica de la creación artística en México desde entonces. Son dos instituciones creadas por Salinas con el objetivo de legitimar su régimen ante la clase intelectual. Con ellas, repartió toda clase de becas en el sistema que, hasta hoy, es el más amplio para otorgar estímulos directos a la creación en todas las áreas en el mundo. Ciertamente, esta intención legitimadora de Salinas no consiguió exactamente su propósito, sobre todo a partir del alzamiento zapatista, pero en los primeros años hay el claro objetivo por su parte de entablar una nueva alianza del régimen revolucionario con los intelectuales, misma que se había debilitado desde el 68 y la ruptura brutal que representó para la lógica del régimen revolucionario.

Salinas creó estas instituciones e intentó hacer un acto de equilibrismo político permanente entre los dos grupos de intelectuales que dominaban en ese momento la vida del país. Por un lado, Octavio Paz y el grupo de *Vuelta*,[1] y, por el otro —y de manera mucho más significativa que Paz—, el grupo de *Nexos*[2] y su relación sobre todo con Héctor Aguilar Camín, un grupo que legitimó a Salinas permanentemente a lo largo de su sexenio. Basta leer algunas declaraciones del propio Aguilar Camín o de gente cercana a *Nexos* en 1988 diciendo que las elecciones habían sido transparentes. Estos dos grupos se repartieron en buena medida el usufructo del poder, dado que ambos se encuentran en el momento de su batalla más drástica, ocasionada a raíz de que —como una especie de réplica al coloquio *La experiencia de la libertad* organizado por Paz— Aguilar Camín y *Nexos* invitaran a Carlos Fuentes —que en ese momento ya se había distanciado de Octavio Paz a raíz de un artículo de Enrique Krauze sumamente crítico hacia

[1] Revista fundada en 1976 por Octavio Paz y un prominente grupo de intelectuales de diversas partes de América Latina y el mundo. La revista, siempre polémica en el ámbito político, planteó debates entre intelectuales latinoamericanos y europeos en torno a temas de actualidad. En 1993, fue galardonada con el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades. Cuando Paz murió, en 1998, la revista dejó de editarse.

[2] Revista fundada en 1978 por el historiador Enrique Florescano. Surgió para incorporar a la discusión pública el conocimiento y el análisis que se producían en la vida intelectual y académica del país. Aguilar Camín dirigió *Nexos*, en sustitución de Florescano, entre 1983 y 1985.

su persona— al llamado *Coloquio de invierno*. Éste se realizó aquí, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y desató la ira de Paz, quien denunció que recursos públicos eran utilizados para apoyar a un grupo político en particular. Tan grande fue la ira de Paz, y tanta la necesidad de Salinas de recibir su legitimación, que este último no dudará en destituir al entonces presidente del Conaculta para satisfacer el deseo del primero. Sin embargo, la creación del Fonca en ese momento fue fundamental en todos los terrenos artísticos para una nueva lógica de la relación de los intelectuales con el Estado. Una lógica de apoyo directo a la creación, pero que lamentablemente no se ve nunca continuada con una lógica de distribución de la creación que se lleva a cabo. De esta manera, se financian decenas de obras de arte, de cuentos, de novelas, de poemas, de películas, que nunca encuentran eco en el resto de la sociedad.

Mientras tanto, Salinas continuó una política económica de liberalización que, en realidad, significó esencialmente la privatización de las empresas estatales, la reducción del Estado, siguiendo las recetas típicas de Reagan o Thatcher de la época, pero en la misma lógica de lo que está ocurriendo en el antiguo bloque soviético y particularmente en Rusia. Es decir, esa privatización constantemente amañada de las empresas estatales provocó una nueva clase de oligarcas dirigentes en el país que alcanzaron el poder omnímodo que podemos ver hasta el día de hoy. Los casos de Telmex y de TV Azteca son emblemáticos en la lógica de legitimación salinista.

1993 es el año en que la revista *Time* eligió a Carlos Salinas como hombre del año. En el *Museo Salinas* de Vicente Razo, podrán ver lo que significa la transformación en sólo unos meses del hombre del año tras el lanzamiento zapatista el 1 de enero de 1994, el día en que entraba en vigor el TLC, máxima expresión de la lógica de Salinas: aperturista en lo económico, pero absolutamente cerrada en lo político.

A partir de 1994 vamos a observar lo que me parece —y aquí sí a diferencia de Federico— el último momento de existencia del típico intelectual latinoamericano en nuestro país. El levantamiento

zapatista provoca, con la figura del subcomandante Marcos, una ola de simpatía de toda la clase intelectual de izquierda, que hasta ese momento había callado o había simpatizado directamente con el régimen salinista para ahora estar directamente en su contra. Después de haber disfrutado de las becas del Fonca, ahora la moda será cartearse o escribir en torno al subcomandante Marcos, quien ocupa una especie de faro intelectual no sólo en términos mexicanos, sino internacionales, y cuyas consecuencias, quizás, hoy se dejan ver más claramente en el resto del mundo que en México. Ahí coincido completamente con Federico: todos los movimientos, digamos, antiglobalización de principios de esta década —y los movimientos juveniles de estos días— tienen la lógica del EZLN, aunque en México hayamos olvidado por completo toda la herencia de defensa de lo indígena que lo animó en un principio.

Paz terminó por simpatizar también con el subcomandante Marcos, mucho más de lo que cualquiera hubiera imaginado —lo cual representó, en cierto sentido, un regreso de Paz al socialismo de su juventud. Sin embargo, me parece que éste es el último momento en el que la clase intelectual sigue aplicando la antigua lógica del intelectual comprometido, la cual desaparece prácticamente en todo el mundo en esa misma década con la desaparición del antiguo bloque soviético. Todo lo que quedó de compromiso intelectual es visto casi como una reliquia y eso marca la segunda mitad de la década de los noventa. Con esto se anuncia el momento justo con el que terminaré.

La consecuencia que me parece más drástica de la implantación de este modelo neoliberal —que no sustituye en México al liberalismo porque en México nunca lo hubo, por lo menos no en el poder— es su lucha denodada contra el Estado y lo que representa y, también, en términos mucho más generales e ideológicos, contra lo político. Así, los artistas que comienzan a aparecer en la escena mexicana, tanto en el ámbito de las artes plásticas como en el de la literatura y en otros más, pasan muy rápidamente del compromiso a aborrecer el compromiso político; de una lógica que había tomado distancia frente al poder a tener prácticamente asco ante cualquier manifestación de lo político.

Este pasaje tiene como consecuencia un carácter antipolítico en el arte y la literatura de la segunda mitad de los noventa: continuar y preservar la lógica neoliberal al mantenerse al margen de los problemas públicos. Federico dijo que esta exposición o la literatura de esos años reflejan de manera muy pobre las drásticas transformaciones sociales que ocurrían en ese momento, sobre todo a partir del alzamiento zapatista o de la crisis de violencia en esos años. Mucho se debe al triunfo, al menos en este sentido, de la lógica neoliberal.

Eso dio lugar a manifestaciones en toda la década de los noventa en contra del nacionalismo, entendido en esta misma lógica de autoritarismo priista, de búsqueda de otras referencias y otras tradiciones, y, por supuesto, de adopción de la globalización en estos años, que hace que las corrientes centrales de las manifestaciones culturales lleguen a México de manera muy rápida, pero que impide por completo el contacto entre las periferias.

Concluyo diciendo que me parece que la década de los noventa es, en este sentido, también la década perdida en la vida intelectual. Es el momento en el que desaparece la idea de que el artista tenga realmente un impacto en la vida intelectual social o política del país y dicha idea es rápidamente sustituida a partir de la primera década de este siglo por el fin del intelectual como se conoció hasta entonces y por el reino nuevo de los analistas políticos, de los opinadores profesionales, quienes, sin embargo, preservan esta lógica de distancia general hacia lo político. La consecuencia extrema es que de los artistas antipolíticos de los años noventa pasamos a la primera década del siglo XXI a artistas que son inevitablemente apolíticos.

EC: Gracias, Jorge. Vamos a ceder la palabra a Néstor García Canclini.

Néstor García Canclini (**NGC**): Me parecen muy acertadas, como creo que lo evidencia el numeroso público, este tipo de actividades paralelas a la exposición que no son lo que en otra época se llamaba "servicios educativos". Cuando volví a ver la exposición pensé que quizás el arte recogido en ella —que no es el único ni las únicas

tendencias que existieron en los noventa— anticipa un poco el papel de mediador del artista y no el papel del artista creador-enunciador original que luego algunos museos adoptaron en la última década. En algunos casos, como en el del Museo de Arte Carrillo Gil (MACG), se dejó de denominar "servicios educativos" a esa área que tenía como finalidad —se suponía en la época liberal— transmitir y explicar los contenidos de las exposiciones a los públicos, para dar paso a un lugar de realización de actividades paralelas en una cierta relación más horizontal.

Me parece que ese pasaje de servicios educativos a actividades paralelas es algo que comienza a percibirse como interno a la práctica artística recogida en esta muy atractiva exposición. La exposición me generó muchas preguntas, pero más me suscitó el título elegido para esta mesa de hoy. Le di muchas vueltas y quiero compartir las preguntas con ustedes. La primera, que anticipó Jorge: ¿podemos decir que en México pasamos del liberalismo al neoliberalismo? O, para ser más radical: ¿hubo liberalismo en México? Propondría una hipótesis alternativa: pasamos del corporativismo al neoliberalismo y de una manera cargada de paradojas. Pensemos primero en el liberalismo: ¿liberalismo con partido único? Si bien reconocemos que hubo algunos priistas que se opusieron a ese partido único y que contribuyeron a abrir el juego, encuentro que por cada Reyes Heroles (secretario de Gobernación, entre 1976 y 1979) o presidentes del Conaculta como Juan José Bremer o Víctor Gómez Olea, hubo cien líderes priistas corporativos.

¿Liberalismo con sindicatos y otros organismos de supuesta representación social alineados bajo las directrices gubernamentales? O retomemos el tema de los intelectuales, quienes interpretaron esas contradicciones, vehiculizaron la comunicación social en los noventa y siguen haciéndolo hoy. Ahí encontramos otra paradoja histórica, porque las dos revistas mensuales de más larga duración y más significativas que representan esta posición liberal fueron articuladas por quienes han llegado al liberalismo a principios del siglo XXI después de haber sido neoliberales, es decir, salinistas a fines del siglo XX.

Una tercera paradoja en esta área de las comunicaciones es que las defensas más entusiastas del liberalismo en aquella época —como recordaba Jorge Volpi—, en aquel coloquio transmitido por Televisa, además de aparecer en revistas de los noventa y actuales, las seguimos escuchando a la hora de opinar sobre el monopolio televisivo.

La segunda pregunta es si el neoliberalismo es el rasgo prevaleciente de la etapa actual. No quiero entrar en una discusión —para la que tampoco tengo suficientes elementos— acerca de cuánto de la crisis presente del capitalismo es consecuencia de esa política neoliberal, pero está haciendo estallar a la vez los presupuestos básicos del neoliberalismo.

Me gustaría señalar que hay distintos modos de ejercer la doctrina neoliberal y de administrar económica, política y socialmente la crisis del capitalismo dominado por la especulación financiera. Dos ejemplos: los países escandinavos, pese a su derechización neoliberal, mantienen muchas conquistas de derechos a la salud, la educación y otros servicios sociales del Estado de bienestar.

El segundo ejemplo, los países del Cono Sur. Pienso particularmente en Argentina, Brasil y Uruguay, que sufrieron reestructuraciones neoliberales de sus economías en los años ochenta y noventa, pero que han crecido entre un 7 y un 9% en los últimos años; están logrando en la última década cierta redistribución de la renta; impulsan enérgicamente la ciencia, la educación y las artes, además de haber diversificado sus intercambios internacionales.

Entre tanto, México, desde 1994, ha acentuado su subordinación a la economía estadounidense, ve estancado su crecimiento económico y educativo y ha retrocedido en sus políticas de bienestar. A esto se agrega la ineptitud política y económica de las élites para generar desarrollos alternativos, diversificar los intercambios internacionales, controlar las violencias del narco y las demás mafias, y garantizar los derechos básicos de la población. Por todo esto me parece importante registrar que no hay una sola forma de ser neoliberal en la actualidad y que, más que pasar del liberalismo al neoliberalismo, hemos transitado del corporativismo

al estancamiento económico, a la subordinación sin negociación a un solo país: Estados Unidos. Un Estado fallido y una precariedad social generalizada.

La siguiente pregunta es: ¿qué significan para el arte, la cultura y las comunicaciones estas maneras tan heterodoxas de combinar el liberalismo con el partido único, las interpretaciones de intelectuales que buscan pensar como liberales, después de haber sido neoliberales, y defienden las libertades, la democracia y el pluralismo liberal en el monopolio televisivo que controla el 70% de las transmisiones y las audiencias?

Una de las consecuencias es la parálisis política e intelectual. No logramos, después de años de digitalización de las comunicaciones, tener una ley que regule democráticamente la radio y la televisión para que ampliemos la variedad de usuarios de las frecuencias que se multiplican —salvo algunos movimientos y asociaciones independientes como la Asociación Mexicana del Derecho a la Información (Amedi), que ha realizado propuestas alternativas en estos campos comunicacionales y culturales. También hallamos algunos artistas visuales, como los representados en esta exposición, o músicos, humoristas, que hasta hoy mantienen viva la función intelectual. Comparto lo sostenido por Volpi sobre el fin de una etapa, y recogería una frase de François Dosse, quien señaló que lo que prevalece es una función intelectual que ejerce "talleres de la razón práctica", como podrían ser movimientos sociales, grupos de artistas, lugares donde se construyen saberes acotados y nuevas formas de mediación.

Quiero extenderme sobre lo que todo esto significa para el desarrollo de las políticas culturales o de la cultura y el arte en México. Encontramos ahora algo que se anunciaba desde los noventa: una enorme desconexión. Por un lado, las tendencias de la política económica y social del país que ya han sido descritas. Por otro lado, la inercia burocrática de las grandes instituciones culturales aunque con niveles medios de gestión de algunas instituciones, como museos y centros culturales, que muestran una capacidad de innovación y modificación de los hábitos y maneras de relacionarse con el público y situarse en vínculo con la sociedad.

Es significativo que, junto con esa inercia burocrática de las altas esferas de la gestión cultural tengamos en la Ciudad de México una gestión de museos y otros centros culturales muy dinámica y renovada, que se parece bastante poco a la que había hace dos o tres décadas.

Entre estas desconexiones, me gustaría subrayar que ha habido fuertes transformaciones de la sociedad y de las nuevas generaciones, que buscan formas diferentes de producción, circulación y acceso, de mediación social y cultural. Ha habido un fenómeno un poco extraño, un poco esquizoide en la conducción cultural, especialmente en el sexenio pasado, donde como nunca antes se hicieron gran cantidad de estudios y encuestas publicadas, por ejemplo el "Atlas de infraestructura cultural", la "Encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales", la "Encuesta nacional de lectura", la "Encuesta nacional de juventud", entre otras.

En el periodo de Sari Bermúdez como presidenta del Conaculta se realizaron reuniones internacionales con directivos de los ministerios de Cultura de Canadá, de Francia, de España, de la Unión Europea. Pero desde la presidencia del Conaculta no se modificó ningún plan, no se crearon nuevos programas para atender esas nuevas líneas internacionales que estaban siendo recogidas, no se atendieron las deficiencias y necesidades que hacían visibles esos diagnósticos que acabamos de mencionar, ni se replantearon programas de formación de artistas. Hubo una desconexión entre los conocimientos que hasta cierto punto se comunicaron y difundieron, y las prácticas crónicamente instaladas en esa inercia. Una desconexión entre las innovaciones de los públicos, los cambios en la sociedad y las innovaciones artístico-culturales que ya veíamos en los noventa y que han sido, me parece, más visibles durante la última década.

Deseo sugerir que los cambios en la cultura están ocurriendo fuera de las políticas culturales, en la expansión tecnológica, en los hábitos y redes de los jóvenes, en los nuevos usos culturales de las redes sociales, en las nuevas formas de asociación y desarrollo creativo. Aquí es donde algunos sentimos la necesidad de estudiar ya no el arte político, ya no el arte de enfrentamiento o de parodia

de la política oficial, como todavía se ve en la exposición, sino lo que hoy se conoce como *trendsetters*, que buscan posicionarse en las nuevas formas de expresión, los grupos de emprendimientos culturales, los nuevos aprendizajes en la sociabilidad generacional.

La pregunta sería si estas tecnologías recientes contribuyen al empoderamiento de los jóvenes y de las instituciones innovadoras en artes visuales, en editoriales, en música.

¿Cómo reaccionan las instituciones culturales ante estos desfases y desconexiones? Primero, bajando el presupuesto de las instituciones culturales, artísticas y comunicacionales; creando una mayor inequidad en relación con el monopolio televisivo y con otros grandes actores empresariales. Por otro lado, al crear grandes eventos nacionales e internacionales, festivales y simposios lujosos, que —aunque algunos de ellos sean valiosos— no dejan efectos durables en la oferta cultural, retiran dinero de la ciudad de México, así como del interior de la República, lo que afecta el servicio cultural de las instituciones locales. Falta situar estos eventos espectaculares en la trama de las políticas culturales, en los comportamientos de la población y las dinámicas nuevas ligadas a procesos no culturales. Menciono un ejemplo muy breve, pero extremadamente significativo: hubo dos ediciones de la "Encuesta Nacional de Juventud" —una en 2000 y otra en 2005— y se planeó la del 2010.[3] Algunos de los que participamos en el diseño conceptual de ésta última, comisionada por el Instituto Mexicano de la Juventud a la UNAM, renunciamos porque nos parecía que, además de hacer lo que cualquier demógrafo o estadístico quiere hacer, que es replicar la encuesta anterior —la de 2005 para poder comparar—, había que introducir nuevos elementos. Por ejemplo, en 2005 casi no había redes sociales y el narcotráfico y la violencia generalizada en el país no tenían la gravedad con la que se exhiben hoy. Entonces, nos pareció que agregar una sección importante sobre agencia y riesgo de los jóvenes era indispensable, pero la sección fue eliminada.

[3] Al momento de este debate aún no había sido concluida o publicada la encuesta aludida de 2010.

Es un ejemplo más de cómo siguen desconectados los estudios sobre la cultura y la sociedad de las políticas sociales y culturales.

Para concluir, unas pocas observaciones: sobre la ubicación rezagada de México en la escena me parece que hay que indicar el sentido internacional. Estamos hablando de globalización, de internacionalización del arte, pero las autoridades culturales mexicanas están ausentes en las reuniones internacionales donde se toman decisiones sobre digitalización de contenidos culturales, sobre las nuevas formas de legislación y gestión de la propiedad intelectual.

Es necesario ir más allá de las opciones del relato globalizador, si liberalismo o neoliberalismo. Creo que estamos entrando en una etapa distinta. Algunas instituciones mexicanas, como decía hace un momento, han logrado renovar sus prácticas, pero también observamos una pérdida de paradigmas, una falta de proyecto de nación que encauce ese conjunto.

Termino apuntando sobre el papel que desempeñaban o intentaban desempeñar los intelectuales, y cómo esto se ha modificado, lo que dice un artículo reciente de Álvaro Enrigue, donde aparece cierta nostalgia a propósito de *Suave patria*, de Ramón López Velarde:

> Ahora vivimos otro momento. Está de moda una cierta nostalgia por los horrores del nacionalismo revolucionario, hay que tener cuidado, ese México que casi todos recordamos en primera persona fue un país autoritario, intolerante, corporativo a mansalva, pobre de planeación y desarrollado de patas de arriba para arriba; un México directamente sin ley o sin más ley que el compadrazgo capitalista, […] cuyas consecuencias acumulativas seguimos padeciendo. Si los abuelos se enriquecieron a tiros, ¿por qué los nietos no? En lugar de la credencial de la CNOP (Confederación Nacional de Organizaciones Populares) y la pistola al cinto, llevamos la pistola al cinto y la estampita de Malverde en el pecho.
>
> El nacionalismo revolucionario alzó instituciones, infraestructura, pero no generó ciudadanías: el país de la posrevolución se construyó de espaldas a ella.

> Hoy tenemos un problema de identidad gravísimo: nos integramos al bloque financiero más grande del mundo hace diecisiete años y nos han faltado el López Velarde y el Vasconcelos que nos ayuden a reinventarnos en el mundo de *Milkyways* y *vespas chinas* de la economía globalizada: no tenemos cara. Nos sacudimos el mito fundacional de la modernidad nacional que fue la Revolución Mexicana, pero no pusimos nada en su lugar. No es la economía, no es la educación, ni siquiera es el sistema de partidos. Permítaseme parafrasear la frase horrenda que llevó Bill Clinton a la Casa Blanca en 1992: "*It's culture, stupid!*"[4]

Esta descripción de Álvaro Enrigue, aunque me parece sabrosa, me deja con la intranquilidad de que nuestra expectativa pueda ser hoy encontrar un nuevo López Velarde o un nuevo Vasconcelos. Creo que hay que prestar atención a otros tipos de narradores de los acontecimientos nacionales, como pueden ser el cine de los realizadores jóvenes, algunos programas televisivos de opinión, los narcocorridos, las instalaciones de Semefo y los medios escritos y visuales, donde también coexisten los discursos de los antiguos partidos, los de nuevos movimientos sociales críticos y la obcecación de algunos relatos oficiales fracasados —notoriamente la reiteración de políticas de control monetarista de la economía y la militarización de la vida social como respuesta casi única a las mafias.

Al hablar de esto pienso en una obra que no está en la exposición, el Volkswagen de Francis Alÿs, que subía un cerro al compás de una música tradicional urbana. En el momento en que la música se detenía, el Volkswagen retrocedía, y así, al infinito. La incapacidad oficial de asumir estos fracasos y los desafíos de las nuevas iniciativas sociales, se evidenciaron en las celebraciones fallidas del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución, condensados emblemáticamente en el hecho de ni siquiera haber acabado a tiempo la cimentación de la Estela de luz. En esa *performance* inconclusa sólo se descubrió que había que hacer más profundo el hoyo de trescientos metros. Dado el

[4] Véase: http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/52394.html; consultado el 25 de abril de 2013.

aumento del costo y las reducciones del gasto público, obligados por la crisis nacional e internacional, algunos propusieron suspender el monumento.

Nos quedan de la historia los relatos épicos y familiares que difunde la televisión, pero ni siquiera los relatos familiares o la simplificación de la narrativa nacional entendida como una conmovedora familia se conservan creíbles. Podríamos concluir que los padres de la patria han sido reemplazados por las primas de riesgo.

EC: Gracias Néstor, vamos a concluir con nuestra última intervención por parte de Magalí Arriola.

Magalí Arriola (**MA**): Brevemente, y a modo de introducción, voy a hablar de la manera en que se dio el tránsito o la internacionalización del arte contemporáneo mexicano y, después, quisiera hacer un par de comentarios a las ponencias que me precedieron, ya que me parece que se relacionan con lo que voy a abordar. Inicio con una cita de Yishai Jusidman de 1996: "Si en verdad pudiéramos mover montañas con el poder de concentración, México sería un llano inmenso, gracias a que la aguda concentración de poder y de riqueza arrastraría las cordilleras al océano. El coleccionismo de arte contemporáneo, concentrado también en apenas una docena de chequeras, movilizaría por su parte alguna lomita perdida."

En ese artículo, publicado con motivo de la V Feria Expo Arte en Guadalajara, uno de los primeros eventos que contribuyó a situar al país en el mapa contemporáneo de las artes, Yishai Jusidman no sólo se refería a la escasez de coleccionismo en México, sino también a la falta de madurez y de pluralidad del mercado, factores determinantes para la consolidación y el sano funcionamiento de todo engranaje artístico. En un momento en que se gestaba la transición de los discursos del multiculturalismo hacia la retórica de la globalización, dicho texto también dejaba ver lo espinosa que sería la introducción del arte producido en el país dentro de una plataforma de intercambio internacional que se mostraba reticente a replantear los criterios de legitimación de las

obras y propuestas producidas desde México, más allá de la ascensión o negación de los conceptos "identidad" y "representación nacional".

Años después, el artista belga Francis Alÿs concretaría la parábola sardónica de Yishai Jusidman, ya no en México sino en Perú, al realizar *Cuando la fe mueve montañas*, una pieza que, como muchas otras de sus propuestas le daría la vuelta al mundo, ya fuera como rumor o como reseña. Sabemos que esta pieza, lejos de referirse a la problemática específica que planteaba Yishai Jusidman, funcionaba como una alegoría en respuesta a la situación de crisis política, económica y social por la que atravesaba Perú y que a su vez la Bienal de Arte Iberoamericano de Lima 2002, que enmarcaba dicha intervención, constituía, como muchas de las bienales que han surgido en años recientes, una estrategia para mejorar la imagen de dicha nación y promover su desarrollo cultural. Esto no implica que la empresa titánica orquestada por Alÿs sea simple letra de cambio, sino que permite señalar la reciente modificación de los modelos de diálogo dentro de la red global de intercambios y la manera como los artistas que viven y trabajan en México han ganado visibilidad.

Si bien en el último decenio se registró un cambio en los parámetros que han guiado el debate sobre los mecanismos de participación e integración de los artistas que trabajan en el país dentro del llamado *mainstream*, como consecuencia del interés que despertaron las transformaciones políticas y económicas del México del nuevo milenio, dicha discusión permaneció atada a los modelos de representación nacional. Para la escena local, volver a abrir ese debate significó en su momento una maniobra cuya complejidad radicaba en la confluencia de múltiples agendas que alimentaban intereses diversos —de artistas, de curadores, de las autoridades locales y de agentes del *mainstream*—, entre las cuales la obra de los artistas se vio con frecuencia comprometida. La dificultad estribaba en afianzar la integración de la producción artística a una plataforma internacional, de manera que participara ya no de la retórica de "lo otro", sino como una que pudiera incorporarse a un diálogo más amplio, para entonces renegociar

las operaciones centro-periferia, sin caer de nueva cuenta en la problemática de una representación nacional.

Hablar de "arte mexicano" no es lo mismo que hablar del arte que se produce en México, y la diferencia no radica en la nacionalidad del artista que lo produce, sino en la forma en que se analizan sus propuestas y se catalogan sus formas de apego a las particularidades sociales, económicas y culturales de su entorno.

Una de las consecuencias de esto fue el traslado del interés por la obra por parte de los artistas hacia una fascinación por el contexto. Esto resultó particularmente cierto en el caso de la Ciudad de México, que fungió como un laboratorio más para la certificación de una serie de conjeturas y sospechas que estuvieron en el aire durante la década de los noventa que para la experimentación. Esto, visto desde la perspectiva del extranjero, donde se llevaron a cabo diversas exposiciones de arte contemporáneo mexicano[5] organizadas entre 2002 y 2006 aproximadamente.

Por una parte, las transformaciones sociales por las que atravesó el país durante las dos últimas décadas, en paralelo a las movilizaciones y descalabros que en lo político y en lo económico, caracterizaron los diez años que nos ocupan y que corresponden de manera general a una serie de escenarios compartidos por los países en desarrollo marcados por los efectos de la globalización. De ahí que las mutaciones de los sistemas económicos, las transformaciones de las estructuras urbanas y de los modelos de organización social de un lugar en crecimiento y modificación constante como México se hayan desarrollado en perfecta sintonía con otro tipo de investigaciones, que durante la última década y en distintas latitudes, han informado la obra de algunos artistas y servido como telón de fondo para un sinnúmero de exposiciones y discursos curatoriales.

Por otra parte, la politización implícita en los planteamientos y estrategias que se generaron desde México, respondiendo a las

[5] Por ejemplo: *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values* (P.S.1 / MoMA, Nueva York, 2002), *KW, Kunst-Werke* (Berlín, 2003), *Zebra Crossing* (curada por Magalí Arriola durante el 2002 en la Haus der Kulturen der Welt, Berlín) y *20 Millions Mexicans Can't Be Wrong* (curada por Cuauhtémoc Medina y presentada en la South London Gallery).

contingencias inmediatas del entorno, también coincidieron con la construcción de modelos discursivos calcados sobre ciertas tácticas espontáneas de participación y mecanismos de inserción dentro del tejido social que, en otras latitudes, emulaban determinado tipo de conductas colectivas cuando no contrarrestaban una falta de movilidad social. Tanto el arte relacional (Nicolas Bourriaud) como las prácticas dialógicas (Grant Kester) acapararon el interés de la escena internacional.

Paradójicamente, gran parte del arte que se producía en México encajó en los parámetros del *mainstream* internacional. Esto sin requerir de una traducción estética, como sucedía a principios de la década, cuando había que basarse en la reinterpretación de símbolos históricos y modelos culturales.

Lo que hay que resaltar es el hecho de que la mayoría de las exposiciones que se presentaron durante esos años en el extranjero se enfocaron principalmente en las dinámicas urbanas de la Ciudad de México, así como en la ola de violencia que azotó al país desde mediados de la década y que, me parece, se agudizó hacia 1997.

Quizás tendríamos que preguntarnos hasta qué punto los artistas se vieron realmente favorecidos por el intercambio con la escena internacional, ya que una de las consecuencias de dicho intercambio fue que se tipificara al "arte mexicano" dentro de un discurso que respondía a las expectativas del exterior antes que a las prioridades internas. Visitar una exposición de artistas mexicanos era como ir a ver una película de acción que no podía sino girar en torno a la violencia.

Creo que esto tiene que ver con lo que señalaba Jorge Volpi hace un momento en relación a que los artistas pasaron de pronto a aborrecer lo político y a ser antipolíticos. Si bien hay una parte de verdad en esta idea, creo que hay que matizarla. Primero parece necesario evidenciar un malentendido en la manera en que se ha enmarcado desde fuera el arte producido localmente, y que asumo se encuentra en el origen de la reacción a la que se ha referido Jorge: una gran parte de la obra que se exhibió en las exposiciones de las que venimos hablando se produjo en la década anterior y

constituía, en su mayoría, una reacción crítica y visceral a su contexto y operaba a manera de parodia, una sutileza que desde fuera era difícil detectar.

Sin embargo, difiero con Jorge al creer que dicho malentendido haya provocado que el arte se volviera "antipolítico", como decía, sino que generó una manera distinta de hacer política, y que esto ocurrió —y aquí probablemente podamos abrir el diálogo con los artistas— casi a pesar de ellos. Es decir, creo que el que los artistas en un inicio hubieran reaccionado de una manera espontánea a su entorno inmediato tenía que ver con un sinfín de factores, entre ellos, la falta de un entorno institucional que les permitiera exponer y contextualizar sus producciones. Fue en ese periodo cuando se activó La Panadería y otros espacios que funcionaban de manera reactiva.

Aquí quisiera retomar lo que abordó Federico Navarrete. Pareciera que se nos fue de las manos la manera en que se contextualizaron las prácticas artísticas del país y en que se enmarcaron sus discursos. Y todo ello terminó por volverse un espectáculo. Una de las cosas que me he cuestionado —sin aún tener una respuesta— es si dicha espectacularización no trajo consigo, retomando el título que Sol Henaro dio a la exposición, precisamente una especie de resaca. Pues efectivamente pareciera que una buena parte de la producción artística reciente ha tomado sus distancias ante la representación de la realidad política del país —lo que no significa que los artistas enarbolen una postura "antipolítica" o "apolítica" sino, por el contrario, que se abra la posibilidad de pensar lo político de una manera menos panfletaria. Es impactante la manera como recientemente se han articulado, por ejemplo, toda una serie de redes sociales que sirven para transmitir los mensajes del crimen organizado a la ciudadanía, ya sea como advertencia, previsión o amenaza ante la toma de avenidas, la realización de bloqueos y barricadas, muchas de ellas, tácticas que tienen su origen en las revoluciones sociales del siglo XIX y, posteriormente, en los movimientos estudiantiles del 68.

Ante lo que podríamos ver como una "usurpación" por parte del crimen organizado de este tipo de estrategias revolucionarias,

quizás un tanto románticas pero que han sido inspiradoras para muchos de nosotros, ¿qué nos queda por hacer? Incluso en términos mediáticos, ¿cómo podemos competir con imágenes de cabezas cortadas y cuerpos colgados de un puente? Desde luego artistas como Teresa Margolles seguirán reflexionando en torno a todas estas realidades, pero me parece que para muchos otros artistas cuyo discurso no es tan "militante" como el de ella, se ha vuelto cada vez más difícil lidiar con ciertas realidades.

Retomando un poco lo que apuntó Néstor García Canclini, existe efectivamente una especie de desconexión de todas las esferas, aunque no creo que el problema de la escena artística haya sido el que falláramos a la hora de generar opciones para dialogar con la sociedad, porque eso sí se ha hecho y se sigue haciendo. Existe un diálogo rico entre las esferas intelectuales, artísticas y los museos, y me atrevería incluso a decir con la sociedad. Prueba de ello son los cambios notorios que se han dado en las instituciones que tratan de operar de maneras distintas, gracias a los cuales, hoy son menos necesarios los espacios alternativos de lo que lo fueron hace década y media o dos décadas.

Sin embargo, ahora lo que queda es afianzar dichos cambios de manera que los diálogos e intercambios puedan tener efectos más palpables.

EC: Vamos a entrar en el debate, para lo cual aterrizaré antes algunos de los puntos que se han mencionado aquí.

Se habló antes que nada de un agotamiento de modelos, de un agotamiento institucional, de fracasos y de oportunidades perdidas para resumir lo que ha sido la década de los noventa, mismos que han convertido la situación en la violencia con V mayúscula que vivimos en el presente.

Quisiera recordar que en los noventa hubo otros elementos que deberíamos tomar en cuenta: Magalí, mencionó la relación centro-periferia, yo mencionaré la exposición *Magiciens de la Terre*[6] de 1989, que rompe un poco el esquema del *mainstream* que se

[6] Curada por el francés Jean-Hubert Martin en el Centro Georges Pompidou.

enfoca en lo occidental y que abrió una puerta de curiosidad, si la puedo llamar así, al invitar a las periferias, como el término indicaba, a entrar en las exposiciones del centro, de la metrópolis. En esas exposiciones, el centro todavía manipulaba y controlaba el poder, y podíamos ver en una misma exposición a Julio Galán Bustamante y los alebrijes de Pedro Linares. Y uno decía, ¿es contemporáneo esto?, ¿cómo se concibe?, ¿cómo se formatea? Lo mismo sucedió en 1991 con la aparición de instituciones culturales del sector privado. Tenemos el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) y el Centro Cultural/Arte Contemporáneo (CC/AC) de Televisa, que participaban en esa legitimación de la cultura a la que se refirieron en cuanto al sistema salinista. Igualmente, se dio un decreto en ese periodo que acordó la fuerte presencia de la iniciativa privada en el patrocinio de los eventos. Fue cuando incluso se abrió la polémica respecto a por qué el logotipo de Coca-Cola tenía que salir en una exposición de Bellas Artes.

También hubo un agotamiento de las instituciones en el uso de ciertos modelos. El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) hacía sus bienales de dibujo y de pintura, y de alguna manera sesgada había una cierta segregación de todo lo alternativo, que muchas veces se exponía en la Galería del Auditorio. Prácticamente todas las formas alternativas que trascendieron hacia la segunda mitad de los noventa salieron de espacios privados como La Quiñonera o Temístocles 44, espacios que evadieron ese monopolio discursivo que la institución establecía para incorporar a sus agentes o embajadores culturales, que propusieron espacios alternos para trabajar distintamente y en correspondencia con lo que pasaba en el mundo, lo cual generó desplazamientos, viajes, residencias en el extranjero y convivencias con artistas que venían a visitar México. Desde ese momento, se puede hablar incluso de visitas periódicas de curadores o agentes culturales que venían a ver cuál era el escenario artístico y qué era lo que se podía fomentar a partir de aquí. Creo que es muy importante señalar esos espacios de libertad que buscaban distanciarse del agotamiento institucional y de modelos, porque también es el periodo en el que el artista, en lugar de ser el genio, se vuelve un activista cultural en búsqueda

de una relación más horizontal en lugar del aislamiento de la torre de marfil. Todas esas actividades permearon las decisiones que pudieron tomar la mayoría de los artistas para distanciarse de tal agotamiento.

Sin embargo, hay que reconocer que el poder central nunca quiso dejarles. Es el caso del artista salinista por excelencia: me refiero a Sebastián. Más tarde, durante el sexenio de Vicente Fox, hubo un intento por "codearse" con Gabriel Orozco en el Palacio de Cristal, durante la Feria Española ARCO en 2005. Siempre había tentáculos tratando de buscar la legitimación del poder gracias a la presencia de intelectuales o artistas.

Por otro lado, la creación del Fonca y el Conaculta vino a ser otro arropamiento, ya que, aunque existían el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el INBA, el Fonca vino a duplicar funciones sin especialistas en el aspecto operativo. En el aspecto de las becas, uno se preguntaba si éstas no eran una especie de anestesia para poder mantener el mismo control sobre el discurso que emana de esas experiencias. Jorge Volpi señaló el no seguimiento del producto de las becas. La falta de difusión o documentación es algo que quienes estamos estudiando tanto la cultura como las artes padecemos: la escasez de materiales bibliográficos sobre arte contemporáneo mexicano. Hay catálogos que pueden fungir como reseñas, pero falta un estudio serio, analítico, de cómo los procesos, el arte y su repercusión en el ámbito social en México no aparecen en los medios masivos, lo cual ha generado esa inquietud en la comunidad por buscar espacios alternativos, cuyos resultados hemos visto aquí.

Si los artistas no hubieran estado tan comprometidos ante todo lo que se ha mencionado como referencia de sucesos del periodo, creo que muchas de esas obras no hubieran tenido acceso a las instituciones oficiales. Eso se ha visto en algunos casos de censura y de sabotaje en exposiciones. Me acuerdo muy bien que CURARE, Espacio Crítico para las Artes, recuperó algunos de esos sucesos de reacción del Estado ante la propuesta artística.

Esta confrontación entre la necesidad de buscar una voz propia, que vea otros espacios que antes no se tomaban en conside-

ración, que quisiera romper el patrón establecido convencional, ha generado que este espacio de los noventa también tenga un lado positivo, que fuera el caldo de cultivo para las trascendencias que estamos apreciando hoy. Así pues, me gustaría que, retomando las intervenciones de los cuatro, abramos el debate a los participantes y al público para enriquecer esta revisión.

Yoshua Okón (**YO**, desde el auditorio): Quiero retomar el tema del supuesto arte apolítico de los noventa que es la idea más absurda que he oído en bastante tiempo. Quizá voy a retomar lo que dijo Magalí en términos un poquito menos diplomáticos: creo que Jorge Volpi está teniendo una confusión enorme entre la militancia y lo político, pues son cosas muy diferentes. No sé si estabas en Cornell University o si fuiste a alguna exposición en los noventa, pero el arte de dicho periodo fue un arte que se reconectó con el arte de los sesenta y setenta en tanto que empezó a ser muy receptivo a la realidad urbana y a la realidad inmediata de los artistas. Era una producción altamente política. Sí, es verdad que hubo un cambio de paradigma en el sentido de que dejó de ser un arte militante, pero eso de ninguna manera se puede describir como apolítico: es un arte altamente político. Pareciera que no viste la exposición.

JV: A ver, aquí también hay una confusión de tu parte. El arte que llamé apolítico no es el de los noventa, sino el del 2000 para acá.

YO: No, dijiste que partir de 1995.

JV: No, yo decía que en los noventa el arte era antipolítico. Pero lo que quiero decir con eso, es que al ser antipolítico no deja de ser político, y que hay una reacción frente a la manera previa de hacer arte político. Eso es a lo que me refiero con esta afirmación. Es decir, no se distancia demasiado de lo que tú mismo estás diciendo. El cambio de paradigma es oponerse a la manera como los artistas anteriormente hacían política.

YO: Perdón, pero eso no es lo que dijiste. No sé si los demás tengan

algo que opinar, porque todos estábamos aquí oyendo la ponencia, pero lo que dijiste fue que a partir de 1995 el arte y los intelectuales nos volvimos apolíticos. Literalmente.

JV: Te entendí, pero no fue lo que dije.

MA: Creo que a lo que Jorge se refería con "antipolítico" fue a una especie de reacción visceral y contraria al tipo de políticas que en ese momento estaban operando en México, es decir, a cierto distanciamiento ante las políticas oficiales y ante las formas de representarlas.

EC: Recuerdo que una vez Guillermo Santamarina, después del temblor de 1985, cuando se empezaban a organizar ciertos grupos, en una charla habló de una estética postelúrica y explicaba que, en lugar de siempre idealizar el tema, aquí se trataba de aproximarse a ese cataclismo y sus consecuencias de manera directa, atendiéndolo antes, porque el Estado no reaccionó como todo mundo esperaba. En esas insuficiencias de las que hablaban creo que ahí se dio la semilla de lo político, de asumir una intervención y un activismo que no necesariamente partía de un proteccionismo del Estado.

MA: Creo que la pregunta más importante que subyace en esta discusión es ¿de qué manera podemos hoy asumir una postura política que no sea retórica y que tenga repercusiones palpables? Hay muchas maneras de ser socialmente útil sin tener que pasar forzosamente por una representación literal de los problemas que acosan al país.

Francisco Reyes Palma (**FRP**, desde el auditorio): Creo que la situación es muy compleja, porque realmente tendría que irse tejiendo desde un giro de sensibilidad. Es decir, de esta noción de lo político que en primer lugar era un saldo de cuentas con el pasado histórico de México, con un arte político monumental, vinculado al Estado justo cuando lo que se pone en discusión son los tipos, las lógicas y la disolución de éste. Por lo que sí creo que

hay un giro muy fuerte en contra de la noción de un arte político en el sentido de un arte, ya sea de dignificación del Estado y controlado por él y, por otro lado, una especie de corporativismo —partidista o sindicalista si se quiere—, que también en los noventa hace crisis. Es decir, el modelo revolucionario es el que hace crisis, de manera que los artistas deben encontrar otros medios para tener una presencia en la sociedad. Pero no solamente los artistas, creo que en la comunidad intelectual hay un sector que empieza a trabajar desde otra lógica, genera sus propios espacios pero sigue negociando con el Estado, y siguen las becas pero tampoco se paraliza el artista. Es más un juego de negociaciones de tránsitos, pero tampoco son cortes brutales y no se pierde el arte político. Hay unos cuantos ejemplos de arte político donde lo interesante es cómo logran dar el brinco sin recurrir a las viejas formas de representación. Pienso, por ejemplo, en la obra de Damián Ortega *Salinismo-Stalinismo*, que era la palabra "stalinismo" escrita en letras individuales de pie, como esculturas y se caía la "t" y acababa diciendo "salinismo". Esa es una obra política redonda pues no pone a un Benito Juárez triunfante, sino que trata sobre la situación concreta.

Sí habría que revisar la cantidad de elementos de arte político que hay en los noventa, el giro que hay desde el multiculturalismo, la negación de la representación nacional. El artista tiene muchos frentes de batalla y eso es político. Que el Estado no me use para construir sus narrativas heroicas y, finalmente, de desmantelamiento y de venta del país. Y sí se trató de que el artista no fuera utilizado y de que los artistas buscaran otros canales de circulación.

También se enfrentaron a los esquemas valorados de arte: el gran muralismo, la gráfica militante, porque también ya se veía venir muy claramente el desmonte —por ejemplo— de los partidos, de la coherencia. Me parece que ahí hay que trabajar mucho más, hay que ver los ejemplos. Y no me refiero solamente a la cuestión multicultural y al problema de la representación, sino también a esta especie de fragmentación que se da porque la lucha política pasa a otro espacio. Están las luchas contraculturales, y la lucha de las mujeres, las cuestiones de género que también buscan su propio espacio. Todo esto es político, lo que pasa es que no es político en

el viejo sentido y yo creo que los noventa es el momento de este quiebre. También hubo un quiebre en la tutela del Estado, porque la manera en que se plataformó el arte mexicano en los noventa fue a pesar de las escuelas del Estado y de los mecanismos de difusión internacional. Se generaron otros mecanismos y hubo una presencia internacional del arte mexicano, porque hubo una obturación de muchos elementos en términos de circulación; se estableció una mediación privada y dependiente; se creó un espacio público con voz de artistas, de curadores y de críticos. Creo que habría que revisarlo con más cuidado porque en vez de ser un proceso de despolitización fue un proceso de apertura de nuevos campos, al menos desde mi punto de vista.

Como detalle, nada más: creo que faltó un personaje para equilibrar la relación *Nexos*-Paz, que es Carlos Monsiváis, quien fue la única persona que se mantuvo íntegra, es decir, con una posición muy clara. Sin él se pierde el equilibrio, realmente fue el que dio el contrapeso y nunca cayó en suelo salinista.

Mayarí Hernández Tamayo (**MHT**, desde el auditorio): Me gustaría señalar y cuestionar lo que decía Federico Navarrete respecto a la periodización de inicio y fin de ciertas décadas. Las últimas tres décadas del siglo XX me resultan clave para comprender cómo desvinculan de la práctica y el ejercicio artístico de las plataformas de consumo social y demás. Tiene mucho que ver con la administración del sector educativo, entendido no nada más como la formación de consumidores sino también como espacios de formación artística. Cuando se revisan los planes de estudio, de las distintas instituciones de formación artística se puede percibir que el incluir o eliminar ciertas materias ha hecho que los productores contemporáneos o buena parte de ellos parecieran tener una distancia muy amplia con una historia que en realidad es muy reciente. En ese sentido creo que, como dice Néstor García Canclini, sí hay una desvinculación super fuerte con la realidad, es decir, las prácticas culturales y artísticas sí están sucediendo, y suceden al margen de la realidad.

Es importante revisar el proceso educativo para comprender qué pasa y cómo se modifican las posturas políticas desde el arte y su consumo porque, con el decreto de creación del Conaculta, hay una escisión muy importante con respecto del INBA, y no es que éste segregara las prácticas contemporáneas, es que hay una reestructuración del modelo educativo en donde el instituto funciona para distribuir ciertos modelos. Hay una continuidad super extraña de lo que puede ser considerado como arte o no, que se puede consumir al interior. Conaculta y Fonca obedecen a lógicas económicas que están enfocadas a catapultar artistas muy específicos, y que creo que son parte de un plan mucho más amplio de readministración sectorial. Entonces, ¿cómo considerar también lo que va pasando en la educación? Para mí, hay una gran diferencia cuando se formalizan las licenciaturas en artes visuales, hay una supresión del oficio artístico y lo que eso podía implicar; hay un tránsito hacia la era de los licenciados en artes visuales —muchos artistas son artistas y licenciados—, pero aparentemente para entrar hoy día a estas élites que pueden ser promovidas internacionalmente por medio del Fonca, por ejemplo, sí es necesario tener una formación que está siendo certificada oficialmente. Creo que hay un nexo de estos dos sectores.

Del auditorio: Quería mencionar la intervención de Jorge Volpi, que habló del salinismo y de la importancia de que México, en 1989, fuera el país de la crisis financiera, ya que desde aquí se extendió hacia toda la periferia, en 1982. Creo que es por esto por lo que se empezó a contar la década desde un poco antes.

Mencionar que en México y en Brasil se dieron importantes procesos con respecto a las reformas del artículo 27, con la desterritorialización indígena, y dichos países jugaron, desde la periferia, el papel de hacerlo en este tiempo. Sin embargo, en África o en Japón ya se había hecho. Es importante resaltar que en América Latina estén dándose procesos desde la década de 1980 en donde se desterritorializa al indígena y se da una crisis financiera, que a la postre, desde México se expandió hacia todo el mundo. La pregunta para Néstor García Canclini sería: ¿cuál es la propuesta?

¿Una propuesta del cooperativismo? ¿Cuál sería la alternativa que usted propone al neoliberalismo?

NGC: Hacer lo que estamos haciendo, es decir, señalar la complejidad, los matices y las múltiples dimensiones. Ya que trajiste una fecha anterior al noventa, a mí me parece que hay que partir de 1982. Al final del gobierno de López Portillo se produce la catástrofe económica de México, de ese modelo con aspiraciones exportadoras, de petróleo con altos precios. La década de los ochenta fue de crecimiento cero, salvo lugares excepcionales como Tijuana, donde el crecimiento era de 10% del producto interior bruto (PIB) al año, lo cual es una cuestión para pensar, ¿por qué ahí?

Toda la relación con Estados Unidos se empieza a replantear en los ochenta. Es entonces cuando la élite salinista comienza a negociar el TLC como una manera de salir de ese estancamiento en la perspectiva histórica que ellos tenían. Buena parte de la explicación hay que construirla todavía —estoy de acuerdo con lo que ya ha sido dicho, que estamos bastante carentes de interpretación en ese sentido. Por poner un ejemplo, muchos de los que vimos la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, sentimos que el momento posterior al 68 estaba mucho mejor explicado, construido, y a medida que nos acercábamos a este momento de los años ochenta se desvanecían las explicaciones. La dificultad aparecía para organizar lo que habían hecho los artistas. Así estamos todavía. Y, ¿por qué terminar en 1997 esa exposición? Nunca lo supimos. En todo caso, los problemas de periodización son complejos y me parece que no hay que operar con fechas de ruptura radical, como pudo haber sido 1989 para Europa hasta cierto punto, porque aquí las cosas fueron de otro modo. Por eso, trataba de marcar las paradojas de quienes quieren ser liberales después de haber sido neoliberales o los intentos de retomar una relación con Estados Unidos tantas veces fracasada y la imposibilidad de diversificar, como están haciendo Brasil y otros países, las relaciones internacionales, las relaciones con África y con Asia. Además, si miramos el mundo del arte, el mercado económico del arte y el mercado institucional simbólico —de

bienales, etcétera—, lo que uno observa es una descentralización, una multifocalización del desarrollo artístico. Parecería que no sólo las autoridades máximas de la política cultural mexicana, sino principalmente las de la política económica y social, no pueden entender ese nuevo proceso mundial. No es una mundialización piramidal que termina en Nueva York.

EC: Federico, te pregunto sobre ese fenómeno histórico de negación de la diversidad que todavía creo que se puede percibir en el sistema, que le cuesta asimilar la novedad o lo novedoso. En ese sentido, no sé qué opinión pudieras tener. Me acuerdo cuando estalló el movimiento del EZLN, yo trabajaba en el Museo Nacional de Antropología, y la única ocurrencia que tuvieron los etnólogos que querían tener una voz ante ese conflicto fue —no sé si por equivocación o por alguna recomendación— ir a San Cristóbal a comprar cuatro muñecas de zapatistas que se vendían en la calle y ponerlas en una vitrina de 7 x 3 en el museo. Es decir, una miniaturización de un conflicto social que pasa desapercibido. Cuando lo vi en el museo me estallaron las preguntas: ¿qué significa "antropología"?, ¿qué significa "museo"?, ¿son instrumentos de manipulación?

Y haciendo referencia a lo que apuntó Néstor García Canclini, creo que del sector privado vino la profesionalización del personal de museos, porque la institución estatal nunca se ha preocupado por tener una escuela de formación o sistemas de formación que regeneren su planta de personal, y eso aunado a un ejercicio sindical en donde, cuando el trabajador muere, le puede sustituir su pariente, aunque sea analfabeto. Hay frenos que muchas veces no están incluidos en esa discusión, pero que se deben tomar en cuenta en la profesionalización de la gestión cultural.

FN: La verdadera novedad del movimiento zapatista no fue la figura de Marcos, que en realidad es un líder revolucionario a la antigua usanza, mucho más del siglo XX que de una nueva época. Tampoco fue la reacción del enamoramiento o de la polémica desde el México mestizo sobre la figura de Marcos. Fue más bien el plantea-

miento profundo del movimiento: el reconocimiento de la existencia de los pueblos indígenas y de la situación que estaban viviendo justamente en función de los cambios en la Ley Agraria, que les quitaba la certidumbre sobre el control de sus propios territorios, la demanda de autonomía.

Justamente, Jorge Volpi señalaba que el zapatismo marcó un fin, fueron los últimos intelectuales comprometidos. Ésa es justamente la figura de Marcos, pero creo que confundir al zapatismo con Marcos fue el grave error de la sociedad mexicana, y tiene que ver con que ésta es tan profundamente racista que sólo se pudo ver en el espejo de Marcos y sólo pudo hacer interlocución con el líder mestizo que hablaba en castellano y que compartía sus referentes culturales. En cambio, la interlocución con los líderes indígenas que estaban al lado de Marcos, no detrás, sino al lado de Marcos, fue siempre mucho más difícil porque hablaban un idioma que simplemente, yo diría, nos negamos a entender. Diría que ésa fue la oportunidad que se perdió, la de ir más allá de los estereotipos de la revolución en el siglo xx ("el Che" Guevara, los héroes revolucionarios con los que jugó Marcos de maneras complejas), para reconocer lo que podría haber sido una propuesta y una demanda de una reestructuración de la sociedad mexicana mucho más profunda, que hubiera afectado entre otras cosas el privilegio de las instituciones culturales que se negaron a abrir ese diálogo, tal es el caso del Museo Nacional de Antropología con el ejemplo que dio Ery Cámara.

EC: Sí, pero en ese sentido le pregunto a los demás: ¿la revolución en las comunicaciones y, sobre todo, ese poder de manipulación mediática no pervirtió la discusión al enfocarla nada más sobre Marcos?

NGC: Me gustaría recordar un acontecimiento que a mí me produjo un impacto singular, y me parece de los mayores resultados del zapatismo. Fue aquella marcha hasta el D.F. para llegar a la Cámara de Diputados, que estaba reunida para tratar un proyecto de ley y tenía que escuchar a los indígenas. Ahí sucedieron varias

cosas que me parecen acontecimientos de la historia mexicana: Marcos se quedó afuera, no entró. Los que hablaron eran todos indígenas, fue tan claro el significado histórico del acontecimiento que Televisa y Televisión Azteca al unísono se dedicaron a transmitir sin interrupciones comerciales, durante cinco horas y media. Y me acuerdo que al aproximarse a las cinco horas, uno de los locutores de Televisión Azteca dijo: "Pero no entienden cómo es la televisión, ¡hay que pasar anuncios! ¿Hasta cuándo va a durar esto?" Estallaban, no podían más. Es decir, hubo un quiebre de la lógica monopólica, de la lógica comercial de la televisión, de los modelos de comunicación, por esta irrupción que, obviamente, después fue neutralizada por los diputados, cuando votaron en contra o, peor, radicalizaron hacia la derecha el proyecto del Ejecutivo.

Ese fue uno de los momentos culminantes en que el zapatismo supo tener la claridad de quiénes debían representarlos. Y ese momento no tuvo continuidad después. Creo que hubo obras, incluso artísticas, que le dieron una continuidad ocasional a la escala que podían, hubo obras literarias, hubo crónica, muchas crónicas. Pienso que algo sucedió fuera de la literatura de obra a través de las crónicas, ¿no?

Quizá ésa es una señal que deberíamos recuperar, no para retomar sólo la cuestión indígena o la cuestión zapatista. La otra cuestión es que el arrinconamiento de los zapatistas no fue sólo comunicacional, sino militar. Fueron 60 mil soldados que rodearon la zona zapatista y no los dejaban salir, dificultaban el acceso de alimentos, de ayuda internacional.

JV: Es muy paradójico que justo la llegada de los zapatistas a la Ciudad de México marque el final del zapatismo en términos reales en cuanto a su influencia en la esfera política mexicana. A partir de ahí se neutralizó por completo. Si hay un triunfo del zapatismo, creo que es en Bolivia; o sea, finalmente, donde la representación indígena logra esto —más allá de la parte ideológica que acompaña a Evo Morales y compañía— es ahí. O sea, el ejemplo de Chiapas consigue cosas reales en Bolivia.

MIR (desde el auditorio): Tal vez la gran diferencia es que en Bolivia ya existía en la comunidad indígena un movimiento social organizado. Tal vez en Chiapas había un líder que retomaba, como decían, un modelo de revoluciones anteriores y además respondía a una necesidad de tener una nueva figura que viene del Tercer Mundo y que represente los ideales perdidos de Europa, porque si en algunos sitios es famoso Marcos es en Francia, en España y en otros países.

Creo que para el resto del mundo fue importante, alentó muchos movimientos altermundistas. Pero es deprimente pensar que haya habido más interacción entre las comunidades indígenas y las comunidades urbanas que no haya marcado o generado ese tipo de intercambio. Me parece que es deprimente y me parece que es, de pronto, desde el campo de la cultura desde donde tenemos que incentivar ese tipo de intercambios, de diálogos y de enfrentamientos también.

FRP (desde el auditorio): Un comentario muy breve. Desde mi punto de vista, no es así. Hay una construcción de autonomía desde las comunidades y un proceso de resistencia que, como no es mediático, no nos incluimos, o sea no es la parte del espectáculo donde nosotros entramos. Pero las comunidades indígenas siguen activas, se han ampliado, establecieron nexos con otras comunidades indígenas. O sea, dejó de ser un punto aislado y el problema indígena se convirtió realmente en nacional. El gran hueco está en que la izquierda misma votó en contra de la Ley Indígena, o sea, contra el reconocimiento. Creo que ahí sí se dio un tajo profundo sin vuelta atrás con la caída de la izquierda mexicana. Creo que ése fue uno de los elementos fundamentales.

Del auditorio: Soy estudiante de Sociología de la UAM-Azcapotzalco. No puedo dar una opinión concisa sobre el aspecto artístico, pero quiero retomar el tema de lo apolítico. Matizaré mi opinión con lo que señaló Magalí Arriola sobre la esfera artística e intelectual, las cuales sí tienen una dinámica con la sociedad, pero creo que quedan circunscritas a los espacios universitarios e institucionales.

Me parece que, tanto el ámbito artístico como las universidades sí estamos alejados del resto de la sociedad. Mi pregunta sería para Jorge Volpi y Néstor García Canclini: ¿cómo ven ustedes, como docentes, esa dinámica con las universidades?, ¿también es apolítica?

NGC: Mi experiencia es curiosa en todos estos años, si lo queremos ver solamente en el ámbito de la UNAM. De la época en que fui estudiante, que comenzó a fines de los ochenta y luego, a principios de los noventa, es que me tocó la primera gran huelga de Ciudad Universitaria, o el apoyo de la UNAM en general al cardenismo en el 88, y el involucramiento de la UNAM en el 94, en el alzamiento zapatista. Me parece que hay un punto de quiebre claro en la actitud de los estudiantes frente a lo político —entendido no de esta manera estricta— a partir de la última gran huelga ocurrida en la UNAM. Es como si esa interrupción de un año y un poco más de clases realmente terminara por hastiar ese tipo de hacer política en la UNAM. He sido profesor en los últimos cuatro años y recuerdo que para mí era muy sorprendente, por ejemplo, cuando me tocó dar clase un 2 de octubre que, en mis tiempos de estudiante se solía suspender. Se me ocurrió preguntarles a los alumnos:

—Oigan, ¿quieren que haya clase el 2 de octubre?
—Claro que sí.
—¿Nadie va a ir a la marcha?
—No, nadie va a ir a la marcha.
—¿A nadie le interesa lo que pasó en el 68?
—A nadie

EC: Como ven, es un tema inagotable; las referencias son muchas y queda a cargo de nosotros ir investigando, hurgando y atando cabos. A ver cuándo terminaremos.

Muchas gracias por su atención.

Mesa 2
Espacios de activación social. Reven, antros, música, revistas y lecturas heterodoxas

Kurt Hollander, José Luis Paredes Pacho,
Francisco Reyes Palma y Rogelio Villarreal
Modera: Sol Henaro
21 de septiembre de 2011

Sol Henaro (**SH**): Este segundo debate se titula "Espacios de activación social. Reven, antros, música, revistas y lecturas heterodoxas". Nos acompañan Francisco Reyes Palma, Kurt Hollander, Rogelio Villareal y José Luis Paredes Pacho. Con esta mesa nos interesa generar una serie de reflexiones que intenten escapar de lo que ubicamos como arte contemporáneo para tejer un pensamiento colectivo sobre otros proyectos, energías y espacios que también fueron importantes en este periodo y que, aunque no son visibles del todo en la exposición, es importante convocar.

Quisiera que reflexionemos sobre lo que posibilitó otro tipo de espacios que no son necesariamente museos, como pueden ser los antros o los bares; el lugar que tuvieron el Tianguis Cultural del Chopo, el rock, las revistas contraculturales, las publicaciones académicas. Es decir, todos esos espacios que acompañaron a los años noventa y que le imprimieron un carácter muy particular.

Me pregunto por el lugar que tiene el concepto de comunidad en esta generación y también en la nuestra. Actualmente, ¿qué ha pasado con esos espacios de desparpajo o de relajación social que fueron tan importantes como El Nueve o el Tutti, entre otros

tantos? O, hacia finales de los noventa, ¿qué sucedió en La Perla, La Faena o El Covadonga? Sin mayor preámbulo, le voy a dar la palabra a Francisco Reyes Palma.

Francisco Reyes Palma (**FRP**): Agradezco la invitación para intercambiar experiencias sobre este periodo de los noventa, pues creo que al ser tan cercano, no será fácil cristalizarlo como memoria histórica, pues es algo que está muy vivo. Me pidieron hablar de CURARE. Espacio Crítico para las Artes, un proyecto que inició su actividad en septiembre de 1991. De hecho, es una propuesta impulsada por el ímpetu desbordado de Olivier Debroise, quien tenía un entusiasmo y una capacidad de promotor poco frecuente en el medio. El nombre de "curare" o "curaré" se refiere a un potente veneno utilizado en algunas comunidades indias con el fin de paralizar a sus presas o, en dosis más reducidas, como remedio curativo. Asimismo, establece un juego irónico con el curador como nueva figura protagónica dentro del sistema de las artes, un término —el de curador— que para mucha gente entonces no era familiar, pero que empezaba a consolidarse en el medio. Antes nos llamaban "organizadores de exposiciones", "responsables de exposición", y de pronto empezó a circular la noción de "curaduría", traída sobre todo de Estados Unidos.

Los miembros fundadores de CURARE eran curadores, salvo un museógrafo. Todos habían participado en las exposiciones curadas por Olivier Debroise, en 1991. Por un lado, estuvo *El gran sueño. Modernidad y modernización en el arte mexicano*, que ocupaba el periodo de 1920 a 1960 y que se presentó en el Museo Nacional de Arte (Munal); una exposición muy grande con equipos de investigadores amplios que pretendían hacer una revisión histórica y cortes de época importantes. La otra exposición fue *Corazón sangrante*, que organizó el Instituto de Artes Contemporáneas de Boston y que recorrió diversas sedes en todo el continente.

Lo que realmente unió al grupo fundador de CURARE fue un acto de censura. De hecho, creo que de no haber mediado ese malestar no se hubiera tenido la disposición de ensayar una nueva propuesta de trabajo conjunto. Lo que ocurrió es que llegó la

orden de mutilar el título de la exposición del Munal y de suprimir la referencia al "gran sueño". Era obviamente un gesto cortesano hacia el presidente Carlos Salinas de Gortari para evitar la asociación de modernidad con la idea de sueño, de algo ilusorio. Es decir, en ese instante se materializaba el plan de integración económica con Estados Unidos, y relacionaron la frase del título de una exposición histórica con otro proceso. Esto creó una gran incomodidad; pensamos en armar un escándalo e incluso en la posibilidad de retirarnos, pero inmediatamente consideramos que hacerlo era suicida por todo el trabajo concentrado, por el esfuerzo de tanta gente, así que, en lugar de derivar en eso, se creó CURARE. Espacio Crítico para las Artes.

CURARE era una mezcla de contramuseo, galería, centro cultural y centro de información. Era un espacio informal y de autogestión que estaba muy lejos de los ostentosos recursos del poder cultural. Desarrollaba una actividad que, siendo informal, era muy rigurosa en sus procesos de trabajo; los montajes eran profesionales. Tenía la característica de poseer un perfil profesional muy serio y, a la vez, de ser un lugar totalmente independiente, abierto, sin pretensiones de gran academia y sin la solemnidad de las instituciones culturales.

Más de la mitad de los miembros de CURARE eran historiadores o críticos, lo que determinó un eje de actividad centrado en la revisión crítica de la historia.

Evidentemente esto marcó una diferencia con otras instancias, porque lo que predominaba eran los espacios de artista y la noción de comunidad. De manera que de pronto hubo una inserción de la academia en los proyectos de activación del espacio cultural.

Por otra parte, habría que considerar que se trataba de gente que provenía de distintas instituciones y con experiencias de trabajo diferentes. Esto determinaba su carácter: por un lado, había gente experimentada, profesionalmente encarrilada, independiente, con trabajos autónomos; y al mismo tiempo una mezcla de edades, de estilos de trabajo y de maneras de reaccionar. Esto hacía un conjunto muy heterogéneo, contradictorio y a la vez muy rico.

Esta nueva propuesta se definió como un espacio crítico y con una idea de emplazamiento contrainstitucional que, sin embargo, se mostraba dispuesta a dialogar con las instituciones. Puede parecer una contradicción, pero en realidad lo que estaba reclamando era una autonomía frente a la arbitrariedad. Creo que eso es lo que define en gran medida la lógica con que funcionó CURARE durante los años noventa.

Habría que revisar la noción de espacio, pues estoy haciendo una diferencia en relación con los colectivos que caracterizaron el periodo anterior. Es decir, tenemos un periodo muy marcado por las agrupaciones y la idea de grupo. De pronto, lo que marca la identidad de los proyectos es el espacio, y este cambio a la espacialidad creo que es uno de los ejes analíticos del brinco que se da en este proceso. Para mí es clarísimo el corte, porque no es un grupo en reposo; es decir, CURARE es un grupo de trabajo y, sin embargo, no se define como un agrupamiento, sino como una espacialidad.

Creo que "espacio" viene a ser un concepto activo que procede por vaciamiento de las rutinas opresivas de la institución. Fue una contraposición a las estructuras más lineales de las instituciones y a la noción de rigidez, de autoritarismo. Aquello de quitar un pedazo de título a una exposición de manera arbitraria constituía una injerencia y uno se pregunta por qué se da este tipo de exceso, de celo y de poder frente a la actividad de los profesionales. Hubo un esfuerzo para hacer respetar la profesión del curador, el cual estaba afirmando su papel, su función y reclamaba que se mantuvieran ciertas normas de trato.

Desde un inicio, CURARE operó bajo el estatuto jurídico de asociación civil sin fines de lucro. De hecho, funcionaba como una tercera vía en relación con lo que pasaba en el Estado en aquel momento, que se alejaba cada vez más del compromiso cultural al dejar de asumir la función que había tenido en ese ámbito durante muchos años y, a su vez, tutelaba a la iniciativa privada para que asumiera dicha función. Entonces, ésta era una cuestión difusa porque no había un espacio privado que realmente asumiera la cultura y la desarrollara —como podría suceder, por ejemplo, en Estados Unidos— y tampoco tenía la disposición de asumir las

responsabilidades que había desarrollado desde el periodo posrevolucionario.

Es entonces que surge la noción de "espacios independientes". Esta espacialidad tuvo un carácter de cuña entre dos instancias y, por supuesto, hubo todo un reacomodo de los recursos: comenzó el auge del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), y el de las becas. CURARE no se mantuvo al margen y logró varias de estas becas que le permitieron funcionar, aunque en realidad el principal activo y el principal recurso fue el trabajo de sus propios miembros, el trabajo honorario y de los colaboradores, algo que nadie cobró porque realmente no daba para sacar las publicaciones y al mismo tiempo cubrir honorarios.

Finalmente, CURARE alquiló una vieja casona en la calle de Tabasco (colonia Roma) donde operaba por consenso. Era un grupo que ponía en ejercicio las estructuras académicas de relación. Generó, por ejemplo, un sistema de exposiciones muy bien montadas que empezaron a definir una línea de trabajo.

Curiosamente, luego de un tránsito intermedio que hacía exposiciones más enfocadas en la revisión histórica, se abandonó el trabajo de exposición porque tanto los museos privados como las galerías tomaban casi mecánicamente a los artistas que mostrábamos y los catapultaban. Parecíamos una brújula mediante la cual los artistas eran integrados rápidamente al circuito del mercado.

También organizamos un archivo sobre arte emergente. Ahora es un archivo viejo, pero en su momento el recuperar la memoria de lo inmediato era algo que no se hacía, y fue después que se formó en muchos museos. Asimismo, generamos talleres constantes, plataformas de encuentro y de diálogo internacional. Recibimos a visitantes del país y extranjeros como Yves Michaud, Serge Guilbaut, Allan Sekula; teníamos diálogos muy familiares en un salita con sillas, una plática directa de gran cercanía y en un ambiente casero, igual al de las exposiciones —nuestras salas de exposición eran la sala y el comedor de la casa. Ésa es la otra noción: el paso de la gran institución al espacio doméstico de pequeñas dimensiones para, desde ahí ejercer una acción cultural.

Organizamos ciclos de conferencias sobre la falsificación, que derivó en una exposición sobre obras falsas en la Galería de Arte Mexicano, que recibió este proyecto. Sin embargo, fuera de esta actividad específica, nunca tuvimos vínculo con los artistas de dicha galería. Es decir, no estábamos promoviendo a nadie en la galería, y no es que tenga yo algún problema con el mercado, pero era muy clara la distancia que CURARE había establecido en términos de no ser una instancia de promoción mercantil.

La innovación curatorial era constante. Pienso en exposiciones como la de Thomas Glassford, curada por Rina Epelstein o la presentación de Eduardo Abaroa con sus *sea monkeys*. ¿No sé si les suena lo que eran los *sea monkeys*? Era un juguetito para niños con bichitos con los que Abaroa hacía escenas y análisis de la vida doméstica. También presentaba una escultura de techo hecha con aspirinas —una preciosa pieza, que estaba allí arriba, sin ningún indicador, era como un encuentro. O la imagen de "La Fabiola", esta figura con manto rojo en sus miles de versiones coleccionadas por Francis Alÿs y que llenaron las salas, y eran tantas que hasta se utilizó la oficina. El uso de los espacios era muy flexible, y la manera de trabajar, muy espontánea y juguetona. Por más de cinco años, CURARE llenó un hueco en la oferta cultural. Tenía público, una asistencia y comunidad amplia y muy variada que logró concentrar gente que venía tanto de la tradición mexicana, como de las nuevas generaciones posconceptuales, además de que ahí convivían todo tipo de coleccionistas, curadores. Había relación, por ejemplo, con el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), que nos apoyó desde el inicio, y donde se hizo la exposición *Si Colón supiera… con instalaciones y performances*, lo que significó abrir ese espacio que era como una de las mecas del neomexicanismo y creó otro tipo de cuña.

La publicación pasó de ser un boletín que se ponía en una carpeta con hoyitos multiplicado en cientos de fotocopias a un tiraje-encarte en el periódico *La Jornada*. Luego, vino una crisis en el periódico, se dejó de publicar y se quitó también la columna que teníamos como grupo, donde se planteaba una postura frente al arte. Después, con una Beca Rockefeller, se hizo un proyecto de

revisión histórica. Así, el producto de esos trabajos —no solamente de gente en México, sino de varias partes del mundo— se integró a una publicación en la que fundimos el boletín con el encarte. Salió entonces la revista, mucho más espaciada porque la crisis, los problemas económicos y la situación general hicieron que tuviéramos menos opciones de funcionar. En cuanto a la publicación de libros, editamos una serie muy importante enfocada de nuevo a la idea del revisionismo histórico que se llamó *Hacia otra historia del arte mexicano*.

Termino enfatizando que CURARE fue parte de una trama compleja de situaciones que se dieron en los noventa y que produjo importantes transformaciones en el horizonte artístico del país. Lo que sobresale es su intento por perfilar una historia del arte menos canónica, menos sumisa frente al modelo metropolitano central. Una de sus peculiaridades fue un trabajo sistemático por desconfigurar el modelo de cultura nacional en su acepción más esencialista e institucionalizada. No sé si me explico, podríamos ampliar este aspecto de qué es pelear en contra de ese modelo nacionalista sin tener una actitud desnacionalizada, ni adoptar un internacionalismo por el internacionalismo.

A pesar de que CURARE ha contribuido a crear una hegemonía artística local distinta y una visibilidad global más amplia, como partícipe y testigo de su desarrollo, me niego a atribuirle un papel mesiánico. Es decir, de pronto hay quien dice que fue la única instancia determinante de la visibilidad nacional actual, cuando en realidad, fueron muchos los esfuerzos de otras empresas editoriales, de espacios, de los artistas; de manera individual y agrupados.

Esta trama de espacios reconfiguró el horizonte que funcionaba en aquel momento en relación con el arte mexicano, y digo esto porque creo que en las generaciones más jóvenes priva esta necesidad de mitificar los espacios o convertirlos en una especie de fetiches e incluso de imaginarlos mucho más heroicos, pero esto era un ánimo cotidiano, era un vivir. El alcohol y la fiesta juntaban muchísima gente en las inauguraciones. Reunirse va formando una comunidad que no solamente está en el espacio arquitectónico, sino también en los espacios de publicación.

De pronto se juntaba la gente que trabajaba en otros lugares y tenía lugar en la revista. Ése es otro de los aportes: el poderse abrir a gente muy joven que empezaba a trabajar en y de manera crítica, porque todo pasaba por consejos editoriales. Para muchos, CURARE fue su primer espacio de publicación. Los artistas tuvieron una plataforma desde la cual hablar y eso fue interesante. Después siguieron por su cuenta y hoy muchos son productores prolíficos de textos. Pero ahí, en CURARE, encontraron un espacio inicial.

Al margen de diferencias y de desencuentros propios de todo grupo de trabajo, CURARE fue una fuente de intensa afectividad, un lugar de aprendizaje muy importante donde yo, siendo historiador, amplié mucho mi perspectiva hacia el arte contemporáneo. De hecho, desde ahí di el giro hacia la formación de una crítica de lo que ocurría en el momento, y también fue un lugar de vínculo directo con los artistas, incluso con gente muy joven. Tan importante fue para mí que no consideraría mi existencia plena sin ese vínculo. CURARE pasó a formar parte de mi vida, fue un espacio que me cambió y lo agradezco profundamente, me emociona.

Diría, por último, que me sorprende la cantidad de actividad que realizó. Abrí mi carpeta sobre CURARE y me impresionó la actividad desplegada. Éramos un grupo muy pequeño y la verdad es que se hicieron muchísimas cosas.

Eso es lo que les puedo compartir de la experiencia de CURARE en los noventa. La revista sigue viva, hoy es un proyecto editorial únicamente, pero esta idea de espacio, que asumió tantas funciones, funcionó en los noventa.

SH: Le doy la palabra a Rogelio Villarreal.

Rogelio Villarreal (**RV**): En los últimos años de la década de los ochenta, hubo un lugar en el que se dieron cita muchos de los que más tarde, en los años noventa, serían personajes importantes de la cultura, de la literatura, del cine, del periodismo, de la música. En este pequeño lugarcito —del cual vamos a ver ahora una serie de fotografías tomadas por Pedro Meyer—, en ese lugar pequeño ubicado en la Zona Rosa, en la calle de Londres, 52 —si mal no

recuerdo—, se daban cita este tipo de artistas. Era un lugar… básicamente una discoteca: se llamaba El Nueve. Era un disco-bar, según uno de sus dueños, y era un lugar eminentemente gay. Cuando *Mongo* Sánchez Lira y yo fundamos una revista de crítica, cultura y humor que se llamó *La Regla Rota*, cuyo primer ejemplar salió en 1984, nos invitaron a presentarlo ahí un jueves de 1985. Invitamos a todos los colaboradores de la revista e hicimos realidad una idea que habíamos platicado: la de tratar de hacer converger en un espacio físico a todos los colaboradores.

Lo interesante fue que la revista por fin tenía un espacio en el que estos colaboradores convergían, pues casi todos radicaban en el D.F. —el centralismo era una cosa inevitable todavía, aunque tratábamos de convocar a gente de Guadalajara, de Monterrey y de Tijuana que estaban haciendo cosas similares. La cultura había tenido una suerte de retroceso, o más bien una especie de *impasse* desde los años setenta, salvo algunos grupos artísticos que estaban trabajando, como Proceso Pentágono, Suma, etcétera. Había un panorama un tanto pasmado, y con El Nueve, al acoger a la revista, empieza a llegar toda la gente que estaba (bueno, algunos) consolidada, como, por ejemplo, Olivier Debroise.

Esta gente después, durante los noventa, consolidaría muchísimos proyectos. Aquí empezaron a caldearse, empezaron a convivir y a compartir. Muchos estaban estudiando: los hermanos Cuarón en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), por ejemplo, o Rubén Ortiz Torres, que todavía no se iba a Los Ángeles, o Carla Rippey, haciendo grabados.

Era un lugar realmente libre, muy abierto, donde se vivía esa tolerancia, esa libertad, gracias al espíritu de Henri Donnadieu, un productor de teatro francés avecindado en México desde hace muchos años. Ese lugar era un espacio de experimentación de donde salieron muchísimas ideas para la revista, conocimos gente a la que después invitamos a colaborar, ya fuera con sus trabajos literarios, fotográficos o de gráfica. En ese lugar tuvieron muchas de sus primeras tocadas gran parte de la gran camada de grupos de los años ochenta: Las Insólitas Imágenes de Aurora, Café Tacvba, Maldita Vecindad, Santa Sabina. Había decenas de grupos.

Obviamente al final de los ochenta y principios de los noventa abrieron más lugares. Luis Gerardo Salas, que era director de la estación Rock 101, abrió el Rockstock; Dany y Brisa abrieron el Tutti Frutti; Barajas abrió La Última Carcajada de la Cumbancha (LUCC), al sur de la Ciudad de México. En fin, empezó a haber un ambiente de más apertura en la ciudad, más opciones para jóvenes y para grupos roqueros.

Ahora seguramente hay cientos de lugares como éste, no sólo en la Ciudad de México sino en todas las ciudades importantes del país, donde pueden pasar este tipo de cosas, como La Faena o La Perla, pero antes era raro. El Nueve tuvo la suerte entonces porque no existían, no había este tipo de lugares. El rock estaba totalmente soterrado, oculto después de 1971 con el concierto de Avándaro. Gustavo Díaz Ordaz se horrorizó con el rock y lo proscribió. Finalmente, sólo quedaron unos cuantos lugarcitos, los hoyos *funky*, donde no se podía más que escuchar rock pesado. Hasta que empiezan a surgir grupos como Santa Sabina, La Maldita Vecindad, se abrió el panorama y, por fin, El Nueve fue un lugar que dio cabida, eco y proyección a toda esta clase de estímulos y proyectos literarios, periodísticos, culturales, artísticos y musicales.

SH: Vayan tomando sus notas y formulando sus preguntas porque veo que salen muchos matices que quisiéramos elaborar sobre espacios de activación de entonces y ahora. Le voy a dar la palabra a Kurt Hollander.

Kurt Hollander (**KH**): Gracias por invitarme en nombre de Poliester. Para hablar de los noventa en la Ciudad de México voy a hablar primero de los ochenta en la ciudad de Nueva York, de donde soy. Al principio de los ochenta, durante una crisis económica, la ciudad de Nueva York era uno de los centros mundiales de las artes y la cultura. Como la ciudad era pobre y considerada peligrosa, las rentas eran bajas; los cines y las cervezas, baratos; era entonces una ciudad perfecta para los que producían cultura en lugar de consumirla.

En 1983 comencé a publicar una revista, *The Portable Lower East Side*, de ficción, ensayos, poesía, arte y fotos; dedicada primero al barrio del Lower East Side y luego a todos los barrios populares de la ciudad de Nueva York. El material en la revista era de gente conocida —Robert Frank, Allen Ginsberg, Tom Waits, David Wojnarowicz, Willie Colón, Richard Hell— y no conocida. Logró conjuntar una mezcla de culturas (puertorriqueños, dominicanos, haitianos, polacos, chinos, etcétera), escritores y artistas, pero también prostitutas, actores porno, homicidas, *junkies*, etcétera. La revista duró 10 años, y luego Grove Press publicó una antología de la misma, que se llama *Low Rent*.

Me mudé a la Ciudad de México en 1989. Como la ciudad de Nueva York en los ochenta, la Ciudad de México en los noventa era considerada peligrosa; las rentas eran bajas; la cerveza y los cines, baratos. Entonces, era una ciudad perfecta para los que querían producir en lugar de consumir. Durante el sexenio del presidente Salinas, México se autoproclamaba parte del Primer Mundo, y con la ayuda de Frida Kahlo, en los mercados de arte se vendía la imagen de México gracias a su pintura colorida y exótica a buen precio en el mercado internacional. Los pintores de la Ciudad de México, en ese momento, no se enfocaban tanto en la ciudad como lo hacían con lo nacional, algo que no entendía dado que la ciudad y su cultura popular eran una fuente inagotable. Cuando Salinas se va y se rompe la burbuja económica y el peso pierde peso, el mundo del arte en México entró de lleno entre los "no-ventas".

Durante el *boom* del llamado "neomexicanismo", al principio de los noventa, algunos artistas no convencionales, sobre todo ciertos extranjeros (de Estados Unidos, Europa y América del Sur), vivían en el Centro Histórico del D.F., en grandes espacios con rentas bajas. Y no solamente retrataban la ciudad, sino que usaban los desechos y los productos de la cultura popular de la ciudad para hacer su arte. En ese momento, había muchos artistas en Nueva York, negros y latinos en gran parte, y en las ciudades de las Américas, que también hacían obra que no era ni pintura ni escultura, pero que tampoco pertenecía a ningún género académico ni comercial y entonces no eran muy conocidos. Los artistas aquí en

México empezaron montando exposiciones en sus departamentos y tuve la suerte de estar ahí y participar.

Rocío Mireles, diseñadora gráfica mexicana, había diseñado muchos catálogos para galerías, museos, revistas culturales; conocía a todos los artistas locales y también asistía a El Nueve. Ella decidió empezar una revista de arte en 1992 y me integró como editor. Le pusimos el nombre de *Poliester* en parte por la película de John Waters del mismo nombre, que era un ejercicio de mal gusto, o sea popular, corriente, naco. *Poliester* presentaba la obra de artistas profesionales, pero también de artistas y arquitectos no profesionales, de pacientes de hospitales, siquiatras, presos, grafiteros, y también se enfocó mucho en el arte popular urbano, como las pinturas en los camiones de Ruta 100, las historietas, revistas como *Alarma* e *Insólito*, y *Tatuajes*.

En lugar de quedar dentro del gueto del arte mexicano comercial e institucional, la idea era unir productores culturales de todas las Américas, desde las pampas hasta Canadá, cubriendo una gama amplia de arte, siempre dentro de números temáticos (basura, texto, drogas, peligro, turismo, etcétera), o de países (Cuba, Brasil, Colombia, Venezuela, etcétera), algo que no se había hecho antes en México ni en cualquier otro país. La revista se oponía al nacionalismo y al malinchismo que sólo veía hacia Estados Unidos y Europa, y se enfocaba en artistas marginales y en los inmigrantes de cada país, más que en las estrellas europeas o gringas. A diferencia de las revistas académicas, no decíamos a los lectores de qué trataban las obras, y a diferencia de las revistas comerciales, no decíamos qué tan maravillosas eran. Simplemente presentamos arte contemporáneo dentro de un contexto geográfico (las Américas), y dentro de la cultura de las ciudades donde se hacía.

Poliester fue testigo de la evolución del arte de las Américas en los noventa, desde la pintura tradicional, pasando por el arte-objeto hasta el arte conceptual. El auge de la pintura nacionalista llena de colores y símbolos culturales de principios de los noventa y el arte conceptual realizado por encargo de las instituciones, que empezó a finales de los noventa, estaban despojados, en gran parte, de conciencia crítica y social, y se prestaban con toda facilidad

como productos de consumo comercial e institucional. El arte-objeto en sus comienzos fue resultado de un momento en México en el que los artistas estaban conscientes de un mundo fuera del estudio, la galería y el museo, puesto que el arte se hacía con elementos locales en lugar de globales y se exponía en lugares no convencionales ni comerciales. Una gran ciudad con una gran cultura popular, como era la Ciudad de México, les dio a estos artistas no solamente materia prima, sino también sus *ready-mades*, sus escenas montadas para fotos, y la idea de cómo tratar la basura y los objetos comerciales baratos de una forma novedosa y artística, algo que transformó la manera de hacer arte.

Aunque se vendía por muchos lugares de México, Estados Unidos, Canadá, América Latina, Europa y Japón, *Poliester*, a diferencia de muchos de los artistas que promovió, nunca logró dar el gran salto para alcanzar el éxito comercial internacional, es decir, nunca ganamos dinero y tampoco cobramos. Sin embargo, en sus ocho años sirvió como catálogo para curadores y directores de museos internacionales, y así ayudó a lanzar la carrera de varios artistas de México y América Latina al mundo del arte institucional y comercial en Estados Unidos y Europa. La intención de la revista era más bien ayudar a los artistas, y a los productores culturales a expandir sus horizontes y conocer la obra que se hacía en otros lugares de las Américas en los años noventa.

SH: Finalmente, damos la palabra a Pacho.

José Luis Paredes Pacho (**JLPP**): Evocar la vida diaria en México durante los setenta y ochenta es hablar de otro mundo, de una realidad que hoy sonaría absurda, remotísima, acaso inconcebible. En esas décadas era muy complicado tener acceso a la información y a los productos culturales; era muy poca la música que llegaba al país. Cada quien investigaba las novedades como podía y se encargaba su importación a tiendas míticas como Discos Ser, Zorba, AB Discos, Hip 70 o Yoko Quadrasonic (en esta última trabajaba el hoy curador "Tin Larín",[1] por cierto) Eso, si se tenía dinero porque las aduanas cobraban aranceles muy altos por cada importación,

argumentando proteger a la industria nacional, así que los precios eran incosteables para la mayoría de nosotros. La otra opción era encargar discos a algún conocido que viniera del extranjero.

El pelo largo, los tatuajes y los aretes eran peligrosos, debíamos esconderlos. Esquivar a los judiciales con sus carros de vidrios polarizados que atestaban la ciudad era algo cotidiano porque vivíamos en una ciudad verdaderamente sitiada por estos terroríficos agentes que nos apañaban invocando las buenas costumbres y, si veían algo raro, te acusaban de narcosatánico, te golpeaban y al final te "perdonaban" y te dejaban ir, abandonándote en barrios recónditos de la ciudad. No había lugares donde socializar más allá de las fiestas domésticas. Si eras de barrio bajo, sólo quedaban las esquinas con la caguama y la grabadora portátil, pero te exponías a que te apañara la policía por beber en la vía pública. Las otras opciones eran infames o inaccesibles: si no pertenecías a la progresía del bombo legüero y las peñas, o a las legiones consumistas de las discotecas comerciales, no había a dónde reventarse. Menos si lo que buscabas eran espacios sintonizados con las propuestas emergentes del resto del planeta. Quizá algún conciertito de rock en sitios asépticos como las librerías Gandhi, El Ágora o en la Carpa Geodésica, todas por el área de San Ángel. Mientras tanto, la radio tenía una programación unidimensional, puro pop unívoco o canción vernácula; su programación se centraba en algunos pocos grupos durante largas temporadas, sin respiro alguno: "You're stayin' alive, stayin' alive", machacaba la radio como si quisiera matarnos de monotonía. Mejor que no te gustara el cuarteto de Liverpool, pues *La hora de los Beatles* sonaba hasta el hartazgo por Radio Éxitos. Eso sí, el *Club Creedence* era "tan" interactivo que permitía votar por teléfono entre "dos" canciones del grupo californiano. ¿Las opciones verdaderas?, muy pocas; menciono por ejemplo *El Lado Obscuro de la Luna*, de Juan Villoro, en Radio Educación o *Vibraciones*, por Radio Capital, con aquella voz tenebrosa presentando cada rola: toda una transgresión que anunciaba un mundo tan recóndito como enigmático.

[1] Sobrenombre del curador, gestor cultural y artista Guillermo Santamarina.

Los que conectábamos con ese mundo alternativo, acaso inexistente, virtual, figurado o vislumbrado, que invocaba nuestras carencias y sensibilidades, inventábamos alternativas por nosotros mismos para no asfixiarnos. Éramos muchos pero no lo sabíamos aún, estábamos dispersos, invisibles.

Como en el mito de Sísifo, cada generación se ve forzada a establecer diálogos con sus antecesores o bien, figura nuevos mitos respecto a generaciones precedentes y, cuando al fin le toca el turno de entrar en escena, el panorama parece desolador. ¿Dónde están todos? ¿A dónde se han llevado la fiesta? Todos los sitios parecen estar ya ocupados por gente obtusa, aburrida. Al cumplir catorce, quince o veinte años, descubríamos decepcionados que nada era como habíamos imaginado. El mundo "verdadero" parecía estar en otra parte. En las películas, en las novelas. El mundo "real" era el que nos llegaba por las narrativas de las contraportadas de los discos, por las revistas extranjeras que leíamos de pie en Sanborn's de tan caras. La vida significativa nos llegaba por los relatos de quienes habían viajado a otros países ("if you're travelling the north country fair"), porque aquí todo era una tierra baldía. Porque en otro lugar había un reventón, lo sabíamos, pero no habíamos sido invitados.

Se dice que cada nueva generación intenta poblar la geografía preexistente o crear sus nuevas topografías. Es el mito de Sísifo, el eterno recomenzar, de alguna forma cada grupo de amigos intentábamos hacer algo con lo que teníamos a la mano: arte, música, publicaciones, baile, ropa, escritura. Figurar el mundo. Reinventarlo. Hacer nuestra propia fiesta.

Fue importante 1980, cuando surgió el Tianguis del Chopo, un espacio donde pudimos encontrarnos tantos desconocidos con el pretexto de la música, de la facha, de la convicción fantasiosa, de que manteníamos lazos con lo que sucedía en otras partes del mundo. El mercadillo surgió en el Museo del Chopo simplemente como un lugar de intercambio de música no comercial, es decir, de la que no se programaba en la radio, que en realidad era casi toda: jazz, clásica, blues, rock, progresivo. Pronto los géneros roqueros y las subculturas prevalecieron en el Tianguis del Chopo,

por lo que éste se tuvo que salir del recinto para instalarse en la calle Enrique González Martínez, enfrente del mismo museo. Por más que los políticos y las buenas conciencias impidieran el desarrollo del rock desde 1971, su afición se había expandido de manera imperceptible, acaso invisible. El hecho es que cada sábado se congregaban multitudes en torno a los puestos con esos atesorados objetos, grabaciones en casetes, *fanzines*, fotos, pósters, revistas, videos en VHS, películas de culto que nunca pasarían en los cines: artículos que servían para demostrar que sí había vida en otros sitios. Todos esos objetos nos permitían encontrar gente como nosotros. Toda esa información llegaba a México a través de la economía informal, callejera. Acceder a todas esas grabaciones en el tianguis se convirtió en una experiencia gregaria ante la ausencia de conciertos en vivo. Se trató de un universo espontáneo, aprogramático, pero su atmósfera alimentó la aparición de disimiles iniciativas artísticas y culturales independientes. ¿Por qué?, porque no había de otra. La reivindicación de la independencia, de la gestión directa, de la autonomía, vendría después. En todo caso, al principio de los ochenta la independencia fue vista por la mayoría de los artistas y roqueros aún como una fatalidad: "lo hacemos nosotros mismos porque no hay de otra"; rediseños de ropa, confección de *fanzines*, publicación de revistas independientes, edición de grabaciones *low fi* distribuidas de mano en mano.

La movilización ciudadana posterior al terremoto en 1985 influyó a todos, incluso a las formas de autogobernarse de los tianguistas. Esta historia está documentada ya que el movimiento popular de los damnificados se vinculó con estos territorios heterodoxos (o a la inversa). Apareció una izquierda social menos doctrinal, conformada por organizaciones de civiles no vinculadas a ningún partido político y el humor irrumpió en la escena política, oxigenándola. Al mismo tiempo, la escena roquera se politizó, pero de una forma diferente a la nueva canción o a los frentes de artistas de los setenta. Hay que recordar que el rock en México fue rechazado por la opinión pública en general, pero también por la izquierda, que lo consideraba reflejo de la penetración imperialista. Estábamos acorralados entre los retrógradas nacionalistas y

la "progresía" latinoamericanista. Es entonces que los tianguistas comenzaron a cobrar consciencia del valor de la organización autónoma fortaleciendo su Asamblea General, de la cual se derivaron distintas estrategias. Sí, el terremoto de 1985 fue muy importante por muchas razones: primero porque permitió reconocer las fuerzas escondidas en cada uno de nosotros. La trastocación del orden "natural", de la inamovible normalidad posrevolucionaria, permitió identificarnos una vez más los unos con los otros. Segundo, a partir de 1985 no nos importaba la existencia del Estado que, si no nos perseguía, simplemente nos estorbaba. A los raros no les interesaba tomarlo por asalto, quizá por eso la izquierda consideró a los roqueros como seres apolíticos. Durante esa década comenzó a generalizarse, de manera atomizada, la idea de que lo que no hicieras tú mismo nadie lo haría por ti. ¿Becas?, ¿premios?, ¿patrocinios?; nada de eso era imaginable para muchos de nosotros. Paralelamente comenzaron a surgir colectivos espontáneos de artistas, grupos de gente que empezaron a hacer eventos, por ejemplo, para apoyar a los damnificados del terremoto, donde se conjuntaban artistas visuales, bailarines, teatreros, performanceros, roqueros, y todos los que no tenían cabida en los espacios convencionales ni en las instituciones. Insisto, más que una reivindicación, era la reacción ante una fatalidad: la carencia de opciones. Se impuso la economía de lo pequeño y el "hazlo por ti mismo" concebido desde la escena punk. En consecuencia, nos movíamos en un mundo horizontal no mediado por el gran mercado. El artista era parte del público; no había mediación del gran mercado para visibilizar este vínculo, mucho menos intercesión de las grandes industrias culturales, salvo excepciones importantes. Los ochenta podrían ser relatados como la historia de ese cambio de mentalidad: de la independencia asumida primero como una fatalidad, hasta concebir la autonomía ya como un imperativo categórico.

En otras palabras, a partir de los ochenta se visibilizó gradualmente un país entonces invisible. La ciudad tradicionalmente dividida en norte y sur se integraría en el imaginario topográfico. Surgirían nuevos sectores sociales asociados a esta topografía. El Museo Universitario del Chopo sería un agente importante en esta

reconfiguración cartográfica, al igual que el Tianguis del Chopo. Las bandas como Los Panchitos y Los Buks, por su parte, integrarían el poniente en el imaginario colectivo, y los punks de Iztapalapa, el oriente.

Porque en 1980 el barrio irrumpió en el imaginario urbano con la aparición de las llamadas bandas y sus nombres híbridos: los Sex Panchitos, las Bandas Unidas Kiss o Los Mierda Punks, etcétera. Neomexicanismo prematuro o tropicalización desde abajo del punk anglosajón. Era "la banda", con su muy particular forma de festejar: "el desmadre", el relajo como contestación de clase. Fue la irrupción del subsuelo. El *ethos* punk del DIY [*Do It Yourself*] arraigaba ahora en el barrio bajo. Estas palomillas del arrabal se reunían en las tocadas de la periferia, o en lugares como el Auditorio Antonio Caso de la Unidad Tlatelolco, el gimnasio de la Nueva Atzacualco o en el Auditorio de Los Reyes la Paz, pero también ocasionalmente en lugares más clasemedieros como la Carpa Geodésica, Rockotitlán o El Nueve. Estos espacios atraían a las distintas clases sociales. Hay testimonios donde se menciona que los punks de Ciudad Neza iban a El Nueve o a Hip 70, o al Museo del Chopo (que fue una de las pocas instituciones sensibles a esta emergencia), y se azoraban porque un "burgués" como Illy Bleeding estuviera tocando rock en esos sitios "fresas". Claro que las clases bajas obtenían su propia información a través de la economía informal y la migración, por lo que podían muy bien contrastar su personal entendimiento de los códigos "cosmopolitas" con los de estos espacios.

Coincido con Francisco Reyes Palma en la idea de que el espacio es también un hilo conductor para entender el periodo, que no fue sino eso: la conquista del espacio. Se configuraron los ambientes desde la acción directa espontánea, desde la microempresa, desde los colectivos de distinto signo o mediante la asociación de grupos creativos con empresas consolidadas como El Nueve, en el que participaron Mongo y Rogelio [Villarreal], que se asociaron con Henri Donnadieu para reconfigurar el imaginario de un lugar ya previamente establecido: un bar gay VIP que incorporó a la farándula local y, más tarde, a las heterodoxias roqueras y artísticas.

La frivolidad como herramienta libertaria: mientras el referente fundacional fue el Studio 54, en realidad su equivalencia más cercana fue el destape de la "movida madrileña". En todo caso, el movimiento gay se integró al imaginario cotidiano de estos circuitos; la mujer expandió su participación en todos estos ámbitos. Por otra parte, aparecieron algunos proyectos que, más que autogestivos, estaban gestionados como empresa familiar. La historia del Tri, por ejemplo, es la historia de un grupo manejado por "promotores abusivos", hasta que Chela, la esposa del vocalista, tomó posesión del negocio y comenzó a funcionar ya como una empresa personal. En fin, eran muchos los espacios y prácticas que se reconfiguraban desde las prácticas culturales emergentes.

El espacio se conquista comenzando por el cuerpo: la minifalda de los sesenta, o bien la guitarra eléctrica como prótesis, como apropiación del espacio vital, que se prolongaría en el mimeógrafo de los volantes, la fotocopiadora de los *fanzines*, la tocada mínima en el espacio doméstico (la fiesta semiprivada) o en un estacionamiento del Sindicato Nacional de la Industria Nuclear en la lateral del Viaducto, o durante un mitin, o la apertura de una galería alternativa que podía consistir en una simple buhardilla, o la toma de algún edificio como el Balmori, o la confección de una revista de artista. O asumir tu propia genitalidad. ¡Exhibir las piernas, los tatuajes! Hacernos cargo de nuestro universo inmediato (el cuerpo mismo) que poco a poco íbamos ampliando. Hasta ocupar y reconfigurar la experiencia de ciudad.

La primera característica de todo este proceso fue la multidisciplinariedad: la confluencia de los raros. La segunda su autonomía, su tendencia a la autogestión, aunque no siempre de forma reivindicativa. La tercera fue el ejercicio de la fiesta como acción directa. No el ocio mediado por el gran mercado de las discotecas, donde todo es consumir (*cover*, consumo mínimo, propina de los baños, etcétera); sino la fiesta contrapuesta a las celebraciones oficialistas del poder o al entretenimiento entendido como consumo pasivo. La cuarta, su confluencia multiclasista. Por último, su articulación en redes alternas y con escenas planetarias mediante la economía informal. Pero todo esto sucedió

espontáneamente: sin manifiestos, pues seguramente no nos habríamos puesto de acuerdo en ningún enunciado, salvo en el ejercicio de la ciudad nocturna.

Esta movilización cultural desde abajo, esta proliferación de iniciativas dispersas, es la que articuló y dio sentido a los procesos más visibles de ese periodo: me refiero al ascenso de los grupos famosos, a las acciones de las disqueras corporativas, a la llegada de los empresarios convencionales que de pronto se interesaron por el rock, así como la aparición de radiodifusoras de la talla de Rock 101, del grupo Radio Mil.

En la exposición *Antes de la resaca…* hay una reproducción de la cabina de Rock 101, relacionada por cierto con un espacio de reventón llamado Rockstock, el cual tuvo una programación de avanzada, para clases altas. De Rock 101 se ha dicho mucho, pues, pero casi no se ha recordado nada de otro espacio concebido también por Luis Gerardo Salas, que para mí fue muy sintomático: me refiero a la emisora Espacio 59, en la frecuencia AM del Núcleo Radio Mil. No sé si ustedes saben qué fue. Era el patito feo, la estación para "nacos" del corporativo. En Espacio 59 entrábamos todos los demás grupos mexicanos que no sonábamos en Rock 101. Y digo todos los demás, porque en Rock 101 sólo se programaba el rock mexicano editado por Comrock, un sello discográfico dedicado principalmente a bandas de clase alta, salvo el Tri. Fue gracias a Comrock que El Tri despuntó fuera del barrio y pudo ser conocido por los públicos acomodados, incluso por la progresía y los universitarios. Pues bien, en contraste, la emisora Espacio 59, del Núcleo Radio Mil, tenía un programa llamado *Espacio invitado*, donde se convidaba a algún músico para programar música durante una hora. El roquero invitado presentaba las rolas, conducía el programa y decía lo que quería durante ese lapso. Ahí los grupos sin disquera tocábamos nuestras grabaciones en casetes; ahí polemicé al aire con Paco Ignacio Taibo II acerca de la generación del 68: defendí muy confusamente lo que yo creía que era la especificidad de las equívocas batallas de mi generación. La estación cerró muy pronto, fue un gran experimento, si bien problemático. Me hubiera gustado que Luis Gerardo Salas compartiera aquí las razones de su

cierre —pensé que él iba a estar aquí.[2] Se dijo que el rock mexicano no estaba maduro, que no había suficientes grupos de calidad para sostener el proyecto. En todo caso, para mí fue un experimento que apuntó al futuro, porque esto fue a finales de los ochenta, mientras que en los noventa se daría el auge del movimiento de la radio pirata en México. Espacio 59 fue un efímero destello: de pronto la radio corporativa estaba abierta a la participación de agentes externos emergentes. Un espacio reconfigurado como antecedente de la toma de las frecuencias en los noventa. Es decir, la expansión de la escena *underground* y, sobre todo roquera, rebasó a Rock 101, que fue muy importante, pero su formato original no pudo dar cabida a todos ahí. Espacio 59 mostró ser necesario. Hoy nos queda mucho más claro cuán inaplazable era esa urgencia participativa si pensamos en su explosión, normalizada por la web 2.0 actual.[3]

Éramos los gorrones de la fiesta. Sabemos todos que el joven aparece en la historia gracias a su capacidad de consumo. Las reformas laborales a principios del siglo xx establecieron la jornada de 48 horas, y con ello, la posibilidad de contar con tiempo de ocio, permitiendo el surgimiento de la cultura juvenil. Más tarde aparecerían las industrias culturales, sin las cuales el rock no habría tenido lugar. La modernización nos volvió consumidores a todos. Esto era la promesa del "milagro mexicano", pero el consumo promovido desde arriba, como un condicionamiento unilateral, pasivo, implicó invitarnos a una fiesta que se reconfiguró con cada recién llegado a la edad del consumo y del ocio (o del desempleo). Así, en ese proceso de promoción y expansión del consumo pasivo, aparecieron cada vez más sectores queriendo participar cada vez más con sus propias decisiones e imaginarios. Gradualmente el joven se convertiría en los jóvenes con toda su variedad de expresiones, los gays, las chicas, los chavos de las bandas del poniente y de Neza, por ejemplo. En fin, diferentes sectores sociales emergentes. Y así llegamos nuevamente a los ochenta mexicanos. A

[2] Invitado a participar en esta mesa, Luis Gerardo Salas, fundador de Rock 101, no pudo asistir por causas de fuerza mayor.

[3] Ahora tampoco hay una apertura consistente de las frecuencias herzianas y hasta las radios comunitarias sufren hostilidades.

El Nueve, a *Poliester*, a *La Regla Rota*, a las autopublicaciones, al casete pirata como acelerador de la información, al *fanzine* como plataforma del *networking* planetario a través del correo postal, al Tianguis Cultural del Chopo, a La Quiñonera. A su vez, la frontera norte se equiparó con la experiencia espacial capitalina, cada vez más inmersa en la multirreferencialidad, sobre todo a partir del Tratado de Libre Comercio (TLC).

La guitarra eléctrica como metáfora de elección del destino, el baile como política corporal, la minifalda como apropiación del cuerpo. En este proceso, la tecnología se abarataba progresivamente, alcanzando a cada vez más sectores que la resignificaron con su consumo: la fotocopia del *fanzine*, el sintetizador, el esténcil de los colectivos de artistas al tomar las paredes de la calle, el *remix*. Incluso el tocadiscos, que estaba hecho para que se usara de una manera condicionada, sería pervertido. De repente, alguien en un barrio bajo de Nueva York decidió que al girar al revés una tornamesa generaba un sonido que podía incorporarse a la música. Así nació el *scratch*,[4] todo un emblema cultural.

Al mismo tiempo, el mimeógrafo y la fotocopiadora se volvieron herramientas para confeccionar *fanzines*: una forma de expresión contrapuesta al control corporativo de los medios de comunicación, luego de apropiarse y modificar sin permiso artículos y fotos de otros medios para dar un punto de vista distinto mediante *collages* explosivos; *copy and paste* de engrudo, grapas y tijeras. "Self expression is addictive" escriben Mike Gunderloy y Cari Goldberg en su libro *The World of Zines*. ¡Claro que es posible reconocernos hoy día en aquellas prácticas preinternáuticas! O bien, la aparición del casete, que permitió la proliferación de grabaciones independientes desde los setenta, ante la indiferencia de las grandes disqueras hacia los grupos nacionales. De igual forma, las carísimas grabaciones extranjeras se hicieron accesibles mediante copias en casetes que se distribuían sobre todo en el mencionado Tianguis del Chopo —y todavía no existía la noción de prosumidor. Siempre la tensión entre consumo pasivo y consumo productivo…

[4] El *scratch* hace referencia a la práctica de los DJ de experimentar con el tornamesas.

o pervertido. Siempre la tensión entre lo permitido y lo nuevo. Siempre "la banda" y los raros *hackeando* la realidad.

El encuentro abierto entre estos ámbitos anteriormente atomizados, junto con todos estos procesos y operaciones, alimentó la cultura general de los protagonistas y dio dimensión social a las búsquedas de cada uno. Había otros ojos que nos miraban igualmente. Surgieron escenas y circuitos multidisciplinarios. Todos nos mirábamos. Nos miraba el barrio, el suburbio, la colonia adinerada, los actores y actrices, los artistas visuales emergentes, los pensantes, los escritores, las bailarinas de contemporáneo, la comunidad gay.

Digamos que LUCC, Tutti Frutti y El Nueve contaminarían a otros espacios. La Quiñonera era la casa de un par de artistas que vivían ahí con sus cuates. Los imagino un viernes diciendo: "Pues vamos a hacer un reventón", al siguiente un concierto y al siguiente una exposición… y se volvió un espacio de exhibiciones —o benigno exhibicionismo, ¿por qué no?—, de reventón. Ahí debutó, hacia 1990, Semefo, junto con el grupo de la Sociedad de las Sirvientas Puercas de Alfonso André, quien era el baterista de Las Insólitas Imágenes de Aurora y, posteriormente, de Caifanes.

Es decir, todos pululábamos por todos lados y esto, en los noventa, contaminó a las siguientes generaciones, a los que iban llegando, como a Temístocles 44. Hay testimonios de Abraham Cruzvillegas donde relata el surgimiento espontáneo de ese espacio de intercambio de ideas. Muchos de estos espacios eran eso: lugares para intercambiar ideas y casetes o fotocopias de libros o partituras. Dany, el punk belga de Tutti Frutti (que era clandestino, sin licencia), te grababa casetes porque él traía los discos de su país, tenía lo más fresco de la música *new wave* y todos íbamos a alimentarnos ahí. En ese ático diminuto comenzaron a tatuar el Dr. Lakra y El Piraña. Como decía, todos esos lugares infectarían a la siguiente generación de espacios, incluso a La Panadería, que ya incorporó la conciencia de su vínculo con el extranjero, con espacios independientes como Parallele (Canadá) y ATA (San Francisco, EUA). Yoshua Okón, sistematiza en sus relatos en el libro de La Panadería, describe lo que fue esa experiencia y reconoce este legado del reventón ochentero.

Así, llegamos al nuevo siglo. Hoy parecen haberse construido circuitos compartimentados en distintas escenas culturales y artísticas, con sus propias dinámicas y estructuras internas. El arte local y el rock se han insertado en los circuitos globales. La música es hoy multirreferencial, pero sin reivindicaciones localistas y no se ha dado el relevo de ningún grupo hegemónico en el imaginario generacional. Por el contrario, las bandas y los subgéneros coexisten simultáneamente en subcircuitos o nichos separados. Los grupos ya no venden discos sino canciones, que son descargadas desde la recámara de cada uno, al igual que los libros. Si el Tianguis del Chopo pervirtió a todos los demás tianguis callejeros que ya venden parafernalia roquera, el mismo Tianguis del Chopo se ha desplazado hacia lo convencional, vendiendo principalmente ropa: ya no es el lugar del hallazgo de una grabación, un libro o un video insólitos, pues es la red el lugar donde se tiene acceso a toda la música de todo el mundo, la buena y la mala. Hoy día el problema no es la escasez, sino la abundancia de la información. Se observa el declive de las revistas culturales como referentes canónicos, junto con la creciente desaparición de las secciones culturales de los diarios y de sus suplementos, ante el ascenso del Internet como fuente de información. Encuentro una relativización del canon del libro impreso y un ascenso de la literatura que parece inclinarse hacia lo experimental o hacia la multimedialidad, desde fuera de los sistemas literarios convencionales. Las pequeñas editoriales independientes se han multiplicado con su oferta de libros: si alguien es autor es cada vez más fácil publicar. Las revistas independientes y los *fanzines* están colgados en línea. Las estrategias de diseminación afectan las poéticas particulares de cada escena. La independencia y la autogestión corren el riesgo de reducirse a una mera intermitencia laboral precaria. Los años ochenta y noventa representaron una apropiación espacial y generacional de la ciudad por parte de las generaciones jóvenes, que buscaron desmarcarse de la idea de ciudad recreada por la intelectualidad establecida de entonces. Ahora, parece ser que habitamos nuevamente una ciudad atomizada. Nada de esto es necesariamente malo, simplemente diferente.

Las comunidades que le preocupan a Sol Henaro hoy día tendrán que buscarse de otra forma y en otros sitios, pero seguramente existen fuera de los espacios construidos desde la experiencia de los ochenta y noventa, hoy institucionalizados. Los ochenta fueron una etapa de experiencia apasionada, pero que, en la actualidad, corre el riesgo de ser romantizada. Los jóvenes, el mundo, la vida, nacerán seguramente en otra parte. Tendremos que aprender a identificar las nuevas prácticas, allá donde sucedan, sin buscar que se repitan los ochenta. El mito de Sísifo.

SH: Pacho, mencionaste varios proyectos y energías que también fueron importantes y que no se habían abordado. Dentro de las que quedaron apenas referidas están *La Pusmoderna* y también *La Regla Rota*. Creo que *La Pusmoderna* fue una publicación que permitió balancear o contraponer lo que estaba sucediendo en el ámbito editorial y dar visibilidad a las producciones. Pensando en el humor y en la crítica frontal, creo que esta publicación cobra un lugar muy importante. Para los que no la conocieron, fue una publicación fundada por Rogelio Villarreal y Mongo que estuvo activa entre 1989 y 1996. Entre las decenas de colaboradores participó una pluralidad de agentes y perfiles, como Mauricio Bares, Rubén Bonet, Abraham Cruzvillegas, Guillermo Fadanelli, Guillermo Gómez-Peña, Carlos Jaurena, Katya Mandoki, Mónica Mayer, Pedro Meyer, Luis Felipe Ortega, Carla Rippey, Elizabeth Romero, Armando Sariñana, Xavier Velasco, Naief Yehya, Damián Ortega, Teresa Margolles, Armando Cristeto y muchos otros.

Un párrafo en su editorial resume muy bien lo que distinguió a *La Pusmoderna*: "Provocaremos a los pusilánimes y no tendremos piedad con los hipócritas ni con los retrógradas. Apoyaremos incondicionalmente cualquier brote de rebeldía, de frescura, de originalidad. Impulsaremos el brinco de la decadencia al renacimiento. Venderemos guajolotes en el metro y destruiremos Laguna Verde. A temblar ojetes, *La Pusmoderna* ya está aquí. ¡Ajúa!"

Lo traigo a colación porque para mí, éste es uno de los tres ejercicios editoriales que fueron más importantes. Desde luego hay otros, de la misma manera que hay muchos otros colectivos y otros

espacios que aquí no abordamos, pero éste es un apunte para evocar ese complejo margen temporal. Me resulta significativo que muchos de estos proyectos, estos espacios, esta lucha por generar otro tipo de lugares para configurar afectos, memoria e información, muy pocas veces son estimados al momento de generar o construir relatos historiográficos y creo que son medulares para entender la producción artística que hoy nos reúne.

El pretexto es la exposición, los tres espacios colaborativos de ese periodo: La Quiñonera, Temístocles 44 y La Panadería. Repito: tres de muchos otros que hubo, tres que fueron afectados o contagiados de manera consciente o no por mucho de lo que se ha hablado aquí. Francisco Reyes Palma y Kurt Hollander apuntaron que estas publicaciones funcionaron en cierta manera como dispositivos que configuraron o que potencializaron a estos productores hacia afuera. El intento por parte de *Poliester* de elaborar un mapeo de lo que estaba sucediendo en esta otra Latinoamérica, ya no la de los setenta o los ochenta, también me parece un gesto particular para reflexionar. Abramos el debate. ¿Quién plantea alguna pregunta o matiz desde el público?

Rafael Sámano (desde el auditorio): Leeré un comentario que dejó Graciela de la Torre que tiene que ver con CURARE: "Siempre le dije a nuestro inolvidable Oli [Olivier Debroise] que CURARE era como un faro cierto y necesariamente crítico para el arte. Siempre estuve pendiente y apoyé, y apoyo, todas sus iniciativas. Por eso me da pena esclarecer que en el caso de la exposición *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, hasta donde yo supe, siendo directora del Munal, CURARE autocensuró el título tal vez más con una dosis de sensatez para poder tener concluido un proyecto que de servilismo hacia la institución. Un fraterno saludo, Graciela de la Torre".

FRP: Es muy interesante, porque ahí se empiezan a ver las versiones y los trasfondos. Es decir, que el equipo lo censuró, lo veo difícil, porque cuando aparece como CURARE, hubiera sido algo que se discutió públicamente para censurar y más bien fue lo contrario. Lo voy a reflexionar, me parece muy interesante su comentario.

Del auditorio: Me parece interesante el planteamiento político que se hace de la producción en este contexto y la rigidez a la que se somete la idea de comunidad artística en México. Intentaré aludir a tres épocas. La primera de ellas se refiere a la continuidad del mexicanismo acompañado, digamos, de mecanismos institucionales que coadyuvan al mantenimiento de cierta estructura en la producción de la actividad artística en México. Una segunda, donde hay una especie de intento por romper con la hegemonía cultural, ubíquese ésta no sólo en los años sesenta, sino, como ustedes bien hicieron referencia, en los años noventa. Una tercera que me parece una época a la que, desde mi perspectiva, ustedes pertenecen. Esa tercera época hace referencia a la autogestión. Hoy, dentro del ámbito académico, hablar de la autogestión desde las universidades se ve fortalecido por el concepto de autonomía que en algunas de ellas todavía permanece. Sin embargo, estamos hablando de la historia. En esta idea de la fiesta, de incluirnos como autogestivos bajo la lógica de que estamos rompiendo con las formas dominantes del sistema capitalista en lo que al arte se refiere, caemos en una ambigüedad cuando hablamos de arte contemporáneo. Como ustedes refirieron, el jazz y la música clásica se hacen en el Chopo, se presentan, se producen, se amplían los espacios de diversificación cultural. Aunado a lo que ustedes ya hicieron referencia, sobre no querer reconocer la diferencia, por lo que la forma en que opera se ve enredada, desde mi perspectiva, pues si bien responde a un rompimiento con lo tradicional de algún modo queda inserto en la posibilidad de reproducción del capitalismo, ¿no? Si no, no seguiría existiendo, no continuaría el Chopo pues, ya no es lo que era en los años noventa, pero sigue, permanece. Es por ahí por donde quería llegar.

SH: Sí, definitivamente nada es como era en los ochenta ni en los noventa. No se trata de generar nostalgias sino de revisar modelos y formas que en ese periodo se sucedieron. Si les parece, vamos a reunir dos participaciones más para que después decidan de qué manera intervienen los ponentes.

Del auditorio: ¿Qué tan viable sería regresar a este esquema y hacer una comunicación participativa en un mundo en donde toda la colaboración se da, digamos, en la red, regresar a hacer esos talleres pero uno a uno? Me parece que el Internet tiene un lugar muy importante.

Del auditorio: En realidad, quiero felicitar al panel porque realmente nos motivan a investigar y a no quedarnos nada más en la nube de lo que sucede en los noventa como una exposición más, sino regresar y revisar otros aspectos contenidos en la misma. Sol, agradezco el contexto con que rodeas las exposiciones.

JLPP: Intenté, y Francisco Reyes Palma también lo dijo, no mitificar esos días e insistí mucho en que todo lo que sucedió fue espontáneo, aprogramático. Fue por hartazgo, por impetuosidad. Por la suma de todos estos agentes culturales de distintos lugares geográficos y clases sociales.

Entonces, ¿qué tan viable sería volver al esquema de los ochenta? La impetuosidad que vivimos sigue aconteciendo hoy día, aunque con más naturalidad, ya sin resonancias épicas. Ayer fui a una entrevista de radio para hablar del Festival de *Poesía en Voz Alta* que dirijo, y acabé en una casa en la Portales desde donde un par de chavos transmitían su programa por Internet. Sí, desde su recámara, como adolescentes, pero eran a la vez profesionales. Desde ese cuartito estaban haciendo comunidad —me cae que me acordé de mis visitas a la radio pirata de los noventa en Ciudad Neza. ¡Qué normal es para ellos todo eso! En cambio yo lo viví emocionado, como si se tratara de una conquista histórica. Claro que ahora se forman comunidades virtuales, es decir, sujetas a otra escala, a otra dinámica. Hay que tener claro lo que también se dijo aquí. *La Pusmoderna* o *La Regla Rota* eran espacios, que entiendo como prolongación del propio cuerpo. Por esto hablé de la minifalda como ruptura en la política de apropiación del cuerpo particular, en este caso, por parte de las chavas de los sesenta. En cambio, hoy la red ofrece ventajas y limitaciones nuevas. Pero se trata de un espacio vital para el encuentro con los otros. Con nuevos peligros y posibilidades.

Las herramientas, los recursos materiales y espaciales que cada generación tiene son los medios para crear comunidades de distintas formas. También hoy hay una reconfiguración del imaginario de la ciudad que me llama la atención. Podemos compararlo con el de la época de los grupos en el arte, o el de la novela *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, en la literatura. Podemos comparar nuestra ciudad actual con aquella ciudad que estaban viviendo los infrarrealistas, con esa bohemia, esa toma de espacios preestablecidos, en los que aquella generación inyectó otro sentido, una experiencia de ciudad distinta en comparación con la generación que le antecedía. ¿Se trata de ciudades distintas? También es cierto que entender y aprehender las múltiples experiencias actuales es ahora mucho más complejo, pues ahora los relatos provienen de incontables realidades sincrónicas. Por lo mismo, más difíciles de abarcar. ¿Cómo emblematizar lo múltiple singular?

Si alguien está descorazonado con lo que pasa hoy, entonces ya va perdiendo de antemano la batalla. Creo que es imposible volver a lo mismo, mejor dicho, es indeseable. No hay que mitificar el pasado, no hay que creer todo lo que dicen los mayores nostálgicos. Lo que no hay que perder es la pasión por conocer lo que está pasando más allá de nosotros cada día, más allá de nuestra comunidad inmediata, independientemente de la generación a la que pertenezcamos.

RV: Tú ya eres mayor, ¿eh?

JL**PP**: A eso me refiero: no hay que creerles ni a los calvitos, querido Rogelio.

RV: Los tiempos cambian, pero las formas de relacionarse siguen siendo básicamente las mismas. No hay que tenerle miedo ni prejuicios al Internet. Es gracias a él que más gente está publicando, escribiendo, subiendo fotografías, subiendo vídeos; donde la gente se está conociendo y reconociendo. Así que es una herramienta que hay que utilizar en favor de la comunicación.

KH: Un punto importante de los noventa, o que lo hace especial, es que fue antes de la era del Internet. Hoy todo ha cambiado, se ha hecho todo mucho más global, hay más acceso a la información. Lo que hicimos en esa época, igual que lo que mostraron las revistas o los lugares, tuvo mayor impacto porque había menos, en esta ciudad y en otros lados. Con menos información, hubo tal vez más comunidad —mi revista no quería comunidad—, pero aquí en México hubo muchos grupos y eran grupos de personas, no de Facebook o algo así.

Les menciono que al final tuvimos comunicación por *e-mail* con los colaboradores de Brasil y otros lados, pero en realidad antes era por fax o por correo. Hubo un cambio al final de los noventa o del fin de siglo que era fundamental. Nos tocó el fin de una era, de una época.

FRP: Señalaré dos términos: autogestión y autonomía. Me parece que el problema está situado ahí. Cuando uno vive una época no se está confrontando con la historia, cuando uno cristaliza una experiencia como que parece de alguna manera más convincente, dan ganas de estar ahí. A eso me refería con "mitificar el pasado". Pero el pasado nunca regresa y además creo que tenemos unas herramientas que juegan con las políticas de la amistad que son de otro tipo. Hay que estar alerta de lo que está pasando, leer, no descerebrar a la gente por medio de la televisión y tener una postura permanente de apertura, de crítica y de análisis, o sea, hablo de las estructuras generales que no nos enseñan a eso. Hay que leer críticamente el pasado, hay que leer críticamente el presente. Se está viviendo un presente muy grave, es decir, con situaciones límite donde existen grandes recursos, pero también donde se han abierto otros elementos, como por ejemplo toda esta cuestión autoritaria, vertical, violenta del gobierno. Esta especie de totalitarismo —que se puede rastrear desde los sesenta— ha hecho explosión en el nuevo siglo.

De manera que hay que tener el pasado como referente, porque si no somos tan desmemoriados que volvemos a inventar de nuevo el hilo negro. Cada época presenta su reto y cada

generación tiene que encontrar sus propias vías, sus propias soluciones. Nunca hay recetas dadas. Tiene razón Pacho en que hay que desconfiar de cualquier mayor de 30 años. Hay que abrirse a analizar lo que está pasando y es materia muy difícil de pescar. Si es difícil ubicarse en qué fueron los noventa y darle cierta densidad y profundidad, el momento en que uno vive es todavía más difícil. Pero hay que tratar de ubicarse, de ver cómo se sitúa ahí la gente y ver dónde justo estos términos, de autonomía, de autogestión, están vivos. En un momento dado de los noventa entra el concepto de autonomía y entra a través del movimiento indígena, por ejemplo. Y creo que eso representa un corte más importante que muchísimas de las acciones culturales y que tiene un efecto además mundial. Sobre esos aspectos hay que ir trabajando, pero en el fondo también haciendo esa otra historia, la historia de las autonomías, de las independencias, de lo que no se corrompió, de lo que no se regaló, no se vendió, porque el modelo que tenemos ahora es extremadamente vertical.

Del auditorio: ¿Hacia dónde va a ser el nuevo contexto? ¿Se va a internacionalizar? ¿Se va a nacionalizar? ¿Se va a ir en múltiples direcciones? ¿Hacia dónde va a ir el arte?

Del auditorio: ¿Cuál es el reto para la generación actual? ¿Qué es lo que hay que superar? Si bien antes era salirse o hacer esta lucha contrainstitucional, hoy, ¿cuál es la lucha? Si esa era la época de "antes de la resaca" y ahora estamos en la resaca, ¿de qué se trata esa resaca? ¿Es bueno o es malo? ¿Qué hay que hacer?

SH: Sobre a dónde debería ir todo esto, creo que es una pregunta que les corresponde más a todos ustedes elaborarla, no sólo a este lado del panel. Así como en algún momento CURARE decidió no hacer más exposiciones porque se tomaba como una especie de brújula, creo que el sentido ahora no es que uno diga hacia dónde tendría que ir todo esto, no. Nos corresponde a todos los productores activos hoy día plantearnos cuáles son las nuevas preguntas que nos atañen y de qué maneras las vamos a enfrentar.

Del auditorio: Hablaron de su experiencia personal y me parece que estos espacios a los que ustedes hacen referencia están en la Ciudad de México. Yo sé que no se podía estar en todos lados, pero ustedes supieron de esfuerzos similares en otros lugares relacionados con la cultura. Reyes Palma habló del movimiento indígena y esta demanda de autonomía, pero hablando de cultura y de promoción, ¿conocieron en el interior de la República otros espacios que tuvieran más o menos esta misma lógica? ¿Se conectaron con ellos?

RV: Por supuesto que sí. A finales de los ochenta y principios de los noventa también había revistas culturales en Tijuana. Estaba, por ejemplo, la revista *La Línea Quebrada*, que dirigían Guillermo Gómez-Peña y Marco Vinicio González; en Guadalajara, surgía Galimatías, con Jis, Trino, Julio Haro y Falcón; en México, bueno, había también un montón de revistas más, no sólo *La Regla Rota*, *La Pusmoderna*, *Poliester* o CURARE. Hubo una decena de revistas, algunas intermitentes, otras que duraron cuatro o cinco números, otras que duraron un poco más. Incluso recibíamos noticias de revistas como *Macho Cabrío*, desde Lima, o *Madrid me Mata*, de España; había revistas en Buenos Aires, como *La Selva Subterránea* o estaba *Cerdos y Peces*, de Carlos Sims.

Como dijo Kurt Hollander, no había Internet, pero sí había correo postal y lo usábamos mucho. Había movimientos de arte-correo como el de César Martínez y antes de él también. Así que había un montón de actividad por correo, por teléfono, por telegrama, por fax, por teletipo. Claro que había mucha actividad.

FRP: Había galerías, muchos espacios. En el caso de CURARE, era un cruce muy enloquecido de gente de la frontera con gente de fuera. Pero creo que esto sería como una especie de ejemplo parcial. La frontera y la transfrontera fueron los espacios más significativos. Los chicanos tuvieron un efecto importantísimo en toda esta conformación de la visión neomexicanista, mal llamada "neomexicanista" porque en realidad era un intento de posvanguardia. Es decir, el nacionalismo era muy relativo, era más un sarcasmo que se daba hacia los símbolos, pero además era autobiográfico.

Toda la gente pasó por la escuela, por lo que, entonces, las banderitas, los héroes y las Vírgenes de Guadalupe no significaban una recuperación de la identidad, sino una recuperación de la memoria infantil muchas veces. Creo que una palabra que ha hecho tremendo daño ha sido ese mote de "neomexicanismo". Pero creo que en todos lados había pequeños grupos activos intelectuales; en Yucatán los había.

Ahora, lo que pasa es que esa historia no está escrita y justamente el esfuerzo sería no pensar nada más la historia del arte como la historia de los productores, es decir, el aspecto de la circulación y de la recepción es tan importante como las obras mismas. Pero hay una centralidad de la idea del sujeto, justo además una idea de sujeto que en ese momento se empieza a perder mucho. Simplemente, nosotros hemos hablado de espacios y aunque había gente con una presencia muy importante que igual aparece en El Nueve, como Olivier Debroise, que en CURARE tenía una presencia impresionante. Sí están los sujetos, sí están las personalidades fuertes, los carismas, pero hay esta noción de trabajo colectivo quizá mucho más silencioso que también tiene efectos y esto es lo que hay que trabajar y estudiar.

Otra cosa que yo señalaría es que hay que tener un sentido de historia. Como si nosotros no hubiéramos tenido resacas. Primero nos ofrece López Portillo pasar al Primer Mundo instantáneamente y Echeverría nos lo había jurado. Es decir, estábamos en la absoluta modernidad y era una crisis y nuestra generación ha pasado 30 años de crisis de este país que va para atrás. Además hemos visto borrarse lo que se logró con el millón o más de muertos en la Revolución. En realidad tampoco es como para decir "Uy, qué sensacional". Teníamos resaca tras resaca, no hay gran diferencia, lo que pasa es que hay que ir trabajando con lo que nos ofrecen el contexto y sus posibilidades.

SH: Quiero comentar el título de la exposición *Antes de la resaca…*: lo decidí justamente como una provocación, como una especie de pregunta lanzada para que cada quien se preguntara y tomara una postura ante si estamos o no en la resaca y si ha habido otras, de qué manera procesamos o digerimos eso. Gran parte de lo

que me interesaba evocar con estos debates no se va a agotar en una mesa de dos horas, y tampoco se trata de llegar a conclusiones consensuadas con los invitados. Es más que nada un deseo por dinamizar y contagiar a otras generaciones que tal vez no les tocó vivir ese momento, para que continúen preguntándose: ¿qué es lo que atravesó todo este periodo?

En el debate anterior, donde se tejió a varias manos el horizonte político de ese periodo, se abordó el lugar del TLC, del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), de la fundación del Conaculta y posteriormente del Fonca, el lugar de las becas para esta generación, el sismo de 1985. En fin, otro tipo de eventos socio-político-culturales que desde luego marcaron al país mucho más allá del arte contemporáneo. Esta mesa, en cambio, fungía como detonador para hablar de estos otros espacios de afectación social-afectiva.

El siguiente debate se titula "Otros detonadores. Entre galerías y proyectos institucionales", en él participarán otro tipo de agentes culturales que también fueron medulares en esa transformación, en esa profesionalización del medio que ahora nos parece cotidiano, pero que en ese periodo se formuló y en algunos casos se fortaleció. Definitivamente no se va a cerrar aquí la discusión de ninguna manera. Se tocaron de cierto modo conceptos o situaciones que marcaron o que atravesaron todas estas producciones, esta generación de singularidades que tienen que ver con la configuración de la ciudad en las producciones, la configuración de lo popular —Pacho señaló el No-Grupo, por ejemplo—, ¿de qué manera reverberan singularidades individuales o colectivas, independientes o institucionales previas?

Por otro lado, el Tianguis Cultural del Chopo fue un espacio que de alguna manera refleja muchas de las intenciones de todos estos ejercicios, es decir, el de generar un espacio "para".

Finalmente, para cerrar, evocaré un concepto de un productor argentino, Roberto Jacoby: "las estrategias de la alegría", que para mí es una imagen potente en la práctica cotidiana. Creo que son las estrategias de la alegría las que de alguna manera han configurado parte de esta generación, para bien y para mal, y que quizá en parte fue lo que hizo posible esta entrecomillada bonanza.

Mesa 3
Otros detonadores. Entre galerías y proyectos institucionales

Patrick Charpenel, Benjamín Díaz,
Guillermo Santamarina y Lorena Wolffer
Modera: Jorge Reynoso Pohlenz
23 de octubre de 2011

Sol Henaro (**SH**): Este tercer debate es una oportunidad para conversar acerca de agentes sumamente activos en la transformación que se dio de los ochenta a los noventa, entre los que podemos mencionar a curadores como María Guerra o Rubén Bautista, quienes fueron personas clave en este proceso.

Para esta sesión, hemos convocado a personajes relacionados con el Foro Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo (FITAC), ExpoArte, el Ex Teresa Arte Actual y la Galería Arte Contemporáneo, la cual también fue partícipe de esa transformación. Doy la palabra al moderador Jorge Reynoso Pohlenz.

Jorge Reynoso Pohlenz (**JRP**): La mesa habla de otros detonadores. Generalmente hay una visibilidad para otras generaciones del fenómeno del arte contemporáneo que surgió en México a finales de los ochenta y principios de los noventa a partir de su institucionalización, de su presencia en espacios como el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) o el Centro Cultural/Arte Contemporáneo (CC/AC), entre otros. Fue, digamos, la consecuencia de un proceso de promoción, investigación curatorial, colaboración entre artistas

y otros promotores culturales dentro de espacios llamados alternativos o independientes lo que generó una masa crítica que más tarde fue lo suficientemente importante como para empujar hacia otros espacios. También se generaron una circulación, un mercado, para estas producciones artísticas, y una promoción que más que tener un interés de lucro, tenía la intención de difundir la producción de jóvenes artistas mexicanos.

Aquí tenemos a actores de esas plataformas, y sería interesante hablar de los espacios, de las experiencias y de los lugares.[1] Como hemos visto, es bastante problemático definir una década a partir de cortes mecánicos; así que hablaremos de un elemento telúrico, social, cultural y económico: el sismo de 1985 como un detonador que propició el crecimiento de zonas urbanas como Monterrey y Guadalajara; cabe mencionar también la apropiación de una generación que había crecido principalmente en el sur de la ciudad, de la clase media alta mexicana que empezó a reconocer el centro de la ciudad —zonas que habían sido en cierto momento relegadas—, como un foco de cultura popular urbana. Otro elemento sería la migración de algunos artistas de Europa o de Estados Unidos, que vinieron a vivir en el Centro Histórico del D.F., en donde se generaban cosas que posteriormente se expandían a las colonias Roma y Condesa. Ahí está la economía de zonas de las generaciones y los promotores culturales, los grupos y los espacios alternativos.

Guillermo Santamarina (**GS**): Así es, Jorge. Sin embargo, creo que en tu recuento es muy importante anotar que, de manera paralela a estas inquietudes, prevalecía la filosofía del "hazlo por ti mismo y no esperes a que te llamen ni a que te inviten". Vale la pena mencionarlo, por lo menos oralmente, porque, ya que no nos importaba guardar ninguna memoria, no tenemos documentos que lo acrediten. Quisiera mencionar que también hubo algunos espacios oficiales que se sumaron en ese momento, que sí se abrieron a las manifestaciones de lo nuevo. Este concepto de "lo nuevo" es un concepto duro todavía, pues al día de hoy continuamos en una cultura que va más

[1] En el debate anterior, se habló de los proyectos editoriales que fueron también muy importantes para la divulgación de producciones a inicios de los noventa.

atrás, que va lentamente. Por fortuna, las cosas fueron un poco más accesibles por esa cultura del "hágalo usted mismo" y porque los medios de comunicación son mucho más accesibles, pues ya no dependemos ni de los críticos ni de los lugares ni de la academia. Me parece importante decirlo como principio de nuestra participación, porque, créanlo o no, sigue siendo un elemento para trabajar y para conformar la resistencia a lo que pudiera ser su cooptación.

JRP: Al respecto es interesante pensar en el Ex Teresa porque originalmente hubo una demanda de la comunidad artística para que hubiera reconocimiento y espacios públicos para el arte no objetual. Fue la presión de un sector de la comunidad artística lo que generó la iniciativa del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de amparar el Ex Teresa, aunque no haya sido una iniciativa por parte de esta institución para reconocer algún tipo de manifestaciones.

Lorena Wolffer (**LW**): En efecto, había, como dice Guillermo Santamarina, esta actitud de "hazlo tú mismo" y, en el caso del Ex Teresa, era "hazlo tú mismo con los medios del Estado", lo que además fue un debate, sobre todo, al inicio. ¿Un espacio dedicado al arte alternativo dependiente del Estado, del presupuesto público? Pero justamente el planteamiento era ése: tomar el lugar, tomar el presupuesto que había entonces y jugar con nuestras reglas, mismas que aún no estaban establecidas. Es decir, no había esta idea que hay ahora. No existía la gestión como carrera, tampoco existían los curadores. Mentiríamos todos si dijéramos: "Claro, teníamos esta línea curatorial que buscaba tal o cual cosa."

El caso del Ex Teresa fue eso: generar un espacio para el *performance*, la instalación, eso que entonces era "nuevo" y que tenía coherencia nombrar alternativo, donde no se esperaba un reconocimiento. Hay que precisar que, en este caso, no hubo un sometimiento al Estado. No sé cómo fue cuando tú estabas [dirigiéndose a Guillermo Santamarina], pero cuando yo lo dirigí —a partir de su fundación en 1994 y hasta 1996—, la programación jamás fue un tema de discusión con funcionarios del INBA. Es decir, sí había una especie de toma de ese lugar.

Patrick Charpenel (**PC**): A finales de los ochenta y principios de los noventa, hubo un momento en donde se dio un cambio de estructura muy fuerte. Estaba marcado por los personajes destacados de ese momento, más que por los espacios de exposición, que me parece que se abrieron gracias a personas singulares como Rubén Bautista, María Guerra o Aldo Flores, quien en ese momento tomó edificios que estaban en desuso y generó proyectos en ellos. Era un momento en el que las galerías se sensibilizaron con la nueva generación artistas, mucho más que el Estado. Una serie de figuras ejerció presión para que se abrieran estos lugares que, como es de esperarse, no operaban con recursos del INBA. Por ejemplo, Temístocles 44 fue un proyecto que se hizo prácticamente sin dinero, donde los artistas, en lugar de esperar a que los reconociera la institución, activaron ellos mismos un recinto donde se generaron exposiciones importantes.

GS: Los presupuestos siempre fueron absolutamente insuficientes. Pero había muchísima energía. Sobre esto también debo dibujarles, trazarles, porque aquí hay gente que ni siquiera había nacido. Estábamos en medio de crisis económicas y políticas muy profundas —el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) surgió en ese momento—. La resaca sí, pero de una ciudad en el piso, de una tragedia, de una catástrofe que parecía que era intocable y que no le podía suceder nada. Sin embargo, antes del temblor vivíamos el preludio de lo que iba a ser la catástrofe. Todo lo que pasaba era un anuncio, informaba esa catástrofe natural acompañada de la terrible crisis del sida, que tocó su peor momento en los primeros cinco años de los años noventa.

En relación directa con esa crisis que causó la epidemia, murieron muchos amigos, gente que nos daba energía y que con su muerte nos regaló mucha más para trabajar, lo tengo que decir muy claramente. Tengo que acordarme de uno de nuestros coleccionistas más importantes, Ricardo Valle, que es un nombre que tiene que estar también anotado aquí, en esta mesa; de Nelson Oxman, que era también uno de nuestros comentaristas, de nuestros críticos más cercanos; de Rubén Bautista, que fue un curador

formado estrictamente ya en la línea de lo que es la formación de un curador en Inglaterra y en Holanda y que llegó aquí no sólo a trabajar en el Museo de Arte Moderno (MAM), sino a iniciar un proyecto alternativo en La Quiñonera. Muchos amigos se fueron en medio de la fiesta. Es muy bonito decir: "París era una fiesta", pero México también lo fue en los ochenta y los noventa, y nos la pasábamos bien, hacíamos cosas para ella.

JRP: Quería comentar sobre la práctica curatorial, pero desde la plataforma de la galería. Hay una visión en la cual el coleccionista es una especie de plutócrata que está especulando con respecto a lo que será rentable dentro de cinco años, en oposición a la idea del coleccionista que arriesga y apoya, o la del galerista en la tradición del arte moderno, de personas como Vollard —quien rescató los Cézanne que estaban arrumbados, reivindicó a los artistas y tuvo la visión de agarrar jovencitos como Picasso— o como Leo Castelli, etcétera. Es decir, hablo del trabajo de galerista no como un proyecto de lucro especulativo, sino también como una plataforma de visibilidad y promoción, como un trabajo de selección curatorial.

Benjamín Díaz (**BD**): Cuando abrí la Galería Arte Contemporáneo en 1983 —ubicada en las calles de Medellín y Tabasco—, no tenía realmente experiencia. Había trabajado en la Galería Ponce, con Carlos García Ponce, y en la Galería Juan Martín, con Malú [Block], pero pronto me di cuenta de que había necesidad de abrir el espacio para manifestaciones nuevas, a productores que entonces no tenían cabida en ningún lado, como Saúl Villa, Miguel Ventura o incluso los Castro Leñero, quienes eran premiados por el Estado, pero no tenían ninguna salida comercial. No había ni presupuestos ni mercado. Los coleccionistas eran vistos como una fuente de apoyo, porque también comprando arriesgaban y compraban a gente que no sabían si seguiría trabajando o produciendo en un futuro.

Después, con el auge del mercado en los noventa, el coleccionismo se convirtió en algo diferente. Me parece que a principios de dicha década sí era importante tener un grupo de conocidos, como Patrick Charpenel, Eugenio López, Carlos Ashida o

Sergio Coppel, que apostaban y, aunque obviamente tenían cierta dirección en sus colecciones, no creo que lo vieran como una especulación.

En esa época, las nuevas galerías en México —como la OMR o la Galería Arte Contemporáneo—, se abrieron con muy pocos medios y realmente los presupuestos eran muy limitados. Estaba la Galería Arte Mexicano (GAM) como ejemplo de una galería que permanecía presente, aunque era muy estática y poco propositiva. Pero las exposiciones se tenían que hacer de todas maneras; se hacían catálogos, se documentaban las exposiciones; todo era una cosa que se hacía día con día.

Comenzamos a ver que el mercado realmente estaba creciendo. Apostamos por artistas como Germán Venegas o Francis Alÿs, por ejemplo, cuya exposición fue un éxito comercial dado que se vendió toda la obra, y fue una de las más importantes que hice: Alÿs tardó dos o tres años en juntar esa obra, incluso él estaba inseguro de mostrarla en ese momento.

De algún modo, observábamos desde las galerías lo que sucedía en el Ex Teresa, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), en Temístocles 44, en Art&Idea. Seguíamos exposiciones producidas por el Estado, como las de la Galería del Auditorio Nacional —que expuso a Helio Montiel en los ochenta—, las bienales en el Museo Rufino Tamayo, los Encuentros de Arte Joven y los Salones de Pintura.

PC: Reconozco la labor que hicieron las galerías, como la de Benjamín Díaz, en ese momento, porque el INBA había dejado de destinar presupuesto para que las instituciones de gobierno formaran colecciones en los setenta, cuando todavía Luis Echeverría era presidente de México. En ese momento, unos pocos coleccionistas arriesgados y valientes decidieron respaldar a esta nueva generación de artistas en un momento de cambios, porque la escena del arte en México estaba transformándose drásticamente. No sé si estuvieron plenamente conscientes, pero empezaron a convertirse en las colecciones que, desde los setenta hasta la fecha, han ido concentrando la producción artística de las últimas generaciones a

tal grado que, según creo, las obras más importantes y más representativas de esas generaciones se encuentran en colecciones privadas. Y esto ha sido posible gracias a la relación que se estableció entre ellos y las galerías.

JRP: Ahí hay otro punto interesante. Se mencionó antes a los Castro Leñero y a Saúl Villa; es decir, hay pintores en esta generación y en este escenario de promoción. Una crítica a los noventa es que se han ocupado algunos espacios que desplazan a otro tipo de producciones y, específicamente, a los pintores. Incluso, en una visión retrospectiva, existe la idea de que hay una especie de conspiración para promover cierto tipo de formas de creación con respecto a otras que ya estaban establecidas o representadas. Sería interesante hablar con respecto a esa teoría de la conspiración.

GS: Muy bonito esto "de la conspiración", me encantó. Pero creo que voy a continuar un poquito el marco, el contexto de ese momento. En los ochenta, hay un momento muy afortunado para una serie de manifestaciones que tienen relación con algo que podría llamarse una preocupación de identidad nacional, eso que se llamó "neomexicanismo", que es muy oblicuo y difícil de valorar. Tuvimos nuestra resistencia en ese entonces, y la vivimos, sobre todo frente a la estrategia fácil, gratuita, de tomar algo del arte popular sin profundizar. Había —o hay— artistas que están de alguna forma emparentados o asociados al neomexicanismo, que lo rebasan, y cuya obra sigue siendo muy interesante y profunda. Lo obvio, lo simple, se perdió con rapidez y era especialmente ese tipo de trabajo a lo que muchos estábamos dándole la vuelta.

Muchos artistas, tanto del neomexicanismo como otros que estábamos en oposición a éste, somos conscientes también de algo que se llama de manera muy incierta "posmodernismo". Esta corriente tiene definiciones y categorías que pueden ser consideradas como renglones, como normativas. Una es el acopio de imágenes, pero de una manera totalmente superficial. En México, además, hubo una especial anuencia; fue bastante popular, pero se enfrió y se enfrió pronto.

Otra característica es el cinismo. Vuelvo a eso que está documentado y que tiene que estar presente aquí, sobre todo ahora que hay mucha academia, muchos lenguajes muy altos y actitudes que deben ser respetadas, pero que olvidan algo medular que es el hacer las cosas para divertirse. Insisto: nos gustaban las fiestas, pasarla bien; organizábamos las cosas para reunir a los amigos, para que se presentaran en la fiesta el grupo Café Tacvba, Rita Guerrero [de Santa Sabina], los Caifanes; para tener al amigo que pintaba y que hacía objetos, también para tener a otros amigos que tenían inquietudes diversas que podían estar relacionadas con la creatividad. No había posiciones privilegiadas y realmente sí vivíamos un momento de democracia y mucha risa. Había muchas fiestas y había drogas, mucho trago, y qué bueno. Ésa era parte de la actitud posmoderna. Los primeros *raves* que vivimos en Guadalajara, porque —para pasar a la experiencia de los noventa— lo más atractivo fueron las fiestas; era lo más vital e interesante.

Otra categoría, que tal vez corresponde a esta actitud estética o mundo del posmodernismo, será el encontrar fuera no una resistencia ni una estrategia politizada, sino una actitud y un estilo, y como estilo encontrar otros marcos y activarlos en otros contextos.

La "especificidad" fue sumamente importante, se convierte casi en la norma que contrasta con lo que sucede en el espacio de muros blancos y es, a la vez, su momento más crítico. Desde luego, era muy interesante lo que sucedía en el CC/AC: ver obra de volumen, pinturas y esculturas que tomaban la pared o el piso, como en la escultura británica, como en la pintura alemana. Era verdaderamente increíble. Nosotros no podíamos hacer eso, pero podíamos conquistar el espacio y ésa era nuestra garantía y nuestra fuerza. Encontrábamos espacios, los tomábamos, trabajábamos con los contextos y ésa es una característica interesante que también llega a los espacios públicos y a los oficiales, de ahí el carácter del Ex Teresa. Éste es un elemento histórico fundamental para reconocer muchas de las iniciativas que se dieron en pequeñas o en mayores escalas. Los ejercicios en talleres, por ejemplo, eran compartidos y no era donde se pintaba con la iluminación perfecta, sino que eran espacios de formación en donde se generaba

experiencia, como Temístocles 44 o El Callo, en Guadalajara. No eran una entrada directa al mercado, ni una estrategia de trascendencia: eran sobre todo una experiencia de formación y de prueba.

Lorena Wolffer, tú eres la persona perfecta para hablar de la identificación del cuerpo como bacanal, que también es una característica posmoderna.

LW: Antes diría, frente a la idea de complot que señaló Jorge Reynoso Pohlenz en contra de la pintura, que nuestra estrategia en el Ex Teresa sí fue situarnos abiertamente en oposición a las artes tradicionales y definir lo que hacíamos como alternativo o experimental. Tenía fundamento en las disciplinas que defendíamos. Es decir, por supuesto debíamos abrir camino para formatos que no terminaran en un objeto, que no implicaran una serie de procesos que tenían que ver con los muros blancos —de lo que habla Guillermo Santamarina. Establecimos una batalla frontal que, desde la perspectiva de las disciplinas —o lo que representa una instalación frente a la pintura, que no tiene ningún sentido discutirlo ahora—, también era una estrategia de posicionamiento que con el paso del tiempo puedo ver. Gritábamos: "¡*performance, performance*!", con un entusiasmo que en verdad a mí me sigue apantallando. Coincido contigo en que si algo marcó lo que hacíamos era una energía desbordada, espectacular, aunque, repito, sin tener muy claro a dónde íbamos. La onda era estar ahí y validar nosotras mismas lo que estábamos haciendo.

Desde un inicio, uno de los objetivos fundamentales del Ex Teresa fue el *performance*; la defensa y el planteamiento de procesos que tenían que ver con el cuerpo, con la presencia, con la representación y la presentación.[2] Trabajamos a partir de acciones y de nuestros cuerpos. Era un proceso enloquecido de experimentación. Me acuerdo, por ejemplo, de las preguntas con respecto a la difusión. Descubrimos que lo que la prensa publicaba sobre *performance* evidenciaba que no entendía lo que estábamos haciendo. Así que

[2] Aunque éste es otro debate: el de la presentación y la representación.

decidimos hacer varias juntas con reporteros y reporteras habituales. Les proyectábamos videos y les dimos bibliografía en un afán por darnos a entender. En cuanto a la pintura, ha revivido no sé cuantas veces y no creo que sea un tema que nos deba ocupar. En ese momento, fue una postura importante: plantearnos en oposición a las artes establecidas, en un intento por legitimar disciplinas como el *performance* y la instalación, que en efecto, no contaban con espacios. Finalmente, todas y todos estábamos buscando lugares para lo que producíamos en ese momento.

JRP: Una anécdota que tiene que ver con la escena y la experiencia jubilosa. Me acuerdo que en 1992 en Guadalajara, gracias a un amigo, conocí a Jis y Trino. Recuerdo la experiencia de vivir en carne propia *La chora interminable*, de ir con ellos por las calles de aquella ciudad en la madrugada. Sería interesante hablar de ese escenario paralelo que tiene que ver con la historieta y con la música. Por otra parte, volviendo al neomexicanismo, éste tuvo una fase reactiva muy simple, a lo mexicano; un neonacionalismo esquemático, pero del que derivan artistas como Mónica Castillo o Rubén Ortiz Torres, que asumen otro tipo de formatos y vertientes. También hubo una reflexión en torno a la identidad de las producciones pertenecientes a Guillermo Gómez-Peña, por ejemplo. Es un tema interesante porque también se habla del traslado de cierto espíritu cosmopolita casi desde una perspectiva estalinista, es decir, que vienen influencias externas, ajenas al escenario nacional y a las especificidades de los cuestionamientos de la identidad, lo cual se vincula con un planteamiento que hubo en la primera mesa y que fue muy discutido: la visión que había de una producción apolítica, interpretando lo político como un partidarismo ideológico y no como un momento en el que se abren las opciones hacia el territorio del cuerpo, hacia la idea de problemáticas de género, de ecología, hacia la cuestión de lo indígena y del "güerito", por lo que dicha visión se manifestó de otra manera.

GS: Nuestra generación fue acusada por Carlos Monsiváis de ser una generación cooptada por la televisión. *So what*? ¿Y qué? Que

habíamos sido alimentados con Choco Milk y con Gansitos. *So what*? Y que, como resultado de eso, éramos totalmente víctimas de la globalización. *So what*? Efectivamente, en ese momento se estaba firmando el Tratado de Libre Comercio (TLC) y nos invitaban una y otra vez a Canadá, especialmente a Quebec, para ver cómo resistíamos esta cooptación, cómo nos estaban jodiendo con eso y la verdad es que no nos importaba. Sin embargo, había otras respuestas y otras resistencias que fueron bastante eficientes.

Sí había un arte político, pero no pretendía ser panfletario ni ser correspondiente a programas como se veían desde afuera. Recuerdo a muchos artistas en los años noventa que estaban trabajando con comunidades y lo hacían directamente con sectores, al tiempo que confirmaban el accionismo y sumaban nuevas tecnologías. Tal vez puede ser leído como un momento de suma apatía social.

LW: En efecto, estaban llegando muchas cosas. Había una serie de reflejos que tenían que ver con las políticas de identidad, sobre todo en el arte gringo que llegaba a México. Pero había ecos, no era la oleada que llegó a México y de la que nos agarramos y reprodujimos. Recordemos que el *performance* y la instalación surgen hacia 1968. Sin afán de romantizar, diré que sí hay un ímpetu de encontrar otras formas y lo político está en esas otras formas.

Respecto al VIH, recuerdo que en 1995 organizamos en el Ex Teresa una exposición de la que no olvido una pieza de Francis Alÿs: la foto de una camiseta que decía "El sida no existe". O piezas de Héctor Bialostozky. Hubo conversaciones entre *performanceros* mexicanos y chicanos con respecto a la identidad, a la política, y a partir de ello, hicimos un intercambio entre Guillermo Gómez-Peña y yo, en el que reconocíamos que éramos incapaces de hablar los unos con los otros y que la relación chilangos-chicanos era muy conflictiva. Creo que, si bien no había una postura partidista o abiertamente política, sí había una serie de actitudes políticas intrínsecas en buena parte de lo que hacíamos en Ex Teresa. Nos cuestionábamos ¿dónde estamos?, ¿qué hacemos frente a la crisis de 1994? Recuerdo que, después de ese año, se realizó una producción

relacionada con lo que estaba pasando respecto a la crisis que se vinculaba con el TLC y lo que eso representaba para México y, desde luego, no sólo en el ámbito artístico.

GS: Sí, paradójicamente estábamos entrando a un orden global que no tenía por qué tener cara de monstruo. Se abrió la posibilidad de establecer un diálogo frecuente con iguales que no eran mexicanos, ya sea porque venían a nuestro país o porque nosotros comenzamos a viajar. Hubo un momento en que llegaron muchísimos artistas, como Francis Alÿs, Thomas Glassford o Melanie Smith, pero también es el momento en el que se fue Gabriel Orozco, en 1991, lo cual es un dato bastante significativo.

PC: Si bien en los siglos XVIII y XIX el gran paradigma intelectual y cultural fue el sujeto, creo que en los siglos XX y XXI ha sido el lenguaje. Sin embargo, por una extraña razón este paradigma llegó tarde a México, como efecto retardado. En los ochenta y los noventa nos tocó vivir ese cambio, donde la política se empezó a abordar desde una perspectiva completamente nueva, que ya no tenía que ver con los viejos paradigmas ideológicos, sino a partir del lenguaje y de cómo se construye el sujeto por medio del lenguaje. Los problemas en torno a la identidad y al cuerpo se dieron precisamente en ese momento y es interesante porque la política se abordó desde una perspectiva completamente nueva.

JRP: Bien, México era una fiesta. De La Quiñonera me acuerdo más de los reventones que de las exposiciones. Sin embargo, el reventón también era una experiencia cultural para compartir. Hablemos de esos escenarios. Le comenté a Sol Henaro que la primera obra que conocí de Damián Ortega fue en la escuela: era una animación maravillosa de una canción de Botellita de Jerez. Damián, era conocido en el colegio por monero, por sus dibujos. La gráfica —específicamente la historieta— era un medio alternativo. Me viene a la mente la obra de Daniel Guzmán, y muchas veces el curador ve esta influencia de la historieta y piensa en Lichtenstein y no en Marvel Comics.

PC: Si Guillermo Santamarina no hubiera dejado Guadalajara, tal vez Jis sería artista en lugar de monero, pues Guillermo lo invitaba a exposiciones porque comenzaba a realizar obras muy interesantes.

GS: Recuerdo cuando tomamos el edificio del World Trade Center de Guadalajara, que era un fantasma en ese tiempo por la crisis económica y política. El PRI estaba saliendo de Jalisco y estaba entrando el PAN. Era un momento de mucha incertidumbre. Convencí al dueño del edificio diciéndole que lo tomaríamos para generar un acercamiento y una consciencia, una representación de ese momento. Hubo obras maravillosas como, por ejemplo, de Damián Ortega, que usó toda la altura del edificio —por lo menos 30 pisos— para generar un caleidoscopio, un fantasma gigantesco; o la pieza de Mauricio Rocha —ahora conocido como uno de los arquitectos más importantes de México—, quien colocó dos tensores que dividían y que partían el estacionamiento y el edificio; o una de las primeras piezas de Santiago Sierra —quien se presentó por primera vez en Guadalajara—, para la que tomó la parte más baja del estacionamiento, colocó cuatro o cinco contenedores llenos de basura orgánica a la manera de Robert Smithson, o de uno de estos minimalistas extremos, y luego los bloqueó con poliuretano. Esto, a pesar de que estaba tapado, generaba muchísimos gases, por lo que había un olor francamente nauseabundo, y una serie de fantasmas salían de los contenedores, hecho que hacía la obra más tenebrosa en la oscuridad, con luces dirigidas directamente a ella.

Fue una experiencia realmente interesante, que tuvo además una posición política, unos días antes de que asesinaran a Colosio.

JRP: Ahora mismo pienso en la Toma del Balmori y una serie de acciones que marcaron esos días, como el proyecto en el Desierto de los Leones a propósito de Joseph Beuys. En fin, ese ejercicio de apropiación se debía a que los espacios no estaban necesariamente dados.

GS: En el MACG también hubo una exposición de Beuys. Fue en 1992 y durante la mesa redonda vinculada a ella fue muy interesante es-

grimir nuestras diferencias, sobre todo la duda de Cuauhtémoc Medina alrededor de todos esos modelos del arte contemporáneo que, de alguna forma estaban coronados con Joseph Beuys, pero que ya no permitían…, no abrían el MACG como abrieron también los otros museos un poco antes.

JRP: Fue una alternativa interesante y, en muchos sentidos, insólita. Esa exposición de Joseph Beuys fue una exposición armada por un instituto alemán para la acción artística en el exterior. La lógica dictaba presentarlo en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, pero resultó que fue en el MACG y, en muchos sentidos, eso signó el perfil del museo. No reunió mucho público, pero sí fue un punto de encuentro para algunos artistas. También nos percatamos de que necesitábamos esos espacios de discusión a los que asistieron Guillermo Santamarina, Abraham Cruzvillegas, Cuauhtémoc Medina, Damián Ortega, entre otros; una suerte de comunidad que se reunía a discutir en torno a la idea de Beuys.

En ese museo, otra exposición importante, años después, fue la de Semefo.[3] A esa inauguración llegaron cerca de 1,500 personas, hubo una tocada de Death Metal e incluso nos preocupamos de que se fuera a desprender la capa pictórica de los Siqueiros que estaban abajo. Era un riesgo, porque además Semefo era una colectividad artística que todavía no definía si se incorporaba al escenario formal de los museos o si seguía apostando por el escenario musical alternativo. En ese momento, era una obra de transición muy abigarrada. Sin embargo esa exposición hizo evidente la apertura de los espacios a otras manifestaciones.

GS: Un proyecto importante fue el nacimiento de lo que hoy es el Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC), que se inició en Guadalajara con el nombre de FITAC, y se llevaba a cabo paralelamente a ExpoArte Guadalajara, inaugurada en 1992, donde también sucedieron cosas muy significativas.

[3] Semefo, colectivo artístico fundado en 1990 por los artistas Teresa Margolles, Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García y Carlos López Orozco.

JRP: A propósito del inicio de las ferias, sería interesante que Benjamín Díaz platicara sobre las condiciones de la actividad galerística de los noventa. Benjamín, ¿cómo interpretas hoy el escenario? En cierto momento tomaste la decisión de irte de México, ¿por qué?

BD: Tuve un papel más importante a mediados de los ochenta y principios de los noventa. Después cerré la galería de la calle de Medellín y la reabrí en la calle de Flora, ambas en la colonia Roma. En el ínterin, hubo un espacio también sin fines de lucro que se llamó Fundación Arte Contemporáneo, cuya existencia fue corta, pues duró poco más de un año. Expusimos obras importantes de Tim Rollins y K.O.S., que eran los Kings of Survivor; de Meyer Vaisman, y una instalación muy importante de Abraham Cruzvillegas. Y, cuando volví a abrir la galería en Flora, expuse a artistas como Silvia Gruner, Daniel Guzmán, Richard Moszka, Verena Grimm, Miguel Calderón, Mauricio Rocha, Yoshua Okón, Thomas Glassford y tantos más.

Comencé a sentir que se estaba agotando la forma de la galería comercial. Sentía también que tenía que hacer cambios, que era conveniente moverme a otro lado y sacar la obra del país. Decidí irme a Canadá. Inicialmente, la idea de ir a Nueva York era muy interesante. Quise aprovechar la apertura y el TLC, saltar a Estados Unidos, pero sentí que Canadá era un lugar más fértil.

En cuanto a las galerías que abrimos en México en los ochenta y que tuvieron presencia en los noventa, siempre abrevamos de lo que hacían el Ex Teresa, el MACG y el MUCA. Porque nuestro fin con las galerías —aunque teníamos que vender— no era nada más de venta, sino presentar producciones interesantes y propositivas, divertirnos, hacer exposiciones lúdicas e interesantes y romper los cánones establecidos en México desde los años cincuenta.

JRP: Desde el principio estuvo rondando, unas veces de manera crítica, otras chusca, el encumbramiento de la figura del curador, que en la medida en que las instituciones de arte contemporáneo se han formalizado, también se ha profesionalizado. Hay un ejercicio que se vuelve más formal, quizá menos flexible, y surge este

interlocutor con un perfil particular, a veces con una carga académica muy fuerte. Pero, a final de cuentas, el escenario que ustedes promovieron también generaba las condiciones para que se forjara este "Frankenstein". ¿Cuál es su perspectiva? Porque muchos de los proyectos que comentábamos son producto de complicidades de una pareja que luego se rompe, o de liderazgos como el de Gabriel Orozco, o de promotores culturales que asumen un carácter curatorial. Se fue perfilando la figura del curador y de esta institución formal que es el arte contemporáneo. A la distancia, ¿cómo ven los pros y los contras de este "éxito" institucional de los espacios de arte contemporáneo?

PC: Creo que, como lo comentó Guillermo Santamarina al inicio, la plataforma era muy relajada, estábamos haciendo casi todos esos proyectos fuera de las grandes plataformas institucionales y, por ende, era mucho más relajado y divertido. Con el paso del tiempo, se ha profesionalizado el medio y también se ha sobrecodificado. Actualmente es mucho menos relajado y divertido, y en algunos sentidos, más limitado.

BD: No se ha mencionado el lugar de las colecciones que empezaron hacia los noventa, como la colección del CC/AC de Televisa, la Colección Charpenel Guadalajara o la Colección Jumex, que hicieron que hubiera interés de curadores internacionales por venir a México y adquirir obra. Fue el impulso de esas grandes colecciones lo que permitió que el mercado se hiciera mucho más importante y global. Por ejemplo, Miguel Calderón era un artista que exponía en México, pero luego dio el brinco a Nueva York con la Galería Andrea Rosen. También fue importante el apoyo de instituciones, de corporaciones y otras colecciones privadas que apostaron por esa generación.

Del auditorio: Me parece muy interesante este encuentro de vivencias, porque podemos conseguir muy poco en libros o revistas, aunque desde luego, CURARE ha recogido muchas de estas experiencias. Trabajé en Pago en Especie y quisiera saber: ¿qué hacía el Estado entonces? Ya sabemos que había muchos coleccionistas que

apostaron por esto, pero sigo sin entender de qué vivieron los artistas durante tanto tiempo. Hoy es muy rentable, incluso puede decirse que está de moda el arte contemporáneo, pero en ese periodo no lo estaba. Entonces, ¿cómo lo lograron? ¿Eran financiados por sus familias?

GS: Tampoco es que hubiera muchos coleccionistas. Los artistas que vivían de la venta de su obra eran muy pocos, además de que la obra no tenía los costos que manejan ahora. Dábamos clases, y hacia 1988 comenzaron las becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), las cuales —con lo criticables que puedan ser— han dado la oportunidad a muchos artistas jóvenes para iniciar su proceso profesional. Las producciones se hacían con energía y muchas ganas. Espacios como Ex Teresa, el Centro Cultural Santo Domingo o la galería de la Secretaría de Hacienda, tenían recursos muy limitados, casi ridículos, y sin embargo se hacían exposiciones espectaculares.

No hay que olvidar que, además, fue un momento en el que todavía no había espacios para la fotografía o para el video. En veinte años la diferencia y el desarrollo han sido notables, el acceso a la tecnología cambió muchísimo las cosas. En aquel momento era sumamente difícil presentar una obra de video. Con trabajo conseguíamos una videocasetera y un televisor. No teníamos estructura, no había presupuesto ni para adquirir un proyector.

LW: O el foco del proyector [risas].

GS: Prevalecía la cultura de la mampara chueca. Desapareció la idea de "cómo promueves", la cual es una parte muy importante. ¿Cómo promover las exposiciones?, ¿cómo darlas a conocer? Cuando no hay críticos, cuando los medios de información y los diarios no quieren saber de lo nuevo, ¿cómo ingeniárselas para que llegara público?, ¿cómo fue que sucedió que llegaran dos mil personas a la inauguración?, ¿qué era lo que sucedía? Incluso, en la galería de Benjamín Díaz se quedaba todo mundo en la calle.

JRP: Desde luego, no necesariamente el camino es ir hacia la lógica del espacio institucional, porque también se ha profesionalizado la gestión autónoma.

Rocío Mireles (desde el auditorio): Algo que no se ha mencionado y que considero importante decir, es que, para mí, en los noventa la Colección Jumex no existía. En esa década, era el CC/AC de Televisa el que compraba regularmente a través de Robert Littman. Yo trabajaba con galerías y recuerdo el comentario "¡Ahí viene Robert Littman!", y que todos enloquecían porque era él quien compraba. Además uno podía ver las nuevas tendencias. Ahí expusieron Silvia Gruner, Michael Tracy y Antony Gormley; se presentó *Así está la cosa*, una exposición de arte e instalación con artistas mexicanos y latinoamericanos, en la que participaron Miguel Calderón, Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Ernesto Neto y Los Carpinteros, entre otros.

Recuerdo la carrera meteórica de Gabriel Orozco para esa exposición. Él no había confirmado qué pieza iba a mandar y, en el último momento, ya con la muestra montada, decidió exhibir la *Caja de zapatos vacía* (1993) que había expuesto en Venecia.

Otra cosa que se hacía —a propósito de la fiesta— era que, si alguien quería exponer, lo hacía en su departamento, como Guillermo Santamarina. Y acerca de la sobrevivencia de los artistas, recuerdo el Mel's Café: Francis Alÿs y Melanie Smith eran pareja y todos los domingos organizaban una comida en su casa. Uno iba y pagaba por esa comida.

BD: Es cierto, el CC/AC de Televisa realmente fue un catalizador de las colecciones en los noventa, porque compraba activamente y daba soporte. Robert Littman y Paula Cussi eran muy arriesgados. Compraban lotes enteros de artistas y efectivamente fue antes de la Colección Jumex. Francesco Pellizzi también compraba en México; compró la exposición entera de Germán Venegas en la Galería Arte Contemporáneo. Pellizzi era un coleccionista muy importante de Nueva York y esa exposición la liquidó a plazos durante un año. No podíamos creer que un coleccionista de Nueva York comprara 10 cuadros y pagara en un año, en pagos crónicos.

Del auditorio: Estuve en La Esmeralda entre 1974 y 1982. ¿Qué pasó con figuras como Raquel Tibol y después Teresa del Conde, que tenían un poder tan importante?

GS: Les tenemos mucho cariño tanto a Teresa del Conde como a la maestra Tibol. También les debemos algo. Creo que después de ellas ha quedado un vacío y ésa es una condición histórica o una circunstancia que tal vez nos afecte también. Es importante no tener a alguien que esté dictando qué es lo que viene, lo que tiene que hacerse y cómo se tiene que hacer. Aunque, por otro lado, es muy necesario tener ese tipo de orientaciones o comentarios que dan la oportunidad de crecer y expandirse de muchas maneras.

JRP: Es curioso que hubiera una prosperidad en el escenario del arte contemporáneo comparable a la de otras épocas en México, pero este espacio no ha sido acompañado de plataformas de divulgación tanto editorial como de otros medios, aun cuando había secciones culturales que abordaban las artes visuales. Por ejemplo, el espacio editorial que actualmente se ocupa en *Proceso*, en lugar del de Raquel Tibol, no tiene la misma profundidad, la misma amplitud que ella articulaba. Y en periódicos como *Reforma*[4] u otros, se ha visto mermado el espacio para abordar las artes visuales. Se han debilitado estas plataformas, desde luego hay excepciones como CURARE, pero también hay otras que llamo "publicaciones de tendencias", donde se combinan artes visuales con moda y con estilos de vida, pero que, en muchos casos, no tienen ninguna profundidad.

PC: En efecto, hay que reconocer que CURARE siempre ha sido una publicación, una plataforma muy importante de crítica y análisis. Ha sido fundamental, con un perfil académico muy importante.

SH: Con respecto al CC/AC, destacaría lo importante que fue su centro de documentación, uno de los primeros consistentes, donde podíamos acceder a ciertos materiales que no circulaban fácilmente.

[4] El periódico Reforma tiene una columna quincenal, "Ojo breve", dedicada a abordar las artes visuales.

En cuanto al museo Ex Teresa, recuperaría también una característica que siempre me resultó significativa: la relación intergeneracional. No había esta separación radical entre jóvenes y consagrados; podían llegar a compartir programa Melquiades Herrera, 19 Concreto y Marcos Kurtycz. Otro aspecto que quisiera que comentaran es sobre la posible resistencia a denominarse *performancero* durante la década de los noventa. Es decir, hay un constante uso del cuerpo como vehículo de enunciación y si bien en la exposición *Antes de la resaca… Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC* hay obras como *Remake* (1994), *Capullo* (2012) o *Los cuerpos dóciles* (1998), en las que hay uso del cuerpo, también hay una resistencia por parte de los artistas a ser ubicados como *performanceros*.

LW: Tocas varias fibras importantes. Lo que hicimos en el Ex Teresa al principio siempre fue parte de otro circuito; y además el *performance*, a la fecha, sigue sin "estar". Es decir, en la exposición vemos varias producciones, pero el *performance* no está, lo cual habla bien y mal. Por un lado, podemos hablar de una resistencia a ser domesticados —viéndonos muy optimistas— y también podemos hablar de la producción de *performance* y de lo miserable que puede ser ahora, hoy.

Creo que el Ex Teresa no era generacional, pero también quiero rescatar las riñas públicas que hubo, cuando lo dirigí, con un grupo de generaciones anteriores, donde, si bien no había una línea generacional, sí hubo una batalla campal en la que a mí me lincharon. Es decir, esa idea de que "todos convivíamos y estaba todo bien" no es cierta. Cuando yo estaba, en efecto, estaban también Marcos Kurtycz o Melquiades Herrera, que además son artistas que se olvidaron, ¿no? A Kurtycz le hicieron una retrospectiva en el MACG, pero cuando ya había fallecido. Es decir, sí había un problema con los productores de *performance*. Y repito, estamos hablando de circuitos distintos: 19 Concreto, que tú mencionabas, o mucha de la gente que sigue haciendo *performance* se movía en otros circuitos y continúa haciéndolo hoy.

GS: Parte de esa generación se había relacionado con otros soportes, y otros modelos. Fueron parte de la generación emergente a finales de los ochenta y principios de los noventa. Felipe Ehrenberg tenía 50 años y yo ahora tengo 54; Kurtycz era grandísimo; Carlos Aguirre era muy, muy grande; Mónica Mayer... Todos esos artistas habían sido muy importantes, como también los del Grupo Suma. Todos ellos tenían sus antecedentes, pero no encontraron más frecuencia y público, sobre todo, hasta ese momento y con esas opciones. Muchos artistas muy jóvenes aparecieron en esa época. Artistas que probablemente nunca hubieran presentado su trabajo en un marco como el Ex Teresa, La Panadería o Temístocles 44, que eran la alternativa. Surgieron las carreras prematuras y de ahí también surgió el conocimiento y el gusto por otros soportes y por otras maneras de expresarse o manifestarse. Comenté antes que, en los albores de los noventa, era muy difícil hablar de instalación y más aun de arte sonoro o de artes electrónicas. Pero, curiosamente, hacia 1999 las cosas eran muy distintas. Revisé la historia del MUCA Roma, cómo inicia, y cómo hay camino ahí, a diferencia de lo que sucedía cinco años antes.

SH: Sobre otros albores, me gustaría que comentaran si hubo o no complicidad directa entre las galerías —Galería Arte Contemporáneo, Art&Idea, Sloane Racotta, OMR, etcétera— con la primera etapa de ExpoArte Guadalajara o con *Cinco continentes y una ciudad*.[5]

BD: No lo veo como complicidad, pero sí creo que la primera feria de arte de Guadalajara fue un detonador del mercado, para el crecimiento de las galerías comerciales. Estaban pasando muchas cosas, había mucha efervescencia e interés por la obra y eso que había producciones que no eran realmente comerciales, pero que sí encontraron salidas. ¿Cuánto duró FITAC?

[5] Exposición dirigida por Marta Palau, se realizó en el Salón Internacional de Pintura en el Museo de la Ciudad de México, en 1998, 1999 y 2000 y contó con diferentes curadores para cada edición.

PC: Siete años en Guadalajara y, posteriormente, se realizó en Monterrey. Hay que reconocer que, en su momento, ExpoArte Guadalajara se convirtió en el evento de mayor convocatoria de arte contemporáneo de todo el país y sirvió como plataforma no sólo para proyectar a artistas mexicanos en la escena internacional, sino también para atraer a diversos agentes —en eso, FITAC fue fundamental—, como curadores, directores de museos, grandes personalidades del mundo del arte de Estados Unidos y Europa, para que se familiarizaran con la producción de arte contemporáneo del país. Creo que, aunque haya tenido una vida corta, fue importantísima y llegó a ser considerada la sexta feria de arte contemporáneo más importante del mundo.

Francisco Reyes Palma (desde el auditorio): Quedó pendiente la pregunta sobre lo que pasaba con las instituciones. Porque en realidad hay un proceso de privatización muy intenso. Es decir, ¿qué significa un proceso de privatización con el horizonte del TLC? Fue verdaderamente un desmonte de instituciones: los presupuestos que llegaban se vieron muy mermados. En otras palabras, la instancia pública no coleccionaba, lo cual, tenía que ver con la crisis. Hubo una compactación del espectro institucional muy fuerte y los recursos se derivaron hacia las becas.

Creo que hubo una política muy clara, porque lo alternativo estaba también auspiciado, digamos, por esa especie de retiro por parte el Estado, que amenazaba con dejar todo en manos de las instancias privadas. Podemos ver este fenómeno en la fuerte presencia del CC/AC, en las promociones del neomexicanismo que se dan desde lo privado, por ejemplo, con un mercado muy potente que después se abandona, dejando de manera brutal a muchos productores. Artistas que tenían una cuota muy elevada de venta, de pronto, remataban sus cuadros y es ahí donde quebró una estructura de mercado que iba en avance, muy asociada al ámbito privado.

Las instancias independientes no necesariamente representaban al gran capital, sino que eran sectores intelectuales, autónomos, pequeñas galerías. Empezó a cobrar más claridad la "energía" de la que hablaban, que era real. Provenía del esfuerzo de gente que no

cobrábamos —me incluyo— por realizar un trabajo equivalente a dos trabajos profesionales, con mucha pasión, con mucho entusiasmo. Creo que eso fue lo que le dio una vitalidad enorme, además de la fiesta, por supuesto. Pero es real: había una entrega de trabajo impresionante.

Por último, en relación con la institución de la crítica, creo que hay un desplazamiento, es decir, la crítica pierde totalmente el peso como noción amplia. Incluso CURARE mantiene una lógica de difusión y de crítica ya dentro de otras lógicas: la noción del crítico como rector de la política artística sucumbe. Raquel Tibol deja de controlar el espacio total de exhibiciones, es rebasada. De alguna manera, se repliega y deja su columna en la revista *Proceso*. Lo que emerge es la noción del curador como el personaje importante de los noventa. Ahí se configura.

También hay que decir que parte de los artistas se quedan de lado. Y no es tanto que se trate de una pelea contra la pintura y mucho menos de la bobada de la conspiración. Hay gente que está defendiendo las nuevas posturas y que está peleando por la instalación y el *performance* —y que se juega todo por eso—, mientras que hay una serie de artistas que siguen en la pintura. A muchos de ellos les dejan un gran hueco, porque requieren al Estado. En cambio, estas nuevas formas adquieren estructuras donde es posible impulsarse mediante una institucionalidad nueva: los departamentos, los espacios de crítica, de exposición, etcétera. Y ahí es donde se conforma la vida cultural más intensa, con proyección, y son los artistas que logran dar el salto. Entonces, hay una generación que se queda sin Estado y sin proyección. Realmente ahí hubo un tajo que hay que revisar.

JRP: Siempre me llamó la atención la mecánica de las becas del Fonca, que eran apoyos para producción, pero no había un mecanismo de ingreso, de fortalecer o robustecer las colecciones públicas con arte contemporáneo. No se pudo construir un modelo equiparable al del Fonds national d'art contemporain (FNAC), a los fondos nacionales y fondos regionales en Francia. Es paradójico que, por un lado, se promueve la producción, pero no la estamos

asimilando como parte de un discurso político y cultural, porque también se desmontaba la lógica de tener una política cultural en torno al arte contemporáneo.

Yoshua Okón (desde el auditorio): Para ilustrar lo que acaba de señalar Jorge Reynoso Pohlenz, el sistema del Servicio de Administración Tributaria (SAT) de Pago en Especie, apenas hace poco, empezó a aceptar formatos que no fueran increíblemente convencionales. En los noventa tuvieron la oportunidad de conformar una impresionante colección de arte contemporáneo, pero no lo hicieron.

GS: Yo trabajaba ahí y la razón era que no existía un conocimiento para el almacenamiento, el mantenimiento, la conservación. Ése era el argumento para el rechazo. Y ése era también el argumento que se encontraba muy frecuentemente en todo lo relacionado con canales institucionales para el coleccionismo. Por eso fue tan lento.

JRP: También operaba la promoción cultural del *outsourcing* (de subcontratar), de contratar al curador y al museógrafo extranjero.

BD: No había mucha gente capacitada en México en ese momento, ¿no?

JRP: Pero los podrían haber formado, como hizo Petróleos Mexicanos (Pemex).

BD: Claro. Además, sí había gente: todos lo que colaboraban en CURARE, como Olivier Debroise.

Creo que el punto que comentó Francisco Reyes Palma es muy importante. Fue en detrimento del mercado mexicano que el Conaculta no apoyó el mercado en tanto que nunca adquirió obra para los museos públicos. El Museo de Arte Moderno no coleccionaba, el Museo Tamayo tampoco. Casi nadie coleccionaba. No adquirían, dependían de donaciones. Hoy, por ejemplo, la National Gallery, de Canadá, tiene un presupuesto aproximado de

20 millones de dólares anuales para seguir renovando su colección, pues saben que es una responsabilidad del país.

Del auditorio: ¿Cómo era la tarea de orientarse para hacer coleccionismo y para tomar decisiones en espacios como galerías?

BD: Las decisiones eran bastante intuitivas. Tenían que ver con lo que pasaba en los espacios y con lo que sucedía en los museos. Algunas veces, sabíamos que no íbamos a vender nada y de todas maneras hacíamos las exposiciones.

PC: Fue tremendamente excitante haber vivido ese momento porque no había coleccionismo; éramos muy pocos. El arte era muy barato, las galerías estaban lanzando a artistas jóvenes que no tenían mercado y a la vez sentíamos la responsabilidad de estar formando las primeras colecciones de estas generaciones. Sabíamos que seríamos nosotros los que concentraran las obras más importantes de los artistas que emergían.

JRP: Ya estamos acercándonos al final, así que debemos concluir.

SH: Creo que cada uno de los debates ha sido muy rico por los matices y memorias que ha activado. Cada uno fue diseñado con la voluntad de tocar esos otros escenarios y energías que estuvieron presentes en esa transición. Sabemos que no podemos implicar a "toda" la escena que conformó ese periodo, pero procuramos convocar voces plurales para construir juntos una polifonía en torno a los noventa, partiendo de la exposición, como pretexto. Sólo queda agradecer a cada uno de ustedes por haber aceptado ser parte de ello.

Mesa 4
El museo no es el único sitio. Surgimiento de algunos espacios y proyectos independientes

Aldo Flores, Pedro Reyes y Boris Viskin
Modera: Edgardo Ganado Kim
30 de noviembre de 2011

Sol Henaro (**SH**): Antes de comenzar, quiero comunicar nuestro pesar y duelo por el fallecimiento de María Alós, artista, amiga y colega muy querida en la comunidad artística. Lamentamos profundamente su partida y nos unimos con todos aquellos que están sufriendo esta pérdida.

Hoy tenemos nuestro último debate. Edgardo Ganado Kim es un agente importante en la articulación de este periodo. Es un curador que ha estado activo en instituciones museísticas pero también de manera independiente. Precisamente lo invitamos en calidad de moderador dado que conoce desde dentro diversos aspectos de la generación artística que nos reúne.

Edgardo Ganado Kim (**EGK**): Me parece importante un debate como éste, porque creo que hoy los espacios alternativos —que tienen poco de alternativos—, encuentran su motor en el hecho de autodenominarse "alternativos", cuando esto ha ocurrido regularmente en los procesos artísticos aquí y en otras latitudes. Aldo Flores, Boris Viskin y Pedro Reyes participaron y estructuraron algunos proyectos y espacios independientes durante la década de los noventa;

varios de ellos pensados precisamente como una reacción frente a lo que sucedía desde la institución o desde algunos ámbitos artísticos. Resulta pertinente comentar esto ahora, no solamente porque guarda relación con la exposición que dio lugar a estos debates, sino porque los noventa fueron un periodo en el que se operó una visibilización del arte mexicano a escala internacional, aunque solamente algunos agentes fueron vistos, mientras que otros fueron desplazados.

Ésta será una charla en la que, quizá, partamos precisamente de ese desplazamiento. Hay quien piensa que hubo y hay una negación de su trabajo, hecho que tiene que ver con el nacimiento de algunos proyectos y espacios que respondieron precisamente a ciertos mecanismos institucionales o de desarrollo de los procesos culturales en México.

Le doy la palabra a Aldo Flores para que nos comparta su experiencia, su forma particular y singular de haber incidido en el desarrollo del arte mexicano en los años ochenta y noventa.

Aldo Flores (**AF**): Agradezco la invitación a formar parte de este proyecto expositivo llamado *Después de la resaca…* ¿Se llama *Antes de la resaca…*? Ah, ¿no es después? Yo pensé que ya estaba en plena resaca. Una exposición que muestra algunos trabajos de los artistas vinculados al arte conceptual, y cómo algunos se cuelgan de éste para transformar su obra y formar parte del escenario de visibilidad antes mencionado.

Para mí es un honor estar con Edgardo, una persona que estimo, admiro y que ha incidido fuertemente en el arte. Simplemente, es un guerrero. El arte siempre necesita que lo defiendan, que lo quieran y afortunadamente él es una de esas personas. Boris Viskin es uno de los artistas que participaron en el Salón Dés Aztecas; un artista que hemos querido muchísimo y de quien acogimos varias obras.

Es muy importante hablar de lo que fue el Salón Dés Aztecas. Todos éramos jóvenes; hay algunos que son muy jóvenes todavía. Nos tocó un momento muy duro, pues no había chance en los espacios institucionales y teníamos que armarnos nosotros mismos a como diera lugar. Fue una época en la que formamos espacios o

luchamos por ellos, y había una camada de artistas extraordinarios. Tuvimos la fortuna de que, entre ellos, se encontraran Boris Viskin, Germán Venegas, Roberto Turnbull, Francis Alÿs, Melanie Smith, Luciano Spanó, Estrella Carmona. Un abanico de artistas potentes que no se defendían más que con su arte. Hicimos uso de vecindades, antros gays, mueblerías, loncherías. Hasta la casa de mi mamá llegamos a tomar para hacer exposiciones.

Eso fue de una gran valía. Hoy vemos que muchos espacios están completamente abiertos a los jóvenes y buscan su obra. Esa generación activa entre los ochenta y los noventa dejó una herencia muy grande a quienes vinieron después. Muchos luchamos porque México tuviera una identidad propia. Eso no significa que nos identificáramos con los símbolos mexicanos, sino que algunos artistas gestaron su obra y la mostraron. Fue el caso de Boris Viskin, quien con su trabajo ha penetrado en el mercado.

EGK: Quisiera que nos relataras sobre los proyectos que llevaste a cabo en los noventa. Algo fundamental después del terremoto de 1985 fue "La toma del Balmori", ese inmueble que hace esquina con Orizaba y Álvaro Obregón, en la colonia Roma, donde se aglutinaron artistas y donde se salió a la calle. Regularmente en estos proyectos los artistas no salían a exhibirse, no salían a buscar una participación —en este caso no sé si llamarla social—, una participación digamos, colectiva. ¿Qué fue "La toma del Balmori"?

AF: "La toma del Balmori" se dio de forma circunstancial. En el Salón Dés Aztecas pensamos que íbamos a abrir nuestra "galerita", que sólo seríamos nosotros nada más, y que serviría para los artistas que nos apoyábamos. Pensábamos que lo importante era hacer nuestro espacio para defendernos, hacer nuestro cuartel general del arte y lo demás que nos valiera. Los que estuvieran con nosotros estaban bien, si no, ni modo. Una persona nos había visto trabajar, y sabía que muchos tuvimos que abandonar nuestros estudios, nuestras casas, nuestros talleres. Era un sacrificio muy grande. Así que nos buscó y nos juró que tenía una casa en el número 44 de la calle Chihuahua, en la Roma, que podíamos utilizar.

Así que fuimos, restauramos la casa; nos metimos día, tarde y noche alrededor de tres meses; nos volvimos albañiles, electricistas; metimos lámparas; como pudimos lo hicimos y la levantamos con el dinero de todos, porque todos pusimos una lana. Creo que todavía le debo a Boris Viskin.

La inauguración fue una gran noche: tocaron alrededor de ocho grupos; había más de ciento y tantos artistas —algunos muy buenos, algunos muy malos—, pero lo hicimos porque teníamos que darle la oportunidad a la gente que nos echaba la mano y hacer que otros también pudieran exponer. Darle chance a otros artistas que en ese momento tal vez no tenían el mismo nivel que otros que, siendo de la misma edad, eran maravillosos. Pero luego vino el dueño, algunos se agruparon alrededor suyo y de repente me dijo:

—Tú ya no eres el director de aquí. Ustedes están locos, traen el pelo muy largo, se echan sus chelas en la mañana. Nosotros vamos a ser los dueños y directores de este lugar.

Dijimos:

—No, es una injusticia, es un robo. Éste es un ataque al arte.

Llamamos a la prensa, a la policía y se hizo un escándalo; pudimos rescatar nuestros cuadros, pero tuvimos que abandonar el lugar. Esa misma noche pasamos frente al edificio Balmori, también en la colonia Roma, y nos dimos cuenta de que lo estaban derrumbando.

La colonia Roma siempre fue muy tradicional por sus edificios, por la manera de vivir, porque era la parte afrancesada de la ciudad, sus callejones, sus camellones. Era muy bonita, pero después del terremoto de 1985 quedó muy dañada y se volvió una zona muy deprimida. Muchos tuvieron la idea de tirar los edificios lastimados, echar abajo nuestra herencia arquitectónica para construir ahí supermercados y nuevos departamentos.

Entonces, veníamos muy enojados por la situación en Chihuahua, y nos percatamos de que los señores albañiles estaban tirando el edificio, así que nos agarramos a tabicazos y pedradas con ellos. Les pedimos que no tiraran el edificio. Al otro día llamé a todos mis amigos —entre ellos a Boris Viskin— para convocarlos

e impedir que lo tiraran. Mucha gente no estimaba el arte, no pelaban las joyas arquitectónicas, pero a nosotros eso nos enervaba como artistas y como ciudadanos. Así que dijimos: "No vamos a dejarnos más, no vamos a dejar que ninguno de esos infelices vuelva a tirar un edificio de nuestra ciudad."

Un grupo de artistas nos aglutinamos y vino la delegación por mí. Los de la patrulla me dijeron:

—A ver, véngase usted, revoltoso.

Y les contesté:

—Nosotros somos artistas y lo único que queremos es defender este edificio que representa muy fuertemente a la colonia Roma.

Había un rompimiento con el gobierno, nosotros no queríamos ningún trato con autoridades gubernamentales, pero sorpresivamente el delegado ofreció su ayuda. Nos dijeron:

—Nosotros los protegemos. Los dueños son gente muy fuerte, son los dueños de Liverpool… te vas a meter en problemas legales muy graves.

Dijimos:

—¿Cómo lo vamos a solucionar? Pues vamos a tomar el edificio, a la brava, y no vamos a dejar que lo tiren.

Así que cada uno de los artistas escogió su propia ventana, puerta o balcón. Era como llegar a una gran *boutique*. Durante aproximadamente cinco meses vivimos ahí cerca de cuatrocientos o quinientos artistas. Es muy curioso que, aunque hayamos hecho otros proyectos y hayamos viajado a muchos lugares con exposiciones, dicha experiencia haya dejado huella en miles de personas que la vivieron y la gozaron.

Andamiamos las fachadas, todo el edificio. Y cada andamio se volvió el hogar de un artista. Llegábamos en la noche, nos metíamos a un andamio y ahí había una fiesta; nos metíamos al otro y había una junta; en otro, había puros cerebros; en otro, estaban los conservadores; en otro, los más guerreros… una convivencia enorme. Esa acción dejó una impronta puesto que se defendió la colonia Roma y luego la Condesa, donde años después Boris Viskin abrió el café La Gloria.

Creo que el arte puede ser una herramienta de la sociedad si todos los artistas nos ponemos en ese lugar, como lo que Edgardo Ganado Kim está haciendo hoy junto con otros en La Curtiduría [en Oaxaca], un extraordinario proyecto que cuenta con el apoyo de todos nosotros, porque es una labor enorme.

EGK: Efectivamente, "La toma del Balmori" aglutinó a muchos artistas, varios de ellos de una trayectoria importante, como Carla Rippey, Nahum B. Zenil o Rafael Cauduro, que por esos años había hecho el mural del metro Insurgentes. Había varias generaciones. Néstor Quiñones, por ejemplo, era muy joven en ese momento.

También fue importante el proyecto de la calle de República de Cuba. Recuerdo vitrinas intervenidas, los *performances* y las fiestas. Pero recuerdo, sobre todo, que había un gran sentido para armar grupos de artistas. Tú, Aldo, tenías una singular capacidad de convocatoria para detonar ese tipo de espacios y proyectos.

AF: Nosotros mismos limpiábamos las fachadas, pintábamos las vecindades. Recuerdo que Ramón Aguirre nos decía:

—Únanse a un movimiento que queremos hacer para salvar el Centro Histórico.

Y respondíamos:

—Nosotros ya empezamos, más bien ustedes únanse a nosotros. Pónganse sus *jeans* y vengan con su cepillito y aquí los invitamos a trabajar.

EGK: El Salón Dés Aztecas me interesa mucho. Ahí empezó la fiesta, ¿no? Si fue antes de la resaca, parte de la borrachera de los noventa tiene unos aglutinantes significativos: Francis Alÿs y Melanie Smith.

AF: Sí, ahí hizo su primera exposición individual Francis Alÿs, su primera individual Melanie Smith, y también Estrella Carmona, Luciano Spanó, Peter Smith.

EGK: En ese momento llegaron a México tres artistas que han sido fundamentales: Francis Alÿs, Melanie Smith y Thomas Glassford. Y un poco antes, Michael Tracy.

AF: Cuando iniciamos el Salón Dés Aztecas, yo había tenido un encuentro con Leo Castelli en Nueva York. Yo había vivido allí muchos años y me tocó disfrutar el SoHo en todo su esplendor, así como cuando se mudaron al East Village. Había galerías debajo de las galerías y abajo del sótano había otra galería, en las tuberías había una galería, había galería para ratas, para cucarachas, para todo. Era una cosa extraordinaria: había días en que se hacían alrededor de doscientas inauguraciones en una misma noche. Nos tocó cuando se movieron hacia Chelsea, hacia Brooklyn, y nos cuestionamos lo raro que era que México que, teniendo tan extraordinarios artistas, no pudiera tener un lugar como lo tenían en Nueva York, Los Ángeles, París o Londres. Cuando llegaron Francis Alÿs, Melanie Smith y Thomas Glassford pensamos que ellos serían los que crearían *esa* parte.

A raíz de las exposiciones de Francis, Melanie, Luciano y Estrella, se generaron muchos cambios. La exposición de Francisco Fernández "el Taka", también fue extraordinaria, porque nunca había habido una individual de esa clase. Eugenia Vargas había hecho una exposición con Mario Rangel Faz que cimbró a todos. Ella se había enterrado en un montículo de tierra de campo y dentro de él se bañó en sangre. Era una suerte de corazón que latía durísimo, era muy impactante. Al terminar su acción nos preguntamos: ¿qué hacemos con toda esta tierra? Pues, en dos horas se inauguraba la exposición de "el Taka", quien sugirió extenderla. Así que la extendimos, pusimos magueyes que ya estaban ahí y resulta que se volvió una gran y extraordinaria exposición por ese simple hecho. Esas cosas sucedían en el Salón Dés Aztecas. Era mágico, como cuando uno termina una obra y ésta se vuelve un personaje independiente, tiene su propio cuerpo, su propia alma, su propia vida; algunas pueden llegar a ser grandes estrellas y mantenerse por sí solas, otras no.

EGK: El proceso de internacionalización del arte mexicano —que hay quien piensa que fue catalizado por la llegada de algunos extranjeros a México— tiene un incipiente inicio, desde mi punto de vista, en el neomexicanismo, que se difundió de algún modo como un exotismo en el extranjero. Respecto a la orientación de los artistas de los años ochenta, muchos de ellos explotaron fundamentalmente la pintura como un proceso creativo y compartido —fue el caso de los hermanos Castro Leñero, Estrella Carmona o Carla Rippey. En este ambiente —que, hay que decirlo, era fundamentalmente pictórico desde la institución— se empezaron a ampliar los espacios, como hemos visto. Pero no sólo sucedió eso, sino que también surgieron otras maneras de acercarse y de producir arte. Hubo respuestas, hubo dudas también y, muchas veces, hubo resistencias frente a esto. Me parece que una de estas formas distintas de aproximarse al arte fue precisamente el proyecto de Boris Viskin, quien fundó Zona-Espacio de Artistas[1] en 1993, junto con Mauricio Sandoval, Yolanda Mora, José Antonio Hernández, Manuela Generali, Ana Casas, Roberto Turnbull, Alfonso Mena y Germán Venegas.

Boris Viskin (**BV**): He venido para hablar de un proyecto colectivo en el cual participé, pero voy a dar un punto de vista muy personal sin pretender representar al colectivo. Dado que a veces me disperso mucho, preferí escribir un texto. No vengo en tan "buena onda" como Aldo Flores. En fin, se los leo:

Antes que nada, quisiera no agradecer la invitación del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) a participar en estos debates. El haber montado una exposición, partiendo de los espacios alternativos de los noventa sin incluir a ningún miembro de Zona se me figura una falta de respeto que siento necesario igualar. Más allá de las ofensas y resentimientos, veo una falta de rigor académico, aunada a una visión totalmente arbitraria de la historia, que me remiten a aquellas fotografías retocadas por regímenes autoritarios —décadas antes del Photoshop— en un intento de acomodar la historia a modo. Dirán que exagero, pero

[1] Zona-Espacio de Artistas fue un espacio ubicado en la colonia Escandón, activo entre 1993 y 1995.

no es el primer caso de revisión histórica donde todo un grupo de artistas es pasado por alto. En 2007, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), esto se dio en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, y en las distintas ediciones del Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC). Específicamente, recuerdo el titulado *Resistencia*, en el que se da un gran salto de la generación de la Ruptura a Temístocles 44, a La Panadería y a Gabriel Orozco, ignorando a todo un grupo de artistas plásticos que marcaron una época, sea con su obra, sea con su labor docente o ambas cosas.

Me queda claro que incluir a todo el mundo es imposible, pero es notorio el rechazo automático a todo lo que tenga que ver con lo manual e intuitivo. La pintura cobra una dimensión de gripe porcina, una lepra incurable que hay que evitar a como dé lugar. En este sentido, no me asombra que, aun convocado Temístocles 44 a esta muestra, no fuesen invitados ni Franco Aceves Humana ni Fernando García Correa ni Marco Arce, los únicos pintores de dicho grupo. Y para cerrar con broche de oro, se incluyen dos artistas, Néstor Quiñones y "el Taka" Fernández, cuya obra pictórica —en los noventa y aun hoy día— ha sido primordial en su quehacer, sin embargo, ¡oh sorpresa!, de Néstor se escoge una instalación, bellísima por cierto, mientras que a "el Taka" se le comisiona una selección musical.

En resumen, a pesar de que la época en cuestión estuvo llena de pintura, en *Antes de la resaca…* no hay un solo cuadro. Digo, si es por falta de martillo, les presto el mío. Si algo caracterizó a los noventa fue precisamente la aparición de una camada de nuevos curadores, críticos de arte y directores de museos, que generó una ruptura entre el quehacer conceptual y las disciplinas plásticas al eliminar todo tipo de diálogo o puente entre ambas. *Contemporanium conceptuarum est*, lo contemporáneo o es conceptual o no será. Las galerías importantes no tardaron en alinearse a los nuevos vientos, luego de renovar su plantilla de artistas, como si manejasen un equipo de la Champions League. Eugenio López no sólo se sube a esta nueva ola, sino que se convierte en la ola misma. Basta con señalar que el noventa por ciento de los artistas convocados a esta muestra tienen piezas en la Colección Jumex.

El surgimiento de Zona tuvo mucho que ver con esta nueva realidad. Éramos un grupo de artistas, ya con cierto renombre, que de pronto se halló fuera de la jugada. En palabras de Abraham Cruzvillegas, en el reciente catálogo de Roberto Turnbull: "Zona fue concebida como una alternativa al fracaso de algunas galerías en mantener constancia con la obra de los artistas, en generar recursos de manera sostenida y, sobre todo, difundirlas y darles proyección."

En efecto, el primer impulso para crear Zona fue pura supervivencia: tener un espacio donde exponer y vender. Pero a la par había una profunda y sincera intención de retomar ideas románticas de nuestra juventud y lograr una relación más directa con el espectador. Queríamos un espacio independiente de los caprichos de las galerías y libre de las ataduras del Estado. Cabe recordar que, en esos días, las recién inauguradas becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) estaban impregnadas por el fraude electoral del 88. Como grupo, decidimos no solicitar ningún apoyo o beca gubernamental. La decisión implicó todo tipo de chamba y malabares para sacar dinero cada mes. Hubo fiestas, desfiles de moda, presentaciones de libros, subastas y un rave que por poco incendia el lugar. Haciendo cuentas, vendimos más chelas que cuadros.

En sus tres y poco más años de existencia, hubo decenas de exposiciones, muchas de ellas de gran nivel. Más allá de nuestras individuales, mencionaré la colectiva de *Hombres mirando hombres*, curada por Eugenia Vargas, con el magnífico video de Marcos Kurtycz y las tremendas fotos de Daniel Weinstock; la contraparte femenina de fotógrafas, curada por Ana Casas; la colectiva de escultura curada por Turnbull; las individuales de Roberto Rébora, Paul Nevin, Helio Montiel —con 130 obras— y la última individual en vida de Alberto Gironella.

Debo reconocer que en su momento no logramos crear puentes importantes con los otros espacios. Un encuentro entre Temístocles 44 y Zona, organizado por CURARE, no terminó a golpes de milagro. Deberíamos, como artistas, haber generado los lazos que los curadores nos negaban. En los últimos días de Zona, alguien llegó con la propuesta de intercambiar espacios con

Temístocles 44: exponer nosotros en Polanco y ellos en la Escandón, pero las pasiones y las aguas revueltas ya mermaban los sueños. Hace un año, Daniel Guzmán invitó a Roberto Turnbull y a Germán Venegas a un proyecto colectivo en la kurimanzutto. Creo recordar un par de dibujos de él en Zona. Esos lazos faltaron.

Visité muchas veces Temístocles 44, La Quiñonera, y con menos frecuencia, pero también, La Panadería. Recuerdo piezas formidables como el baño de jabones Zote de Silvia Gruner, el homenaje de los fans de Álex Lora en La Panadería. Pero, nunca pude quitarme la sensación de estar ahí como espía o extraño.

Zona estuvo abierta a todo tipo de propuestas, pero eso no evitó que la viviéramos como una trinchera para defendernos de una realidad hostil. Algunos hablarán de delirios de complot, pero justo una muestra como ésta, a veinte años de distancia, hace evidente que no era paranoia. Una revisión de los noventa, partiendo de los espacios que en ese momento se crearon, debería haber abordado justo esta crucial bifurcación entre lo pictórico y lo conceptual que se dio en esos años. Hubiéramos podido confrontar esas dos vertientes que convivieron y definieron esta época y sorprendernos mostrando ecos, relaciones ocultas y paralelismos que los egos no supieron apreciar o entender en su momento.

Pero, Sol Henaro, curadora de la exposición, no sorprende. Su selección huele a Cuauhtémoc Medina. Ella puede alegar con razón que la idea es presentar sólo arte conceptual y está en su derecho. Pero si la intención es, como reza la página del museo, y cito: "revisar los espacios, publicaciones y productores artísticos que posibilitaron paulatinamente lo que se ubicó —genéricamente, desde el marco relato historiográfico— como arte contemporáneo en México", pues lo correcto era mostrar, precisamente, la gama de disciplinas que convivieron y formaron ese arte contemporáneo.

Pienso que el problema va más allá de esta exposición. Comienza a ser preocupante que un museo tan importante como el MUAC se maneje como galería privada. La selección que aquí vemos no dista mucho, en espíritu, de la que configuró la inauguración del mismo. Más de la mitad de los artistas de *Antes de la resaca…* ya participaron en, por lo menos, otra colectiva, cuatro de ellos van en

la tercera y Vargas Lugo lleva el récord con cuatro. Digo, estamos hablando de un museo que tiene tres años.

No quiero convertir esta ponencia en una apología de la pintura. El tema de su vigencia me resulta odioso y ocioso. Me molesta, eso sí, verla aislada y asediada; que sean pocas las personas en México que logren ver los nexos entre la sensibilidad pictórica y la conceptual.

En lo personal, con ciertas reservas éticas con el grupo Semefo, admiro la obra de los aquí expuestos. En muchos de ellos hay una base plástica y una sensibilidad totalmente de pintor. Me hubiese encantado ver un paisaje misterioso de Manuela Generali junto a la elegante pieza de Melanie Smith; uno de los autorretratos con máscara de Salinas de Gustavo Monroy frente al Museo Salinas; un objeto-escultura de Turnbull en un *tête à tête* con el Cruzvillegas; una selección de autorretratos de Ana Casas, que aborda las múltiples personalidades de uno mismo, junto al inquietante video de Artigas; un cuaderno hecho con desechos de cuadros de José Antonio Hernández junto a los bastidores apilados de Claudia Fernández; una talla de Germán Venegas junto a la salida de los videos de Yoshua Okón, compartiendo esa carga laberíntica de soledad; y hablar, ¿por qué no?, de contrastes también, una pintura de Mauricio Sandoval o de Alfonso Mena o de Yolanda Mora frente a las piezas de Abaroa y de Rubén Ortiz. Pintura pura y poética versus el objeto inteligente y ocurrente.

El tema y la base teórica de *Antes de la resaca…* eran idóneos para abordar esos cruces filosóficos, abrir puertas, construir puentes y refrescar, en algo, el árido panorama de la curaduría en México. Hombre, si de borracheras, crudas y resacas se trataba, también para eso los de Zona no cantábamos mal las rancheras.

AF: No puedo evitar no decir algo con respecto a lo que acaba de compartir Boris Viskin. Creo que en México los que "impusieron" el arte conceptual no fueron los curadores. El arte conceptual en México, en aquel entonces, vino a refrescar. Había que cambiar un poco el "yo soy pintor y voy a defender la pintura a muerte", "mis principios son de la pintura", ¿no? Y creo que el arte conceptual fue una

herramienta en ese momento porque contemporaniza a México con el mundo; lo sitúa en el mismo nivel al poner en evidencia que hemos tenido grandes artistas conceptuales en nuestro país.

Me parece que el mercado creó este gran problema. No se crea entre museos y galerías, sino entre los propios artistas. "¿Por qué prefieres a un artista conceptual que a mí como pintor?" Cuando en realidad la pintura sigue siendo la reina. Hoy es la gran salvadora en el mundo, mientras que el arte conceptual ya lo tienen en un bote de basura.

Desde otros contextos nos ven y de seguro piensan: "Esos tipos están totalmente atrasados, todavía pelean el arte conceptual en museos y galerías cuando nosotros ya lo estamos desechando por completo y se empieza a retomar la pintura como bandera". ¿Me entiendes? ¿Por qué demonios se tiene que enfrentar una disciplina contra otra cuando el sol sale en el mismo segundo para todo el arte?

EGK: Ya vimos que no sale en el mismo segundo. Quizá esa sea tu fantasía, Aldo. No creo que salga en el sentido en el que Boris lo está diciendo, es decir, creo que tiene que ver con un sistema que se crea. Desde mi punto de vista, muchos de los artistas —por ejemplo, de Zona, y no solamente ellos, sino también otros pintores— se alejaron de algunas de las estructuras que se manifestaban dentro de la institución Arte.

A la fecha, muchos pintores piensan que los curadores querrían ser más artistas o más importantes que ellos. Para otros artistas no fue así: entendieron quizá una relación nueva que se estaba operando, al menos en México, que tenía que ver con agentes que no existían antes, con la promoción, con la distribución y con el mismo consumo de esos objetos. Creo que esto podemos discutirlo después de presentar también el video.

BV: Traje un video que dura alrededor de 10 minutos.

EGK: Lo podemos ver para que quede más claro lo que estás diciendo y para que vean qué sucedía en Zona.

BV: Sobre todo para los que no conocieron el espacio. Precisamente, si algo nos falló en su momento fue que nunca nos ocupamos de ser prácticos para generar un acervo y llevar un archivo de lo que hicimos y lo que logramos. Lo que verán es una recopilación de videos de amigos.

Zona en su inicio fue una panadería, luego una bodega industrial. Nos pareció el espacio idóneo para volver a exponer, para proyectarnos. Era un espacio grande, donde, como bien dijo un amigo, "no cabía el ego de nueve artistas". En las inauguraciones, siempre había mucha gente y nosotros vendíamos cervezas como una manera de recolectar fondos. Abrimos cada año con una venta de obra pequeña que nos daban artistas. Era una entre otras maneras de sostener el lugar, la carga de la renta y los diversos gastos, etc.

EGK: ¿Cuál fue el sistema de organización para abrir el espacio y durar algunos años?

BV: Al inicio, hubo mucho entusiasmo y las cosas fluían. Pero éramos nueve artistas y era difícil coincidir en todo. Después, quizá, entramos mayormente en una dinámica de relevos, en el sentido de que cada quien curaba o tomaba algún proyecto. Nos turnábamos para abrir el lugar y llegamos a enfrentarnos a esa cosa extraña que es vender el cuadro de algún colega.

EGK: ¿Consideras que era un espacio alternativo a las galerías? Por ejemplo, Germán Venegas estuvo en la OMR.

BV: No pretendíamos ser alternativos en el sentido de presentar una obra "revolucionaria". Pero, quizá, en la manera de hacerlo. Fue un intento que hoy lamento que no haya durado más. Éramos muchos y las fricciones también se manifestaron. Ahí expusieron artistas jóvenes entonces desconocidos; no había una línea curatorial muy definida. En fin, creo que parte de la fuerza de Zona era su debilidad. Siempre fue un lugar activo, hubo conciertos. Para mí, el haber conocido a Alberto Gironella y trabajar con él fue, en lo personal, algo que hizo que valiera la pena la experiencia. Él, de hecho, estaba

convencido de que iba a aterrizar el helicóptero con Madonna, justo porque ella estaba haciendo una gira en México y yo la esperaba. Sin embargo, Madonna nunca llegó. Pero fue una exposición bellísima, se cubrió todo el piso con aserrín y se veía preciosa. Fue una exposición de tres días, pues él decía: "El que no llegue en tres días, no va a llegar ni en tres meses."

EGK: Curiosamente la fauna no es la misma que se veía en Temístocles 44, ¿no? También es importante notarlo, es decir, había quien solamente iba a Polanco [Temístocles 44] y quien iba a la Escandón [Zona]. Quiero recuperar algo que dijiste. De Temístocles 44 se conocen sobre todo, algunos nombres: Eduardo Abaroa, Sofía Táboas, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, pero efectivamente también estaban Franco Aceves, Ulises García Ponce de León, Fernando García Correa, José Miguel González Casanova, Héctor Velázquez. Con lo anterior, tiene que ver el rompimiento de la idea de que tenían que ir en bloque y como colectivo. Temístocles 44 se tendría que ver también desde otro punto de vista: no como otro grupo que parece ser exitoso en el mercado y a escala internacional sino como un grupo que cuenta con una incidencia forzosa en el arte contemporáneo. Se tendría que bifurcar, cosa que no pasa. Zona, por ejemplo, fue un proyecto mucho más compacto y claro en ese sentido. Todos eran fundamentalmente pintores, con una necesidad de resistencia frente a lo que estaba pasando.

En la conversación hemos mencionado a Eugenia Vargas, quien hizo *performance* y tuvo una presencia importante tanto en Zona como en el medio artístico del momento, pero a quien no vemos ahora. Me da mucho gusto que estemos hablando de un personaje tan singular.

Le voy a dar la palabra a Pedro Reyes para que nos hable de su proyecto: La Torre de los Vientos. Pedro es más joven que los de Zona y ha sido un artista que, desde mi punto de vista, ha tenido órbitas en el arte mexicano diferentes a las de grupos como Temístocles 44, La Panadería o Zona, espacios que se dan curiosamente en lugares paradigmáticos de la Ciudad de México (Polanco, Condesa y Escandón).

Pedro Reyes (**PR**): Esta escultura de Gonzalo Fonseca [Uruguay, 1922-1997], que probablemente han visto frente a la plaza comercial de Perisur, fue construida en 1968 para el proyecto *Ruta de la Amistad* bajo el paraguas de la Olimpiada cultural, curada por Mathias Goeritz, quien unos años antes había hecho las *Torres de Satélite* y tenía una visión de las esculturas que cambian en función de los diferentes ángulos que ofrecen las posiciones del automóvil a lo largo de la carretera que en ese entonces era el Periférico.

Al haber crecido en la zona de Tlalpan, estaba familiarizado con la escultura. Durante la preparatoria solía meterme a ella. Era una suerte de refugio de vagos, donde de repente me encontraba a alguien durmiendo o a veces estaba lleno de *graffiti*. Más tarde, cuando estudiaba arquitectura, se me ocurrió organizar un espacio de experimentación arquitectónica. Si bien mi primera intención fue utilizarlo como estudio, en aquel momento no me interesaba que fuera tanto sobre arte contemporáneo como de experimentación arquitectónica.

Tenía muy presente la idea del Museo Experimental El Eco, que entonces era como una leyenda. Hoy se da por sentado que El Eco está ahí, pero durante muchos años El Eco era, como el Foro Isabelino, totalmente irreconocible. Me interesaba el *Manifiesto de la arquitectura emocional*, la obra de arte total en donde hubiera una experimentación de este tipo. Creo que también en esos días, cuando tenía 22 años, asistí, en el Foro Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo (FITAC), a una conferencia de John Parker, cuyo trabajo también me inspiró para abrir La Torre de los Vientos.

De hecho, todavía en la universidad, les propuse a mis compañeros de carrera un ejercicio que se llamaba Tetris (como el videojuego): un Tetris tridimensional donde cada uno definía un módulo y cada quien tenía que hacer, por ejemplo, una especie de habitación. Éramos un grupo de aproximadamente 30 estudiantes y construimos una suerte de ciudad vertical, pensando en cierto paralelismo entre el constructivismo ruso y el espacio digital del Tetris. Se trataba de módulos que se apilaban sobre otros. Cada uno tenía una función distinta y era una especie de utopía, en donde uno, en vez de poseer una casa con diferentes funciones, iba pasando

a las casas de los otros para tener esa transición de funciones de acuerdo con los usos del espacio.

Ésa fue una de las primeras exposiciones. En realidad, la forma como operaba La Torre era distinta a la de los otros espacios, pues no había un grupo específico asociado a ella. Por ejemplo, una de las primeras exposiciones fue la de Carlos Aguirre. Yo había visto su obra en el Museo del Chopo y me interesó su producción. Me interesaba la generación de los grupos de los años setenta y ochenta, pero también participaron extranjeros, como Santiago Sierra, Thomas Glassford y Enrique Ježik, cuya exposición, llamada *Paisaje*, era una instalación con 80 toneladas de hielo. De hecho, esa pieza es anterior a la pieza del hielo de Francis Alÿs, cuya característica de proceso era la prevalencia del deshielo en el transcurso de dos semanas. Poco a poco, se fue derritiendo: uno entraba y salía vaho de la boca.

Todas las exposiciones se caracterizaban por partir de una pieza inédita y por ser un gesto radical para la transformación del espacio. En ellas, se presentaba una sola obra o intervención. Nunca hubo una exposición en donde un artista exhibiera más de una pieza, y todas prácticamente desaparecían. Nunca hubo tampoco una transacción comercial a partir de los proyectos presentados en La Torre de los Vientos.

La idea era hacer una especie de tubo de probeta. Creo que hay otros espacios (a otra escala) que funcionan de modo parecido: el Turbine Hall en la Tate o el espacio del Guggenheim. También son espacios que tienen una volumetría, que exigen responder con un gesto de iguales proporciones en cuanto a su poder simbólico o visual.

Un artista canadiense que vivió en México, Terence Gower, hizo una pieza muy bonita que precisamente iba en contra de las expectativas poéticas del espacio. Por ejemplo, uno encuentra muchas veces palacios del siglo XVII en el centro de la ciudad, que han sido convertidos en oficinas, que tienen un plafón y en los que hay una contradicción entre la modernidad y la arquitectura colonial. Terence replicó un poco ese gesto al instalar un plafón suspendido que mataba toda la gran experiencia vertical que ofrece la torre.

Gonzalo Fonseca, el escultor que hizo la *Torre de los Vientos*, es un artista muy interesante porque en cierto sentido es anacrónico. Él asistió al taller del universalismo constructivo de Torres-García. De hecho, creo que la *Torre de los Vientos* es la escultura de mayor escala perteneciente a algún miembro de dicha escuela. Hacia 1968, él vivía en Nueva York, y Mathias Goeritz lo invitó como uno de los representantes de Latinoamérica. Creo que fue el único del Cono Sur.

Visité a Fonseca en su estudio en 1997, poco antes de que muriera. Me interesaba conocerlo porque yo estaba prácticamente viviendo dentro de su escultura en una situación de *squatter*[2] ¿no? De hecho, la delegación Tlalpan en un par de ocasiones me expulsó, pero gracias al apoyo de varias personas con vínculos izquierdistas pude entrar de nuevo. A veces el Patronato de la Ruta de la Amistad me ayudaba; otras veces, no. En fin, era una situación siempre un tanto transitoria.

Sin embargo, muchas de las producciones se hicieron con apoyo económico del Fonca, que fue una de las principales fuentes de financiamiento del proyecto. El promedio de producción de una exposición sumaba siete mil pesos. Por ejemplo, para la pieza de Mauricio Rocha conseguimos madera de cimbra usada y se le pagaron dos mil pesos a un par de albañiles, el resto fue para comprar una caja de clavos. El resultado fue una pieza gigantesca, que hacía referencia al *Monumento a la Tercera Internacional*, de Tatlin. Es decir, con dos mil pesos levantamos esa gigantesca escalera que llegaba hasta la cima de la torre. Fue una experiencia muy interesante poder circular verticalmente el espacio.

Cuando invité a Santiago Sierra a participar, me dijo:

—Quiero llenar un camión con agua de caño y bañar toda la escultura de caca.

Y respondí:

—Me encanta la idea, pero yo no la voy a limpiar [ríe].

A mí me tocaba comprar las chelas, limpiar, barrer, hacer de todo. Era un ejército de una sola persona y le dije: "No". Entonces su proyecto terminó siendo un tráiler que se estacionó

[2] En inglés, persona que ocupa un edificio abandonado sin autorización legal.

en el Periférico por cinco minutos causando un tremendo embotellamiento en hora pico.

Claudia Fernández hizo un *performance* en el cual colocó un trampolín en el interior, a siete metros de altura. Un clavadista profesional hacía una rutina que tenía a todos los espectadores abajo, con los pelos de punta.

Hacia finales de los noventa, se empezó a notar una presencia más fuerte del *performance* o de obras relacionales en la producción de algunos artistas. Creo que, en ese momento, el paradigma de la instalación —tan presente en los noventa— empezó a volverse más poroso y surgieron otro tipo de eventos.

Muchos artistas presentaron su primera exposición en La Torre de los Vientos. Fue el caso de Héctor Zamora o Paulina Lasa, quien presentó *Pregúntale a Alicia*, que era un gran pie de Alicia que salía por la puerta de la torre. De hecho, este gesto era un punto de partida hacia una cosa distinta del tipo de lenguaje que yo veía en el trabajo de Carlos Aguirre o, incluso, en el de Diego Toledo.

Por su parte, Julieta Aranda y Anton Vidokle hicieron una especie de burla al *Caballito* (1992), de Sebastián: una fiesta en torno a un pastel en forma de caballito con reflexiones sobre el arte público. No abordaré cada uno de los cerca de 35 proyectos que se hicieron en la escultura. Sin embargo, creo que lo que ocurría ahí era muy interesante porque, además, La Torre estaba geográficamente fuera de los circuitos clásicos del momento. Era casi como una ermita a la que el interesado debía desplazarse, no por casualidad. Era como la torre del tarot, semejante a un horno alquímico en el que tenía lugar un proceso.

El marco curatorial funcionaba como *project room* incluso antes de que se popularizara dicho concepto. Otro aspecto a destacar fue que hubo intervenciones y obras de artistas de generaciones muy distintas. La Torre fue el sustituto de mi educación artística. Venía de Arquitectura, y curar exposiciones de artistas, mantener conversaciones con todos ellos —que tenían más experiencia que yo—, me nutrió enormemente. Ahí empecé a generar obra por mí mismo. Y, probablemente esto me llevó a separarme de ella, pues mis intereses comenzaron a perfilarse de otro modo.

Cuando uno es artista y curador, pesa más la parte de curador y es difícil que algunos tomen en serio el trabajo de uno como artista. Además, cualquier persona que cure exposiciones sabrá que un curador trabaja igual o más que el artista en la producción de una exposición.

El hecho de tener una exhibición casi cada dos meses representaba un gran esfuerzo, consumía gran parte de mi tiempo. Por ello opté por dejar el proyecto, aunque creo que ese espacio tiene potencial para volverse a reactivar.

La Torre de los Vientos fue interesante como un espacio más en ese momento de formación, en el que ciertamente la *praxis* o la forma de trabajar de los artistas estaba muy distante del mercado. En aquel entonces, uno difícilmente se imaginaba que pudiera vender instalaciones.

Si les interesa abundar en la experiencia de este espacio, pueden encontrar el archivo completo de proyectos para su consulta pública en: cargocollective.com/torredelosvientos.

EGK: Pero el objetivo del proyecto era que no se vendiera, ¿no?

PR: Desde luego, ni siquiera se planteaba un "nos oponemos a…", ni siquiera lo discutíamos. Thomas Glassford ha vendido, posteriormente, varias de las piezas que yo pensé que iban a ser "efímeras", y me alegra que las haya podido difundir. Las fotos de la acción de Santiago Sierra también se han vendido y a mí me hubiera gustado quedarme una copia.

EGK: El registro en video se vendió, las fotos se vendieron, y si la gasolina se pudiera vender la venderían, ¿no? Nos están azuzando con el tiempo, pero podríamos seguir sin duda, pues a mí me interesan mucho estas experiencias. Cada una de las experiencias reseñadas muestra la diversidad de esta construcción memorial del arte mexicano. Tenemos La Quiñonera, La Panadería, Temístocles 44, Zona, el Salón Dés Aztecas, La Torre de los Vientos, El Ghetto…

AF: Y El Sindicato del Terror, La Agencia…

EGK: Bueno, La Agencia era un poco más una galería *underground*.

AF: …con la X en la frente. La Agencia era la galería *underground* de Polanco [ríe].

EGK: Es decir, hay un momento en el arte de México que empieza a establecer, digamos, zonas o espacios que tienen que ver con la necesidad de algunos artistas de provocar, resistir, crear, presentar o armar estos proyectos. Éstos son algunos de ellos que se hicieron en los noventa.

José Manuel Springer (desde el auditorio): Tengo una pregunta. Es sencilla. Me gustó mucho lo que dijo Boris Viskin en torno a su experiencia en Zona, con una cierta actitud autocrítica hacia su proyecto, y en relación con la exposición de Sol Henaro, *Antes de la resaca*…, que tiene aspectos criticables. La pregunta sería: ¿qué se dijo desde la crítica sobre lo que ustedes estaban haciendo?

BV: Zona tuvo una buena acogida en su momento. Pero también —y creo que sí es algo que mermó mucho su capacidad de sobrevivir— le faltó efectivamente una línea curatorial más definida. En algún momento nosotros mismos nos dimos cuenta y empezamos a buscar un candidato externo, que dirigiera el espacio. Di el ejemplo de la exposición de Eugenia Vargas, pero, cuando se acercaba gente de fuera, ofrecía otras visiones y otra manera de aprovechar el espacio. Sin embargo, creo que a los tres años, cuando empezaban a salir las cosas y nos empezaban a invitar a exposiciones fuera —prácticamente ésa era la intención del proyecto—, ya las energías y las pasiones se desbordaban. Es lo difícil de trabajar en grupo, sobre todo en un grupo grande. Y, si al principio en ello radicaba su fuerza, luego fue su debilidad.

Reitero que lamento que no lográramos armar lazos con otros artistas, pero en una mirada retrospectiva nos sentíamos como en una trinchera y teníamos un poco esta cosa de "guardar nuestro espacio y defender la pintura" —aunque muchos de nosotros hemos hecho instalaciones, objetos de todo tipo, pero partiendo de

la formación pictórica. José Antonio Hernández siempre decía que La Panadería o Temístocles 44 tuvieron más visión porque tuvieron acceso a la teoría y, como sus integrantes venían de escuelas activas, pudieron trabajar en equipo y leer el momento. Nosotros nos perdimos en la discusión, en los egos, etcétera.

AF (responde a José Manuel Springer): Tú escribiste varios artículos sobre el Salón Dés Aztecas. Tú y yo fuimos compañeros en la Academia de San Carlos. Ahí felizmente nos pasábamos muchas tardes platicando. De hecho, a ti te tocó la parte teórica de cómo armar el Salón Dés Aztecas. Platicábamos mucho sobre la necesidad de crear espacios y todo esto. La crítica para nosotros fue de dos, o de tres, o de cuatro, o de cinco lados. Hubo crítica muy positiva, como la tuya o la de Luis Carlos Emerich, la de Nelson Oxman, que eran profundos en su manera de criticar, de ver la lucha que los artistas hacíamos por mantener espacios, por volvernos curadores, museógrafos, barrenderos, limpiadores, y por la manera que teníamos de luchar por el arte. A ti te tocó ser parte de eso.

También había crítica muy destructiva. Nos criticaban nuestra manera de hacer las cosas porque no éramos tan académicos, porque no éramos tan apegados a las costumbres que se tenían para crear o para mostrar arte. La primera individual de Melanie Smith en el Salón Dés Aztecas fue un escándalo: dijeron que cómo era posible que se mostrara tanta basura. También con la obra de Francis Alÿs nos decían que estábamos locos, que cómo era posible que nosotros expusiéramos esas "porquerías". Esa exposición de Francis Alÿs, de hecho, fue la primera instalación que se vendió en México. La compró Ricardo Valle y muestra el hecho de que el arte conceptual generase ya interés en otros.

A nosotros nos ha tocado toda clase de crítica de televisión, de cine, de revistas, de prensa, de todo. Para mí, siempre es bueno que se hable del trabajo que está realizando cualquier artista en apoyo a otros artistas. Por ejemplo, Boris Viskin habla de Zona desde adentro y para mí, es y fue un proyecto extraordinario. El gran problema que ellos tenían es que eran puros genios y, por tanto,

se peleaban por sus egos. La crítica, aunque haya sido supergruesa contra nosotros, fue también algo muy positivo porque nos ayudaba a ver nuestros errores. Tengo muchísimo que agradecer, porque hoy día el Salón sigue activo.

EGK: Lo que pasa es que fueron más escandalosas las tomas del Balmori y del Rull que otros proyectos, pero creo que fue muchísimo menor el sentido de la crítica. Por ejemplo, en el caso de Pedro Reyes fue una crítica mucho más especializada, ¿cierto?

PR: Algunos artistas seguían específicamente la producción de determinados creadores. La Torre no representaba a un grupo específico, sino que había artistas de momentos distintos y tal vez por ello sí había reseñas. Aún hoy, muchos periódicos no tienen sección de cultura y hay muchos críticos que no han publicado libros, porque, creo que, como crítico también es necesario publicar libros, no solamente artículos en periódicos. Sí, siento que el músculo crítico en México todavía no se ha desarrollado en todo su potencial; siento que en retrospectiva, y en cuanto a la capacidad de respuesta ante el presente, le falta.

EGK: Creo que ése sería un debate importantísimo: sobre la crítica del arte en México, si es que existe. Tú dices "No está a la altura" y lo que pasa es que tampoco hay tantos que estén escribiendo. Hay mucha producción variada en aspectos, formas, espacios, de distintas modalidades, de distintos soportes. No creo que haya, desde mi punto de vista, un interés por hacer crítica, ni por los especialistas ni por los medios. Algunas de las críticas añejas en este país siguen siendo generadas por las mismas personalidades. Esto también es sintomático, hablar hoy de Teresa del Conde es hablar de un poder que fue muy importante en los años ochenta. Raquel Tibol un poquito antes, quizá en los ochenta ya no tanto, pero Teresa del Conde es un eje fundamental para el entendimiento del arte de los años ochenta y también quizá, después, de la incomprensión sobre lo que le siguió y el continuar arrastrando una serie de preceptos, por ejemplo, con la pintura. La idea de que ésta se ha desplazado

de los museos creo que también es una visión que se tendría que discutir desde muchos puntos de vista. La pintura sigue siendo El Arte. La representación pictórica sigue siendo la que tiene un gran público, quizá no especializado, y pensamos que lo tendría que consumir forzosamente un sistema de esta índole.

La pintura es la que más circula como objeto artístico. Queramos o no, es la que decora y se amplía desde muchas trincheras. La instalación no se ha ampliado en su difusión como la pintura y quizá también la gran tradición pictórica le pese. Creo que eso lo tendríamos que discutir y también el desplazamiento que la institución hace a la pintura. Es decir, muchas veces las instituciones sí han desplazado a la pintura, pero ésta también ha tenido sus buenos momentos. En los años ochenta en México, quien no pintara era excluido.

AF: Claro.

EGK: Ha habido una relación de poder que tendríamos que discutir.

AF: Sí, la pintura dominó durísimo los ochenta y los noventa y hoy día vuelve a dominar.

Francisco Reyes Palma (**FRP**, desde el auditorio): No sé si tocarlo desde el punto de vista personal o más bien abstracto. Me abstendré de abordarlo desde lo personal. Empecé a hacer crítica a partir de Temístocles 44, con un texto titulado *Arte y mugre*, que no era despectivo, más bien intentaba recalcar el trabajo con la mugre en una acción de artista.

Me gustaría señalar la idea de conspiración contra la pintura, donde, en realidad, no hay sujetos conspirando. En CURARE existían muchas posiciones, había interés ciertamente por algunas líneas y por ciertas búsquedas. De hecho, hay un proyecto para impulsar la instalación. En Temístocles 44, por ejemplo, había un sector de artistas que manejaba la pintura y la gráfica que era muy importante; no creo que se expliquen como una conspiración ni de los curadores ni de los críticos.

Me parece que el de Zona era un proyecto de mercado, es decir, planteó un problema de mercado que no se puede soslayar. Al margen de lo que se quisiera decir, al mismo tiempo se aisló de la parte institucional, es decir, no manejó todas las cartas en términos de negociación cultural, digamos. Pongo un ejemplo concreto: CURARE dejó de hacer exposiciones cuando sus artistas pasaban inmediatamente al Museo Tamayo o a la galería. Es decir, después del paso del artista por CURARE se generaba una atención mayúscula al margen de nuestras intenciones. Estas cosas no necesariamente se saben; eran discusiones internas que generaron roces entre nosotros porque había gente cuya función era ser museógrafo y, cuando CURARE dejó de hacer exposiciones, se quedó sin función. Eso generaba conflictos entre investigación y exposición. Otro ejemplo sería el tener a una directora del Museo de Arte Moderno (MAM) promoviendo a mucha de la gente que Boris Viskin mencionó, que es real. Es decir, hoy mismo la pintura tiene en Proceso una vocera que defiende exactamente lo mismo.

Creo que hay que buscar la explicación por otros lados, con muchas más capas. Conspiración no había. Además, hay un derecho a elegir. En otras palabras, yo preguntaría: ¿cuál era la diferencia entre lo que presentaba Temístocles 44 y lo que presentaba Zona en términos de que eso pudiera atraer el interés de los críticos, de la gente? Puedo apuntar que lo que estaba en la mayoría de las galerías, también estaba en Zona.

BV: Sí, más bien mi punto es una cierta molestia cuando se dividen los bandos. Yo adoro las oportunidades. En La Refaccionaria hubo varias de ellas: donde hay estos diálogos de disciplinas, donde la pintura pueda estar junto a una instalación, junto a un objeto. Hoy mismo, en La Quiñonera resurgida, hay una colectiva en donde se dan estos cruces.

De nuestro grupo, por ejemplo, Germán Venegas y Roberto Turnbull han tenido individuales en el MAM; hemos tenido espacios y hemos luchado por ellos. Sí considero delicado que en el MUAC, como el museo hoy día más importante de México, se vuelva a dividir; que pase algo así como: "Si eres pintor vas al MAM, si eres

conceptual vas al MUAC." Y en cuanto a proyección, si tocamos las bienales, creo que al menos ocho o nueve artistas de esta exposición han estado en Venecia y en São Paulo, mientras que Germán Venegas llegó a São Paulo con su obra y no se la dejaron colgar —él debería contar esa experiencia.

Me refiero a este tipo de proyecciones. Sé que quizá suena un poco como el artista resentido, cuando ciertamente hemos tenidos espacios. Pero me gustaría que hubiera más apertura y que hubiera más diálogo, convivencia; en fin. Nosotros contribuimos a provocar las distancias en su momento y me gustaría, hoy día, romperlas. Coincido en que hemos tenido espacios. Sin embargo, se dan estas situaciones en que se vuelven a repartir las disciplinas, "tú para acá, tú para allá", cuando pienso que todos podemos tener algunos puntos de coincidencia.

AF: Con respecto a lo que señaló Francisco Reyes, ¿no crees que ustedes dentro de Zona eran un grupo muy protegido por Teresa del Conde?

BV: Sí, y en su momento tratamos de salirnos de eso.

AF: Creo que mucho depende del curador. A veces él toma el arte conceptual y no lo quiere mezclar con otras disciplinas, tal vez por no arriesgarse.

EGK: Bueno, quizá Sol Henaro pueda responder a eso.

SH: Desde luego, tengo varios comentarios que hacer. El primero: para mí fue muy curioso cuando llegaste, Boris. Te agradecí haber aceptado y verte acá. Sin embargo, me contestaste: "A ver si me sigues hablando después de la participación." Sé que en parte era una broma, pero también sé que lo decías en serio. Me parece que subestimas mi capacidad crítica, porque, justamente si están ustedes aquí, como han estado otros artistas, gestores y curadores en los diferentes debates que articulé en el marco de la exposición, es porque nos interesa generar memoria de modo colectivo, y para evitar que "mi versión" sobre los noventa sea la que prevalezca.

Convoqué a una pluralidad de agentes porque estoy consciente de que fueron importantes y medulares en esa operación conocida como "arte contemporáneo", y para ofrecer matices en este espacio de diálogo. Desde luego, nos faltan aquí las voces de muchos otros que participaron directa o indirectamente en ello. Antes mencionaron algunos espacios independientes de ese periodo. La lista puede seguir y habría que sumar también a Caja Dos o, ya en fechas más cercanas, habría que destacar el auge de Art-Deposit, Programa Art Center o Epicentro, por mencionar algunos proyectos con perfiles bien definidos y distintos entre sí.

Mi comentario no intenta ser una "defensa" de la exposición *Antes de la resaca… Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC*. Me interesa —y agradezco que estén aquí— la crítica. Y lo que abordaste, Boris, lo tomo como eso. Digo, si uno quisiera solamente palmaditas, tal vez hubiera convocado a otro tipo de agentes, ¿no creen?

En el caso de la crítica, el segundo debate[3] fue muy interesante porque, si bien no agotó todo, pudimos escuchar las reflexiones de Francisco Reyes Palma, Kurt Hollander y Rogelio Villarreal. El debate tocó el lugar preponderante que tuvieron en ese periodo los suplementos culturales de algunos periódicos, los cuales se fueron perdiendo paulatinamente.

Sin duda, estoy consciente de que los años noventa son mucho más complejos. Y lo he precisado reiteradamente en entrevistas e incluso en estos debates: la exposición se planteó como un punto de partida y no como un punto de llegada. Por eso, se pensó que la publicación debía salir posteriormente: para poder integrar los debates y para que hubiera esa pluralidad de miradas sobre aquel periodo. Ahora, tal vez es algo nimio, pero creo que la gente no lee el título y el subtítulo de la exposición. Quiero decir, la exposición no se llama *Los noventa en México* ni *Los tres espacios noventeros de México*: tiene un título provocador: *Antes de la resaca…* y a ello que responda cada quien como le parezca mejor. Luego tiene un subtítulo: *Una fracción de los noventa dentro de la Colección del MUAC*.

[3] Espacios de activación social. Réven, antros, música, revistas y lecturas heterodoxas

Es decir, si como curadora independiente hubiera hecho este proyecto en otro espacio, probablemente hubiera planteado otro título y otro escenario, lo hubiera habitado. Quiero que se entiendan los límites o el marco desde donde se elaboró esta lectura curatorial en torno a los acervos. La Colección del MUAC tiene debilidades y fortalezas. Ahí también Edgardo Ganado Kim nos puede comentar en qué consistieron las políticas de adquisición del Programa de Adquisiciones, en su momento a su cargo y después bajo responsabilidad de Olivier Debroise. Desde luego, hay ausencias. Lo importante ahora es hacer investigación para ver de qué manera replanteamos este acervo que es público y que es Patrimonio Universitario. Tenemos que ver de qué manera alimentamos líneas críticas que nos permitan articular un acervo potente, una colección razonada… Y en eso estamos trabajando.

Mencionabas, Boris, la obra de Germán Venegas, sólo por citar un ejemplo. Cuando se inauguró La Celda Contemporánea, lo que más me interesaba era justamente convocar a una serie de productores que necesitaba revisar y la segunda exposición fue precisamente de Germán Venegas, curada por Carlos Ashida. Lo menciono como uno de varios ejemplos para señalar que, en mi caso, nunca ha operado una conspiración contra la pintura.

BV: Pues que yo sepa sí hay alguna obra de Turnbull, de Venegas y hay un cuadro mío de seis metros. Yo pensaba que podía ser una oportunidad de darle un poco de aire, pues ha de estar ahí tristeando en la bodega, ¿no?

Jorge Reynoso Pohlenz (desde el auditorio): Sol Henaro recalcó un aspecto que es importante: es una exposición sobre la Colección del MUAC junto con las Colecciones Asociadas. Se tomó la decisión de, en lugar de ofrecer un espacio permanente de exhibición de la colección, dinamizar la colección a partir de exhibiciones periódicas. El año pasado Patricia Sloane y yo hicimos una exposición de la Colección del MUAC junto con las asociadas desde una perspectiva distinta:[4]

[4] *Todo a nada. Lectura Colecciones MUAC*, del 27 de marzo al 25 de julio de 2010.

trataba sobre la masividad o virtualidad que podía tener la obra de arte. Ahí se incluyó una pintura de Néstor Quiñones, una de las dos tallas de Germán Venegas que tenemos, también un Pablo Vargas Lugo y además estaba el Néstor Quiñones junto a un Melanie Smith y un Thomas Hirschhorn.

Entonces, en el momento en que Sol Henaro hace su selección, no va a considerar una obra de la colección que ya tuvo la oportunidad de exhibirse en otra exposición tan cercana temporalmente. Habría que reflexionar también con respecto a lo que hay en los acervos y la oportunidad que tenemos de adquirir o recibir en la colección: ¿qué política estamos siguiendo con respecto a eso? Es una cuestión que estamos reevaluando constantemente, que sí se está planteando.

Efectivamente, hay una serie de preguntas con respecto a un tipo de soporte específico que se llama "la pintura". Y, en efecto, hay una pintura de Boris Viskin que es de seis metros y eso es posiblemente —hay que reflexionar—, a veces, un *handicap*. Entonces, son temas que sí están sobre la mesa de discusión.

EGK: Claro, pero lo que sí es cierto es que se ha presentado poca pintura de la que sí hay. No creo que haya un cónclave en contra de la pintura, pero también hay que preguntarse: ¿qué es lo que quiere decir el curador?, ¿qué es lo que quiere decir la institución?, ¿cómo quiere conformar en este momento la historia que no está viendo el sistema pictórico, ni el gráfico?

PR: Yo voy a objetar. Esa discusión sobre los géneros me parece ya… provinciana. La cuestión no es en qué formato trabaja uno. Creo que ni siquiera tiene que ver con los apoyos. Al final de cuentas, muchas veces el *opus* individual de un artista hace transiciones de muchos medios. Y no se puede argumentar que haya un sesgo contra la pintura. Eso es falso. Vamos, por ejemplo, nunca pienso en la palabra "instalación". Para mí todo lo que se llama instalación es escultura. Así lo pienso.

Pero, en general creo que sí hay una reflexión que ocurre a raíz del ocaso de los espacios alternativos y es que hay una especie

de diáspora del trabajo en equipo, en donde cada quien empieza a hacer sus carreras individuales. Además, no todos los artistas pueden ser relevantes todo el tiempo; hay artistas que no han llegado aún al momento de su retorno a la crítica.

A uno le pasa. Por ejemplo, Henry Moore era el súper *hit* de los noventa y ahorita no nos resulta tan interesante y luego puede ser que vuelva otra vez a ser muy relevante. Uno no puede garantizar su lugar en la historia; creo que las cosas vienen y van. No creo que haya una especie de sesgo contra un género o contra una generación, porque al final de cuentas la decisión de incluir o no es una labor que no puede ser tan objetiva. La curaduría es, en cierta forma, un ejercicio de subjetividad. Ojalá hubiera una fórmula en la cual uno pudiera siempre atrapar la atención de la gente, pero no creo que la haya.

FRP: Esta discusión, por anacrónica que parezca, me remite a la generación de la Ruptura —que muchos de las nuevas generaciones tal vez no conozcan—, pues entonces la queja era más o menos la misma. Es decir, hubo un sector de artistas jóvenes que rebasó por la izquierda, peleó contra el muralismo y dejó fuera a una generación. Fueron figuras muy potentes que ocuparon los espacios y que, de pronto, se quedaron en un vacío.

Lo que planteo es que no apliquemos la idea de "Alguien nos está haciendo el vacío, la institución, maldad", que es un tipo de crítica muy recurrente, agotada, sin respiración real y mucho resentimiento. Es decir, ¿por qué no abocarse? Como institución, creo que habría que tomar un espacio dinámico como éste para ver la multicausalidad que hay. Por ejemplo, estoy trabajando sobre Marcos Kurtycz y me encuentro a Marcos "debajo de", pero está en un lado y está en otro. Es decir, puede estar en Temístocles 44 y puede estar en la "zona contraria" —supuestamente, porque en realidad son falsas zonas contrarias.

Es delicado mantenerse en la posición "herida". También hay una pérdida de matiz, una especie de zona muerta de la pintura por muchas razones donde, además, la crítica puede ayudar a la involución. En otras palabras: que alguien esté apadrinado por cierto

tipo de crítica, también puede ser mortal. Entonces, creo que hay que ver los fenómenos de ida y vuelta. ¿Qué apoyaron los curadores?, ¿qué apoyaron los artistas y los artistas también como curadores?, ¿quiénes sí se hicieron?, ¿quiénes mantuvieron el esfuerzo?

Finalmente, la gente que "llegó" es una minoría y no es que nadie le dicte nada al MUAC; eso realmente sería descabellado. Hay instituciones que tienen una exposición sobre el dibujo, que es el sustento de cualquier arte en términos clásicos, pero lo manejan de manera conceptual.

Para cerrar, creo que se pueden dar muchas vueltas, pero hagamos, en todo caso, un análisis. Traigamos ejemplos, démonos el tiempo, es decir, ofrezcamos notas críticas, que pongan de relieve las posturas para ver si realmente es una cuestión conspirativa o ya se volvió una especie de lugar común que da lugar a una falsa lucha.

BV: Yo estoy, aunque no parezca, completamente de acuerdo. Pero cuando se hace una revisión ahí cambia: uno está viendo una época y ahí sí, si la intención es dar un retrato o una selección de lo que pasó ahí la cosa cambia. Por eso decía que si la intención de la exposición era presentar el arte conceptual de los noventa, pues está perfecto. Pero si, como dice la página del museo, la intención era dar un retrato del arte contemporáneo que floreció entonces,[5] pienso que varios de nosotros podemos formar parte de ese arte contemporáneo. Con lo demás estoy totalmente de acuerdo contigo, sé que tuve oportunidades aquí y allá, y cada quien lucha por sus espacios, y una vez se está in y otras out. Ni modo, así es, pero en una revisión histórica creo que es necesario que haya otro tipo de parámetros. Ése es mi único punto.

AF: Creo que deben existir más investigadores que sean objetivos, que no vengan de un grupo, que no tomen lados. Porque de alguna manera todos somos amigos, todos nos conocemos.

[5] "En ese periodo florecieron un conjunto de iniciativas, espacios, publicaciones y productores artísticos que posibilitaron paulatinamente lo que se ubicó —genéricamente desde el macro-relato historiográfico— como "arte contemporáneo de México". Tomado de: "Antes de la resaca… Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC", en http://www.muac.unam.mx/expo-detalle-78-Antes-de-la-resaca; consultado el 26 de noviembre de 2015.

EGK: Eso no se puede, Aldo. Ahora no puede venir alguien de Marte y decir: "A ver, desde lo blanco de las nubes voy a empezar a trazar esto." Ya estamos inoculados.

AF: Entonces que vuelvan los espacios alternativos.

EGK: Ya no hay alternancia, ¿no? Al principio me interesó mucho el planteamiento político de Boris Viskin:

—No vamos a pedir las becas.

Pero después Pedro Reyes nos dijo:

—Este proyecto se hizo, en gran parte, a partir de las becas del Fonca.

Quiero decir, son visiones totalmente distintas.

PR: Se me ocurre que el MUAC podría apropiarse de ese apéndice y tener un espacio en la Torre de los Vientos y presentar ahí parte de su programa.

EGK: Es difícil sostener económicamente un espacio más.

SH: Quería comentar que, paralelo a esta serie de debates que acompañan la exposición, también hubo un foro de artistas que organizó el Departamento de Servicios Educativos del MUAC.[6] El último, donde participaron Néstor Quiñones y Yoshua Okón, fue muy interesante. Pensábamos que, tal vez, iba a ser una situación tensa por los intereses de cada proyecto. Sin embargo, fue una conversación muy fluida. Al hablar para la audiencia se daban cuenta de lo cerca que estaban en tantos espacios —La Quiñonera y La Panadería—, es decir, desde las urgencias de cómo producían y articulaban, aunque las producciones fueran muy distintas. Se volteaban a ver Néstor y Yoshua y casi se sorprendían. Se decían el uno al otro: "Sí, estoy de acuerdo contigo", "Qué curioso, yo también".

[6] El Foro Abierto "Antes de la resaca … una fracción de los noventa en la Colección del MUAC" se llevó a cabo el 19 de agosto de 2011 con la presencia de Gustavo Artigas y Luis Felipe Ortega; el 14 de septiembre, con Sofía Táboas, Mónica Castillo y José Miguel González Casanova, y el 24 de noviembre, con Néstor Quiñones y Yoshua Okón.

Fue muy rico ver cómo ambos leían ese periodo y cómo se puede dialogar a distancia acerca de todo eso que estuvo ahí, fuera de los ataques o de los binarismos de "bandos". Conversando o hilvanando memoria en voz alta, se dieron cuenta de lo cerca que estaban en cuanto a las motivaciones. Yoshua Okón explicó en esa sesión lo importante que fue para él conocer el proyecto de La Quiñonera, que es algo que, por ejemplo, yo nunca había leído en ninguno de los documentos que he perseguido y buscado. Ese día dijo: "No formé parte de La Quiñonera, pero sí llegué a ir a varios de los eventos, de los conciertos y para mí fue importante en tanto uno de los primeros ejercicios de comunidad o colectividad."
Eso fue significativo, no porque sucedieran al mismo tiempo, ni porque fueran iguales, sino por ver cómo podían dialogar a distancia sobre cómo reverberaban en la memoria de cada uno.

AF: Guillermo Santamarina y Rubén Bautista son propiamente quienes hacen La Quiñonera.

EGK: Rubén Bautista y, digamos, la primera camada fueron Néstor Quiñones, Mónica Castillo, Rubén Ortiz Torres, Luis Aguilar, que estaban ahí. Quiero apuntar, para terminar, la necesidad de generar colectividades en los años noventa. Quizá, un ejemplo singular fue el de Pedro Reyes pero, de ahí en fuera, Yoshua Okón y Miguel Calderón, Néstor Quiñones con una serie de artistas, el colectivo de Eduardo Abaroa o José Miguel González Casanova, Ulises Mora, Sofía Táboas, también platicaban y dialogaban. Ahí había una necesidad de centrar alternancias frente a las instituciones, frente a las galerías, frente a los monopolios de poder en ese momento, y muchas veces tenía que ser a partir de la colectividad y, efectivamente, a partir de espíritus y de personalidades afines. Es decir, no podríamos negar que entre Yoshua Okón y Miguel Calderón había una gran afinidad en su sentido del trabajo; o la conexión que tenía la gente de Zona, el impresionante poder de convocatoria de Aldo Flores —que me sigue sorprendiendo a la fecha—, y cómo también hubo la escisión en Temístocles 44 o en Art-Deposit y todos esos proyectos que fueron de corta duración, pero que hoy siguen

saliendo en las conversaciones, en los estudios; de cómo incidieron en algunos grupos sociales y en algunos grupos artísticos. Les damos las gracias por estar con nosotros y, al MUAC, por propiciar estos diálogos.

SH: Para cerrar, les agradezco a ustedes cuatro por estar aquí y al público por escucharnos. Agradezco también al Departamento de Servicios Educativos, al personal del auditorio y a todos los Enlaces. Ojalá que esta versión, que no intenta ser "totalizante", opere como contagio en otros investigadores, en otros curadores, y se generen otras lecturas con otros aspectos y matices sobre los noventa, los sesenta, los setenta, los ochenta, sobre singularidades específicas para que vayamos desbordando, desde una pluralidad de relatos, nuestro conocimiento sobre el arte contemporáneo de México.

Acerca de los participantes en las mesas

Magalí Arriola (París, 1970). Curadora y crítica de arte afincada en la Ciudad de México. Fue curadora en jefe del Museo de Arte Carrillo Gil (MACG), entre 1998 y 2001, y del Museo Tamayo, entre 2009 y 2011. Del mismo modo, fue curadora, entre 2011 y 2014, de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo, para la que organizó proyectos de artistas como James Lee Byars (en colaboración con Peter Eleey), Guy de Cointet y Danh Vo, entre otros. De sus proyectos curatoriales independientes, cabe destacar *Coartadas* (Instituto Cultural de México, París, y Witte de With, Rotterdam, 2002), *Prophets of Deceit* (Wattis Institute for Contemporary Art, San Francisco, 2006) y *El dulce olor a quemado de la historia. 8ª Bienal de Panamá* (Museo de Arte Contemporáneo, Panamá, 2008). Ha colaborado en publicaciones como *Poliéster*, *Art Nexus*, *Parachute*, *Spike*, *Manifesta Journal*, *Afterall* y *The Exhibitionist*, entre otras, y ha escrito textos críticos para diversos libros y catálogos.

Ery Camara (Dakar, 1953). Curador, museólogo y crítico del arte. Radica, desde 1975, en la Ciudad de México, donde realizó la licenciatura en Restauración de Bienes Culturales y la maestría en Museología. Sus líneas de trabajo son diversas y abarcan desde el estudio de la cultura africana y su recepción en Occidente hasta el análisis de la influencia del colonialismo en el arte, pasando por la revisión del arte contemporáneo de América Latina. Fue subdirector del Museo Nacional del Virreinato, el Museo Nacional de Culturas Populares y el Museo Nacional de Antropología, así como

subdirector técnico del Museo Dolores Olmedo. Fungió como presidente del Jurado de la *49ª Bienal de Venecia* (2001) y presidente del Comité de Selección y el Jurado de la *Bienal de Dakar* (2002). Desde 2004, es coordinador de Exposiciones y Registro de Obra del Antiguo Colegio de San Idelfonso.

Patrick Charpenel (Guadalajara, 1967). Curador y coleccionista de arte. Es licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestro en la misma disciplina por la Universidad de Guadalajara. Con el arte contemporáneo como principal foco de interés, ha curado diversas exposiciones, entre las que cabe mencionar *Francis Alÿs: Paseos/Walks* (Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 2002), *Inter.Play* (The Moore Space, Miami, 2002-2003, en colaboración con Silvia Karman Cubiñá), *Gabriel Orozco* (Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 2006-2007) y *Franz West. Elefante blanco* (Museo Tamayo, Ciudad de México, 2009). Fue director de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo entre 2011 y 2015.

Benjamín Díaz (Ciudad de México, 1957). Galerista y promotor cultural. Fundó, en 1985, la Galería Arte Contemporáneo, ubicada en la Ciudad de México y que se mantuvo activa hasta 2000. En ella, organizó exposiciones tempranas de artistas como Francis Alÿs o Rubén Ortiz Torres. En la primera mitad de la década de los noventa, impulsó la creación de la Fundación para el Arte Contemporáneo, cuyo espacio en la Ciudad de México acogió proyectos de creadores como Meyer Vaisman, Abraham Cruzvillegas, y Tim Rollins y K.O.S. A finales del siglo pasado y principios del presente, viajó periódicamente a Canadá, donde llevó a cabo exposiciones individuales y colectivas de diversos artistas. En 2005, decidió establecerse en Toronto y abrir Diaz Contemporary Gallery, que representa a creadores como Mowry Baden, Elenaor King, Nick Ostoff, Elspeth Pratt y Robert Youds.

Aldo Flores (Cuautla, 1960). Artista plástico, curador y promotor cultural. Desempeñó un papel fundamental en la creación de

diversos espacios artísticos alternativos que otorgaron visibilidad a la generación de artistas mexicanos consolidada en la década de 1990. Tras una estancia en Nueva York, creó, en 1988, el Salón dés Aztecas, una plataforma de exhibición cuyo objetivo era convertir el Centro Histórico de la Ciudad de México en un Soho latinoamericano. Fue uno de los organizadores de la "Toma del Balmori", una acción que convirtió un inmueble histórico situado en la colonia Roma, amenazado de demolición, en un gran espacio expositivo. Ha curado numerosas exposiciones de artistas mexicanos y extranjeros.

Edgardo Ganado Kim (Ciudad de México, 1964). Curador y crítico de arte. Fue investigador del MACG, entre 1991 y 1992, y curador en jefe de dicha institución, entre 1992 y 1998. Del mismo modo, ejerció como curador del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), entre 1999 y 2003. Ha escrito artículos en numerosas publicaciones y ha curado más de un centenar de exposiciones, entre las que cabe destacar *Cartografía de una generación. Quince años de creación en perspectiva* (Galería del Estado, Jalapa, 1992), *Uyiko-e. Estampa japonesa* (MACG, Ciudad de México, 1993), *Ubicaciones. Arte contemporáneo en México* (MUCA, Ciudad de México, 2001) y *Mariana Magadaleno. Fell from Glory* (Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 2010).

Néstor García Canclini (La Plata, 1938). Antropólogo y crítico cultural residente en la Ciudad de México desde 1976. Doctor en Filosofía por la Universidad de París x-Nanterre, es profesor de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) e investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores. Ha sido profesor visitante de las universidades de Duke, Stanford, São Paulo y Autónoma de Barcelona, entre otras. Es autor de numerosos libros, entre los que se cuentan *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte* (1979), *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación* (1987), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), *La globalización imaginada* (1999), *Lectores, espectadores e internautas* (2007) y *La sociedad sin relato. Antropología y estética*

de la inminencia (2010). Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Historia, Ciencias Sociales y Filosofía, en 2014.

Sol Henaro (Ciudad de México, 1976). Curadora e investigadora. Ha mostrado un interés constante por el el cuestionamiento de la construcción de la historia del arte, lo que la ha llevado a ponderar diversas singularidades no tan visibles dentro de la genealogía artística. Fue cocuradora del MUCA Roma entre 2000 y 2003. Al año siguiente, fundó la Celda Contemporánea, proyecto de recuperación de la memoria artística en México, que dirigió hasta 2006. Entre 2011 y 2015, fungió como curadora del Acervo Artístico del MUAC, institución en la que actualmente se desempeña como curadora del Acervo Documental a través del Centro de Documentación *Arkheia*. Ha curado, entre otros proyectos, *No-Grupo: Un zangoloteo al corsé artístico* (Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 2010), *Antes de la resaca… una fracción de los noventa en la Colección del MUAC* (MUAC, Ciudad de México, 2011) y *Pulso Alterado. Intensidades en la Colección del MUAC* (MUAC, Ciudad de México, 2013, en colaboración con Miguel López). Es autora del libro *Melquiades Herrera* (2015).

Kurt Hollander (Nueva York, 1959). Escritor y fotógrafo afincado en la Ciudad de México. Autor del libro Formas de morir en México (2015), ha colaborado en numerosas publicaciones internacionales, entre las que se cuentan *The Guardian*, *Vice*, *Guernica*, *Salon*, *The New York Times*, *Los Angeles Times*, *The Ecologist*, *Art in America* y *Letras Libres*. Su obra fotográfica ha sido exhibida en instituciones como el Palacio de Bellas Artes, La Panadería, el Museo de la Ciudad de Querétaro y el Salón dés Aztecas, y ha sido reproducida en publicaciones como *Bomb*, *Vice* y *The Huffington Post*. Fue el fundador y editor de las revistas *The Portable Lower East Side*, de Nueva York, y *Poliéster*, de la Ciudad de México.

Federico Navarrete (Ciudad de México, 1964). Narrador e historiador. Doctor en Estudios Mesoamericanos por la UNAM, es investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la citada

casa de estudios. Su especialidad es el estudio de la vida cotidiana, la mitología, la narrativa y la literatura de los grupos indígenas del México prehispánico, colonial y contemporáneo. De sus múltiples libros publicados, cabe destacar L*a vida cotidiana en tiempos de los mayas* (1996), *La migración de los mexicas* (1998), *Las relaciones interétnicas en México* (2004), *Los pueblos indígenas de México* (2008), *Las otras historias de México* (2010) y *Los aztecas* (2011). Tradujo del náhuatl y realizó el estudio introductorio de *Historia de la venida de los mexicanos y otros pueblos e historia de la conquista*, de Cristóbal del Castillo.

José Luis Paredes Pacho (Ciudad de México, 1961). Músico, escritor, investigador y promotor cultural. Es egresado de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Entre 1986 y 2000, fue baterista de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, uno de los grupos más influyentes del panorama del rock mexicano de finales del siglo XX. Autor del libro *Rock mexicano, sonidos de la calle* (1992), ha sido colaborador de periódicos como *La Jornada*, *Mural* y *Reforma*, y de revistas como *Nexos*, *Casa del Tiempo*, *Generación*, *La Pusmoderna*, *Nitrato de Plata* y *Códice Rock*, entre otras publicaciones. Fue director de la Casa del Lago Juan José Arreola, entre 2005 y 2012, año en que asumió la dirección del Museo Universitario del Chopo.

Pedro Reyes (Ciudad de México, 1972). Curador, arquitecto y artista visual. Fundó y gestionó, entre 1996 y 2002, La Torre de los Vientos, un espacio expositivo situado en el interior de la escultura homónima que el escultor uruguayo Gonzalo Fonseca creó para la Ruta de la Amistad de los Juegos Olímpicos de México de 1968. Como artista visual, ha elaborado unas obras —síntesis de escultura, arquitectura, video y *performance*— que a menudo generan dinámicas de participación social. Ha presentado sus proyectos en instituciones como la Sala de Arte Público Siqueiros de la Ciudad de México, la Yvon Lambert Gallery de Nueva York, el Bass Museum de Miami y la Serpentine Gallery de Londres, entre otras.

Francisco Reyes Palma (Ciudad de México, 1963). Curador, crítico e historiador del arte. Miembro fundador de CURARE. Espacio Crítico para las Artes, es investigador del Centro de Investigación de Artes Plásticas (Cenidiap). Sus líneas de trabajo se ramifican en diversas temáticas relacionadas con el arte moderno y contemporáneo. Participó en el proyecto expositivo *Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920-1960* (Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, 1992) y colaboró en la colección de libros *Hacia otra historia del arte en México* (2001-2004). De sus proyectos curatoriales, cabe destacar *Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2014-2015; Palacio de Cultura Banamex, Ciudad de México, 2015, y Museo Amparo, Puebla, 2015-2016).

Jorge Reynoso Pohlenz (Ciudad de México, 1968). Curador. Ocupó los cargos de subdirector general del MACG, entre 1995 y 1998, subdirector general y subdirector de Programación de Curaduría en la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM, entre 1998 y 2013, y director de la Sala de Arte Público Siquieros, entre 2007 y 2009. Ha sido curador de alrededor de 40 exposiciones, entre las que cabe destacar *Émile Bénard. Arquitectura y pintura* (Museo Nacional de Arquitectura, Ciudad de México, 2006-2007) y *Marta Palau. Tránsitos de Naualli* (Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 2012-2013; Fórum Eugénio de Almeida, Évora, 2014; La Lonja, Zaragoza, 2014-2015, y Museu d'Art Jaume Morera, Lleida, 2015).

Guillermo Santamarina (Ciudad de México, 1957). Curador, crítico de arte y artista visual. Ha curado más de 600 exposiciones tanto para instituciones públicas como para centros privados, y lleva exponiendo sus propuestas artísticas de forma continua desde 1979. Fue director de Ex Teresa Arte Actual entre 1998 y 2004; del Museo Experimental El Eco, entre 2004 y 2009, y del MUCA Roma, entre 2011 y 2013. Del mismo modo, fue coordinador de Gestión Curatorial del MUAC, entre 2008 y 2010. En la actualidad, es curador en jefe del MACG y profesor de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura, y Grabado La Esmeralda en la Ciudad de México.

Rogelio Villareal (Torreón, 1956). Escritor, periodista y promotor cultural. Realizó estudios de Periodismo —que dejó inacabados— en la UNAM. Fue el fundador de las revistas de crítica, cultura y humor *La Regla Rota* (1984-1987) y *La Pusmoderna* (1989-1996). Como programador de las actividades culturales del bar El Nueve de la Ciudad de México, promovió a grupos de rock como Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, Café Tacvba y Los Caifanes. Ha escrito textos para numerosos catálogos y es autor de *Fotografía, arte y publicidad* (1979), *Aspectos de la Fotografía en México* (1981), *Cuarenta y 20* (2000), *El dilema de Bukowski* (2004), *El periodismo cultural en tiempos de la globalifobia* (2006), *Sensacional de contracultura* (2009) y *El tamaño del ridículo* (2009). Actualmente, es director editorial de la revista Replicante.

Boris Viskin (Ciudad de México, 1960). Artista. Con una obra caracterizada por la síntesis formal y por un cierto aire metafísico, desempeñó un papel fundamental en la renovación del lenguaje pictórico del México de finales del siglo XX. De sus exposiciones individuales, cabe destacar *En revolución* (MACG, Ciudad de México, 1989), *Casa de algo* (Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, 1993), *Petates* (Iturralde Gallery, Los Ángeles, 2000), *Postales* (Centro Cultural Recoleta, 2002), *Vaivén* (Kunsthaus Santa Fe, San Miguel de Allende, 2006) e *Iniciativa 10-10-10* (The Black Hole Art Gallery, Puebla, 2015). Perteneció al colectivo de artistas que fundó Zona, espacio expositivo independiente activo entre 1993 y 1995.

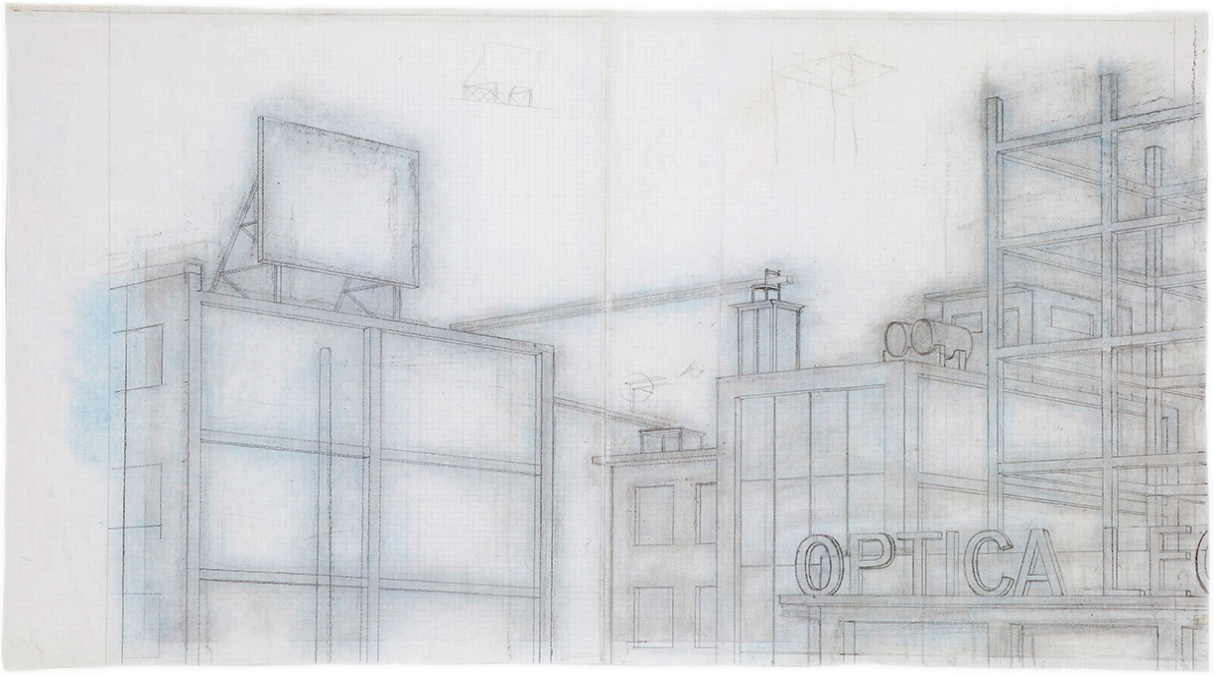
Jorge Volpi (Ciudad de México, 1968). Novelista y ensayista. Considerado uno de los representantes más destacados de la denominada Generación del Crack, es autor de las novelas *La paz de los sepulcros* (1995), *El temperamento melancólico* (1996), *En busca de Klingsor* (1999), *El fin de la locura* (2003), *No será la Tierra* (2006) y *La tejedora de sombras* (2012). También ha escrito diversos libros de ensayo, entre los que se pueden mencionar *La imaginación y el poder* (1998), *La guerra y las palabras* (2004), *Mentiras contagiosas* (2008), *El insomnio de Bolívar* (2009) y *Leer la mente* (2001). Colaborador de los periódicos *Reforma* y *El País*, fue director del

Canal 22, entre 2007 y 2011. Ha sido condecorado como Caballero de la Orden de Artes y Letras de Francia y ha recibido la Orden de Isabel la Católica de España. Actualmente, es director del Festival Internacional Cervantino.

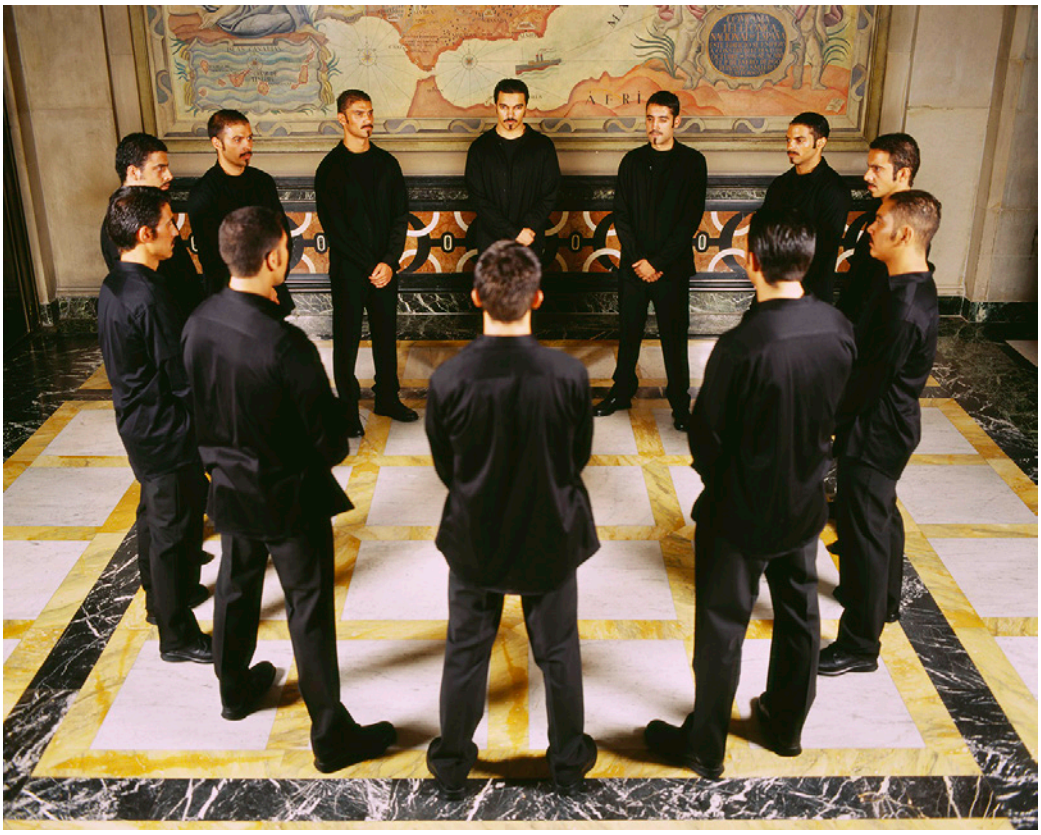
Lorena Wolffer (Ciudad de México, 1971). Artista y activista cultural. Su obra, de carácter eminentemente performativo, aborda asuntos relacionados con la construcción cultural del género y busca otorgar visibilidad a las problemáticas vinculadas a la feminidad. Ha presentado sus propuestas en México, Argentina, Venezuela, Brasil, Canadá, Estados Unidos, Eslovaquia, España, Finlandia, Francia, Hungría, Gran Bretaña, República Checa, Nigeria y China. Fue cofundadora y directora de Ex Teresa Arte Actual, entre 1994 y 1996; asesora de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, entre 2004 y 2007, y coordinadora académica de "Arte Cultura y justicia: representaciones y performatividades alternas" del Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, en 2013.

Obras

Eduardo Abaroa, *Obelisco roto portátil (para mercados ambulantes)*, 1991-1993
[cat. 1]



Francis Alÿs, *The Liar, the Copy of the Liar*, 1993-1997 [cat. 2]



Gustavo Artigas, *Dúplex*, 2001 [cat. 3]

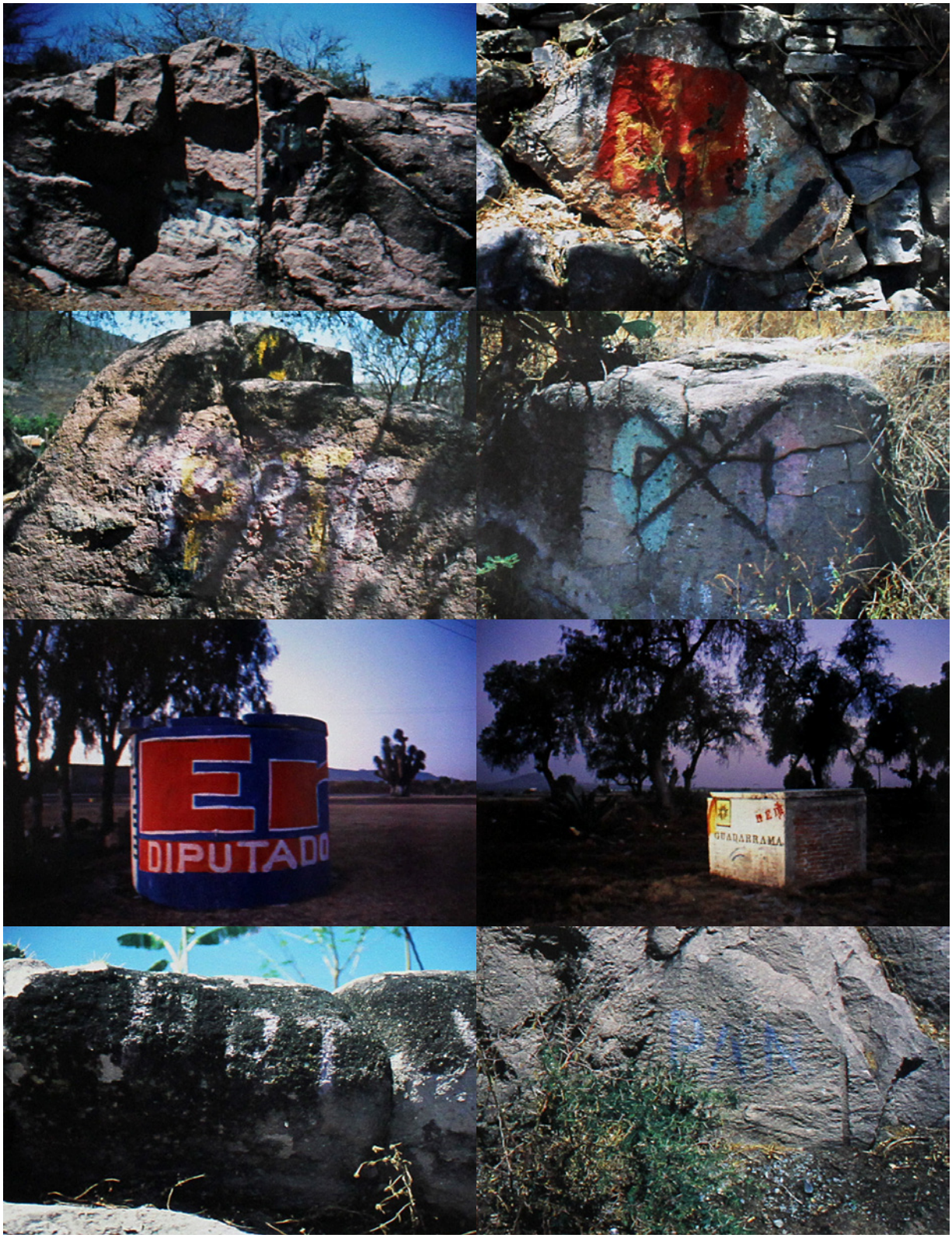
Miguel Calderón, *Photo Shoot #4*, 1997 [cat. 5]

Miguel Calderón, *Photo Shoot #11*, 1997 [cat. 6]

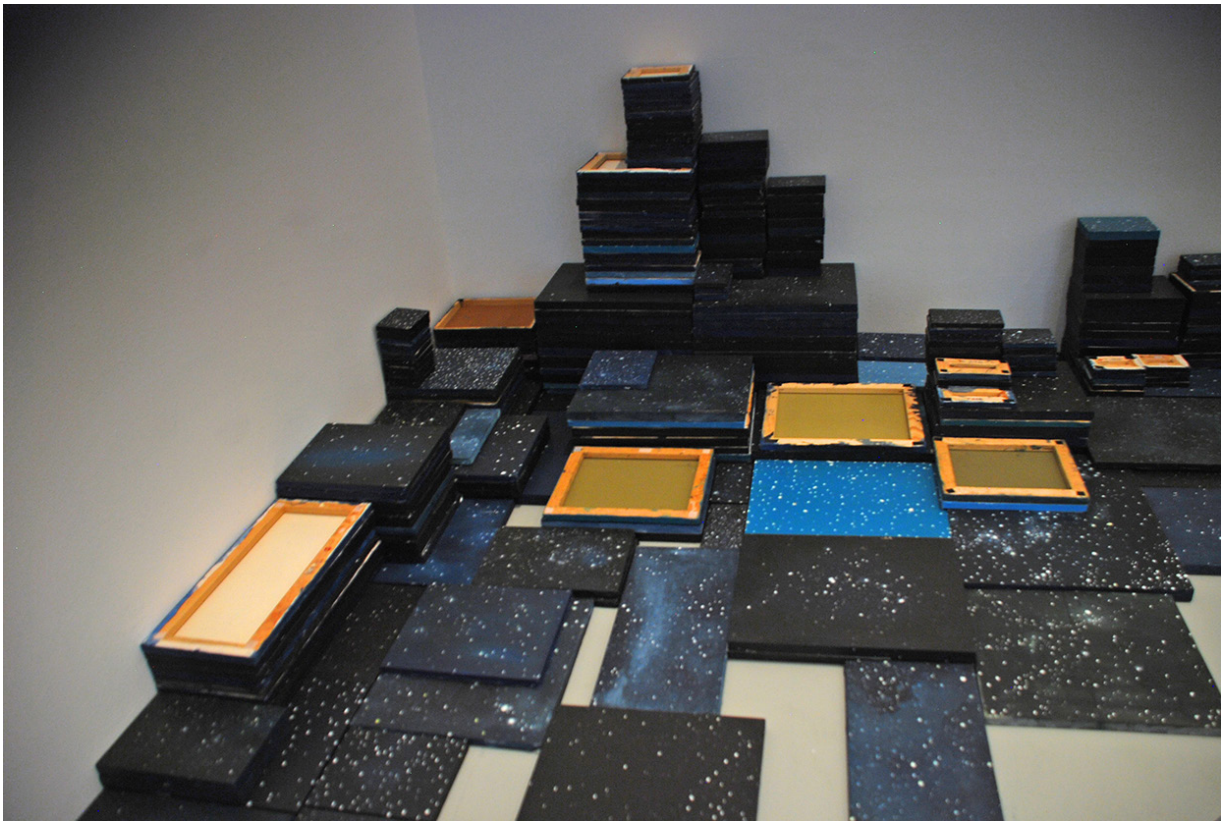
Mónica Castillo, *Sin título*, 1995 [cat. 7]

Abraham Cruzvillegas, *Flebitis*, 1995 [cat. 8]

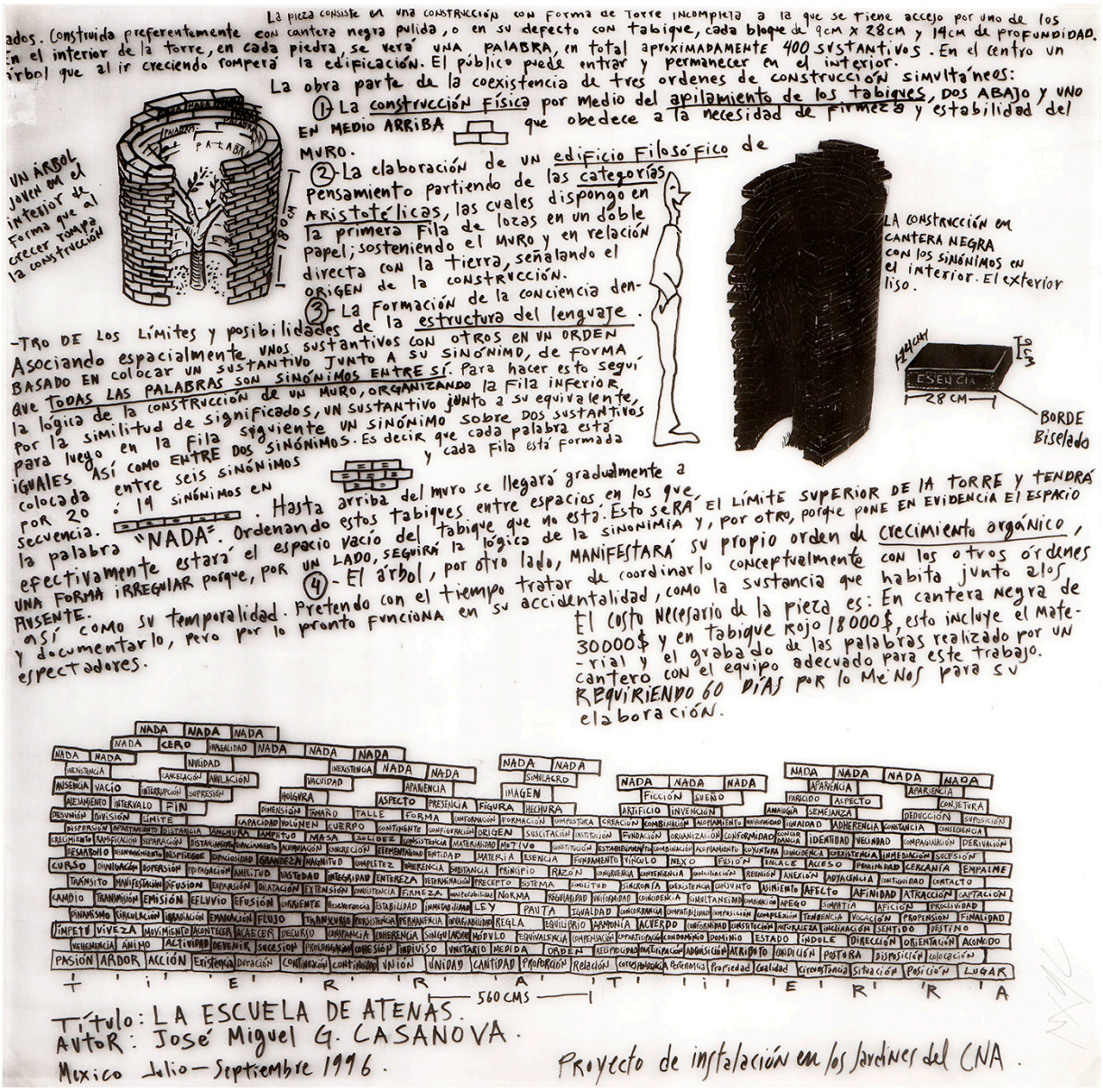
Minerva Cuevas, *Arqueología política*, 2000 [cat. 9]



Minerva Cuevas, *Arqueología política*, 2000 [cat. 9]



Claudia Fernández, *Interior*, 1998 [cat. 10]


La pieza consiste en una construcción con forma de torre incompleta a la que se tiene acceso por uno de los
ados. Construida preferentemente con cantera negra pulida, o en su defecto con tabique, cada bloque de 9cm x 28cm y 14cm de profundidad.
En el interior de la torre, en cada piedra, se verá una PALABRA, en total aproximadamente 400 sustantivos. En el centro un
árbol que al ir creciendo rompera la edificación. El público puede entrar y permanecer en el interior.
La obra parte de la coexistencia de tres ordenes de construcción simultáneos:
① La construcción física por medio del apilamiento de los tabiques, dos abajo y uno
en medio arriba que obedece a la necesidad de firmeza y estabilidad del
muro.
② La elaboración de un edificio filosófico de
pensamiento partiendo de las categorías
aristotélicas, las cuales dispongo en
la primera fila de lozas en un doble
papel; sosteniendo el muro y en relación
directa con la tierra, señalando el
origen de la construcción.
③ La formación de la conciencia den-
tro de los límites y posibilidades de la estructura del lenguaje.
Asociando espacialmente unos sustantivos con otros en un orden
basado en colocar un sustantivo junto a su sinónimo, de forma
que todas las palabras son sinónimos entre sí. Para hacer esto segui
la lógica de la construcción de un muro, organizando la fila inferior
por la similitud de significados, un sustantivo junto a su equivalente,
para luego en la fila siguiente un sinónimo sobre dos sustantivos
iguales así como entre dos sinónimos
colocada entre seis sinónimos
por 20 : 19 sinónimos en
secuencia.
la palabra "NADA". Ordenando estos tabiques entre espacios en los que,
efectivamente estará el espacio vacío del tabique que no está. Esto será
una forma irregular porque, por un lado, seguirá la lógica de la sinonimia y, por otro, porque pone en evidencia el espacio
ausente.
así como su temporalidad. Pretendo con el tiempo tratar de coordinarlo conceptualmente con los otros órdenes
y documentarlo, pero por lo pronto funciona en su accidentalidad, como la sustancia que habita junto a los
espectadores.
④ - El árbol, por otro lado, manifestará su propio orden de crecimiento orgánico,
El costo necesario de la pieza es: En cantera negra de
30000$ y en tabique rojo 18000$, esto incluye el mate-
-rial y el grabado de las palabras realizado por un
cantero con el equipo adecuado para este trabajo.
requiriendo 60 días por lo menos para su
elaboración.
un árbol joven en el interior de forma que al crecer rompa la construcción
palabra
palabra
palabra

José Miguel González Casanova, *La escuela de Atenas*, 1996-1997 [cat. 12]

Daniel Guzmán, *Rey Burro,* de la serie "Alcohol y soledad" 1999 [cat. 13]

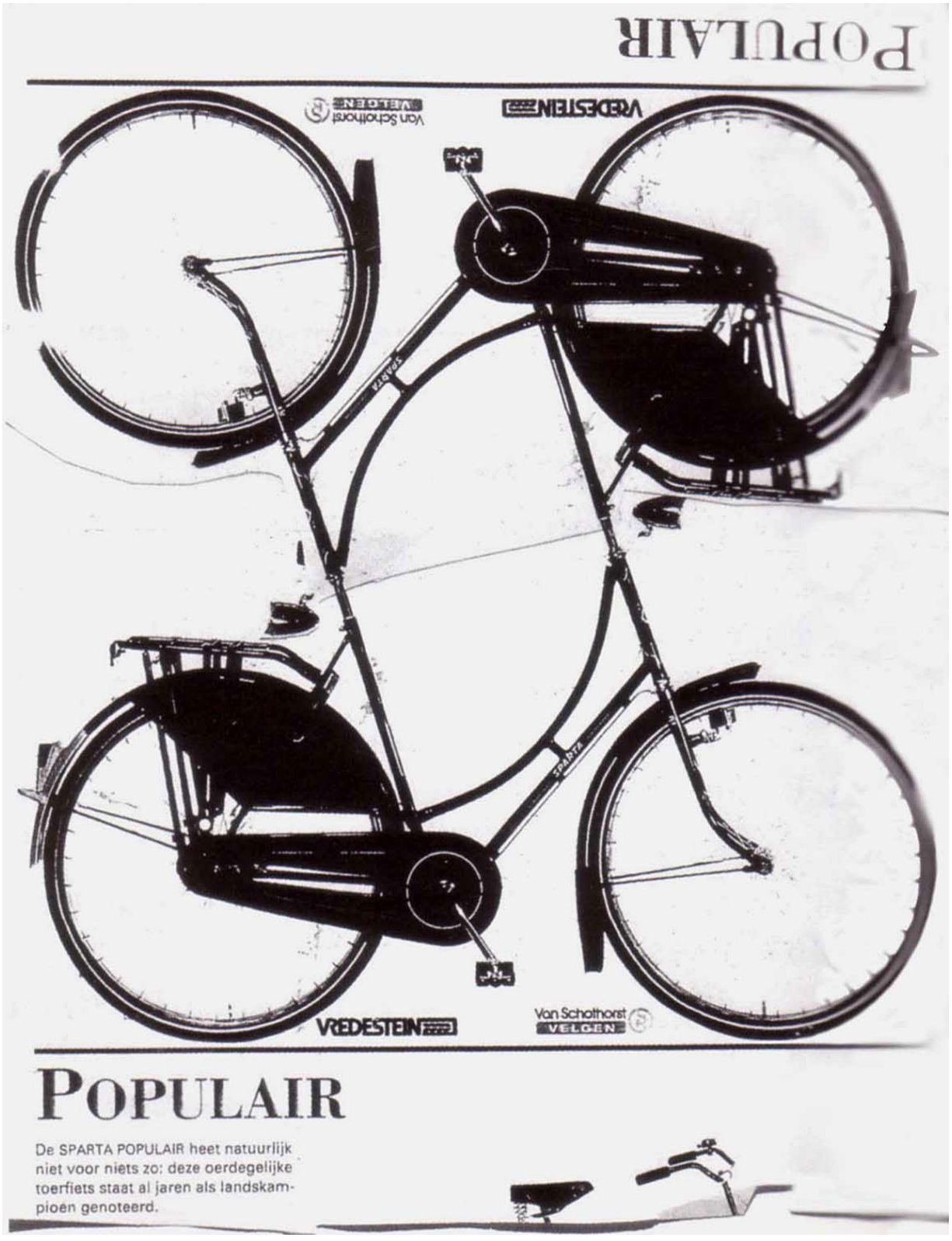
Daniel Guzmán, Rey *Reina,* de la serie "Alcohol y soledad" 1999 [cat. 14]

Daniel Guzmán, Come ass, de la serie “Alcohol y soledad” 1999 [cat. 15]

Daniel Guzmán y Luis Felipe Ortega, *Remake*, 1994 [cat. 16]

Richard Moszka, *Imagen gráfica para la exposición*, 2011 [cat. 17]

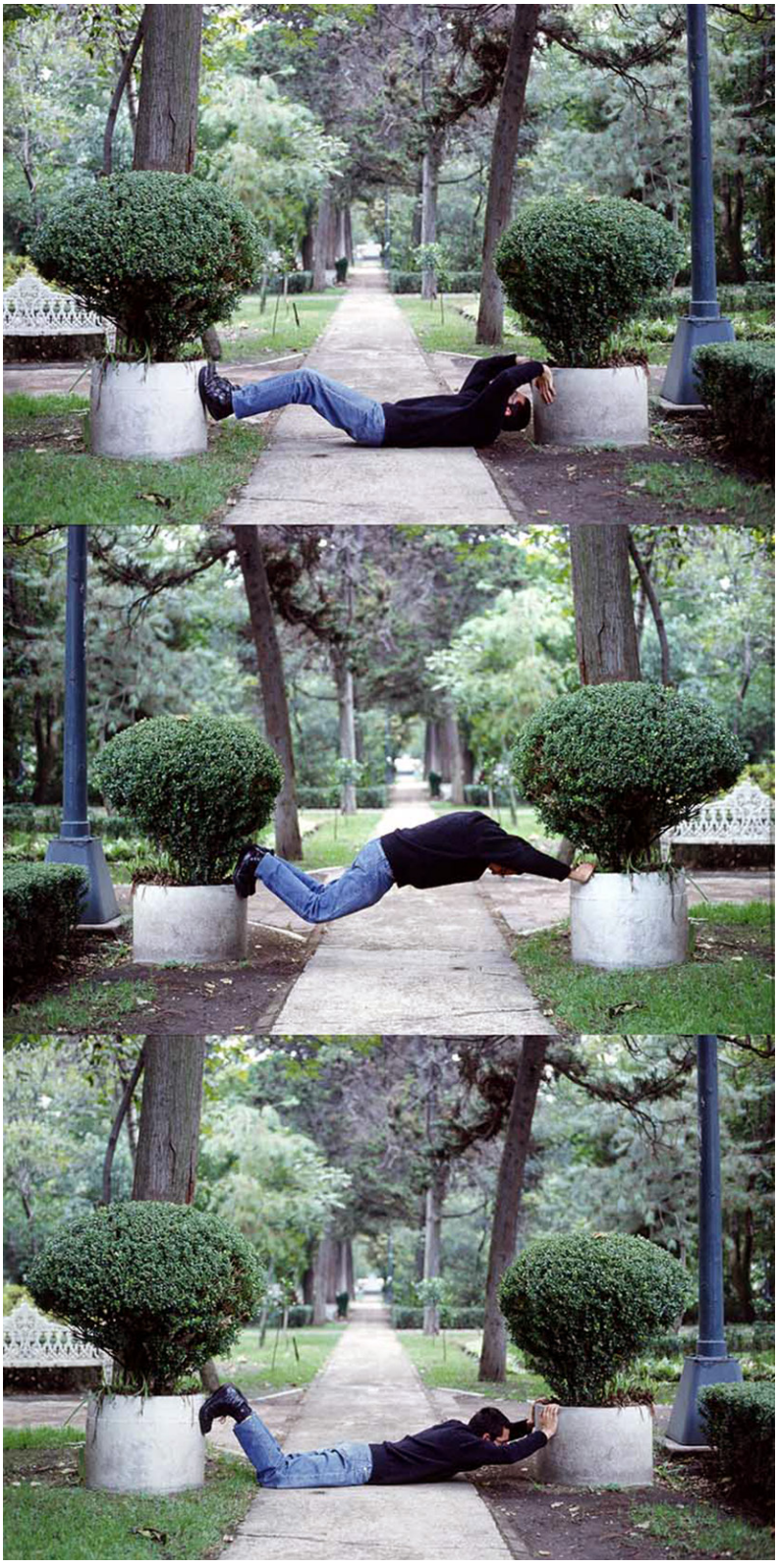
Yoshua Okón, *Oríllese a la orilla*, 1999-2000 [cat. 18]



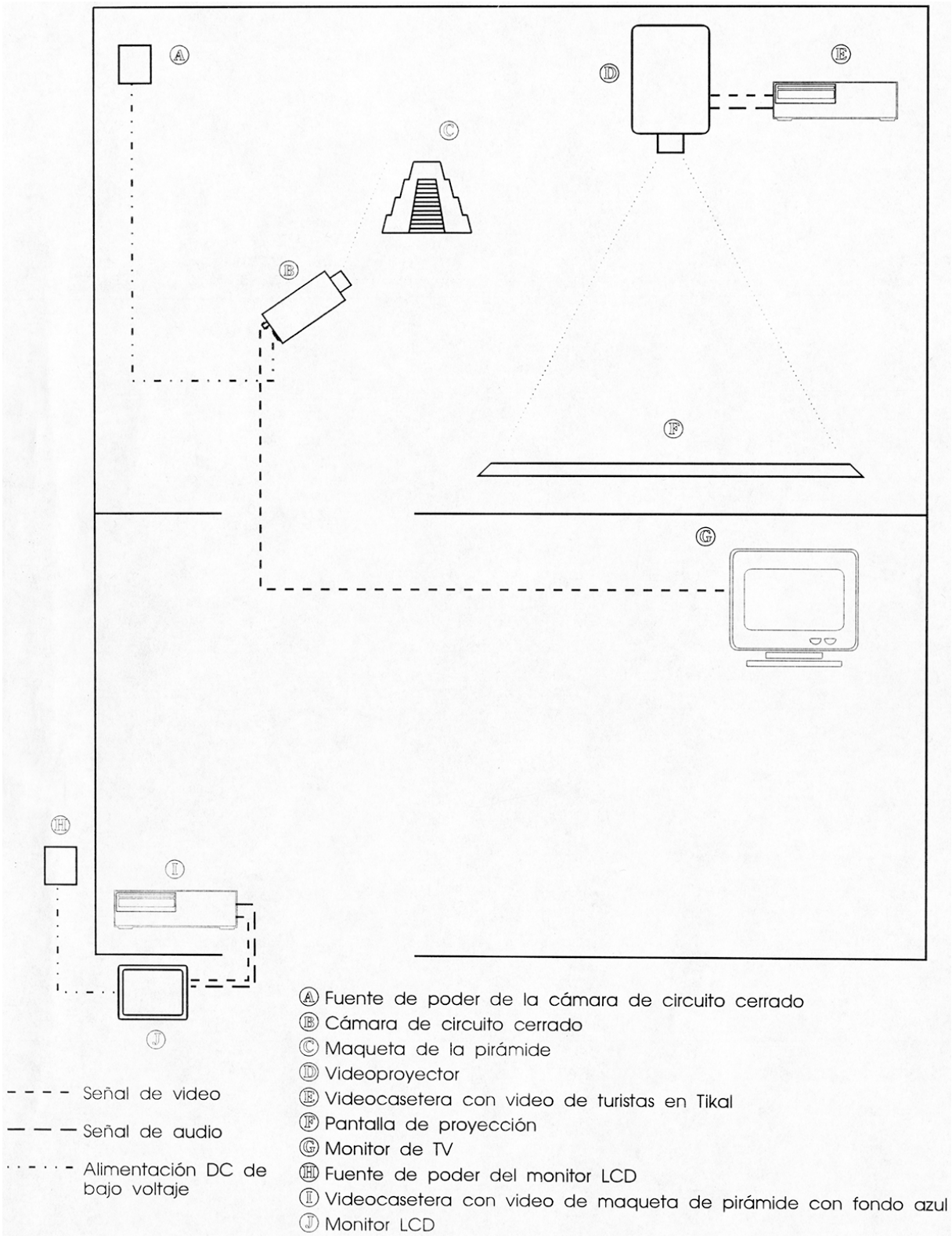
Gabriel Orozco, *Sin título*, 1994 [cat. 19]

Damián Ortega, *Capullo*, 1991 [cat. 20]

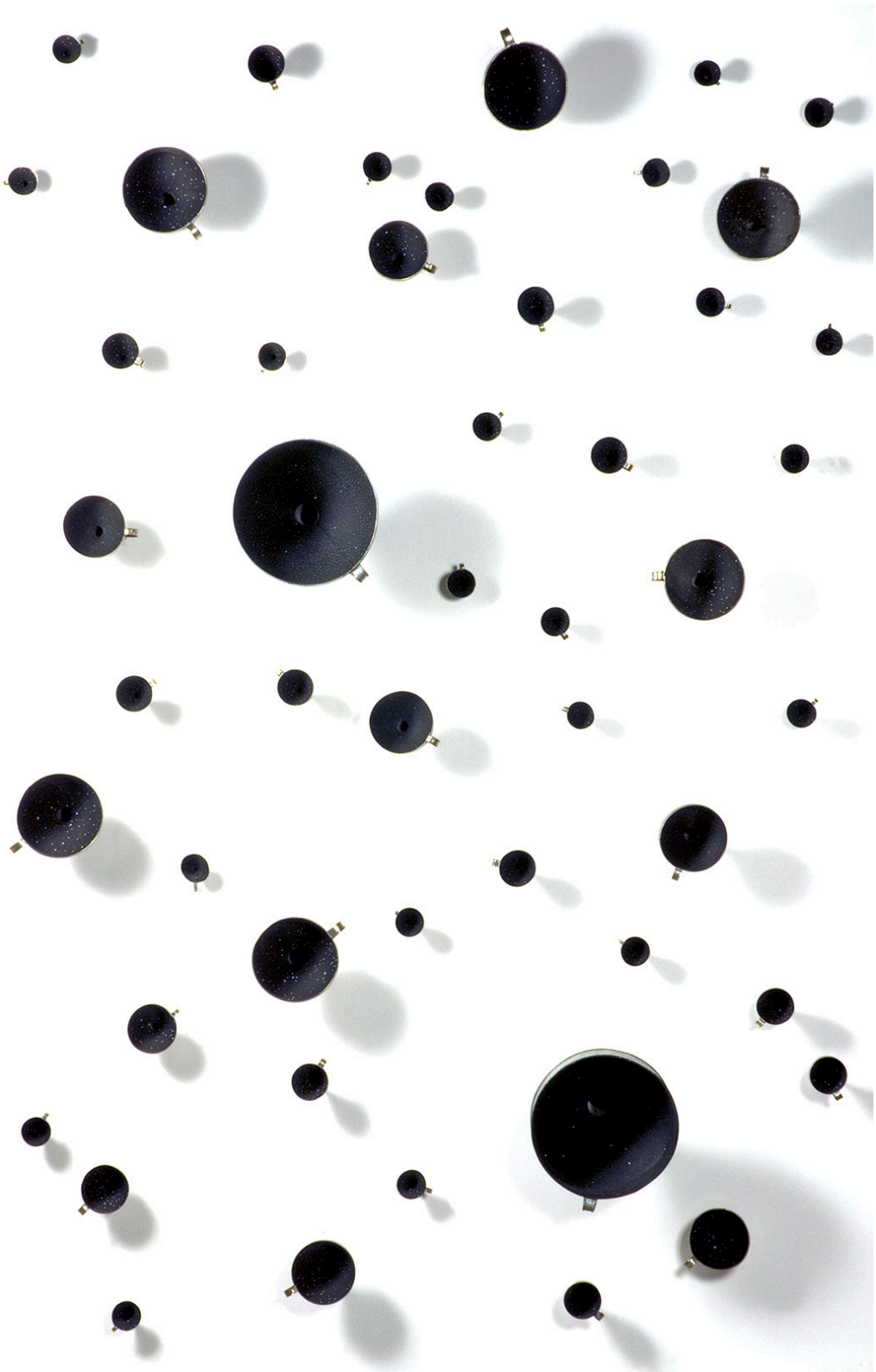
Damián Ortega, *El derecho y el deber*, publicado en la revista *La Pusmoderna*, núm. 3, enero-febrero-marzo de 1991 [cat. 21]



Luis Felipe Ortega, *Los cuerpos dóciles*, 1995-1997 [cat. 22]


Ⓐ Fuente de poder de la cámara de circuito cerrado
Ⓑ Cámara de circuito cerrado
Ⓒ Maqueta de la pirámide
Ⓓ Videoproyector
Ⓔ Videocasetera con video de turistas en Tikal
Ⓕ Pantalla de proyección
Ⓖ Monitor de TV
Ⓗ Fuente de poder del monitor LCD
Ⓘ Videocasetera con video de maqueta de pirámide con fondo azul
Ⓙ Monitor LCD
Señal de video
Señal de audio
Alimentación DC de bajo voltaje

Rubén Ortiz Torres, *Rompiendo el código maya, Guatemala*, 1995 [cat. 23]



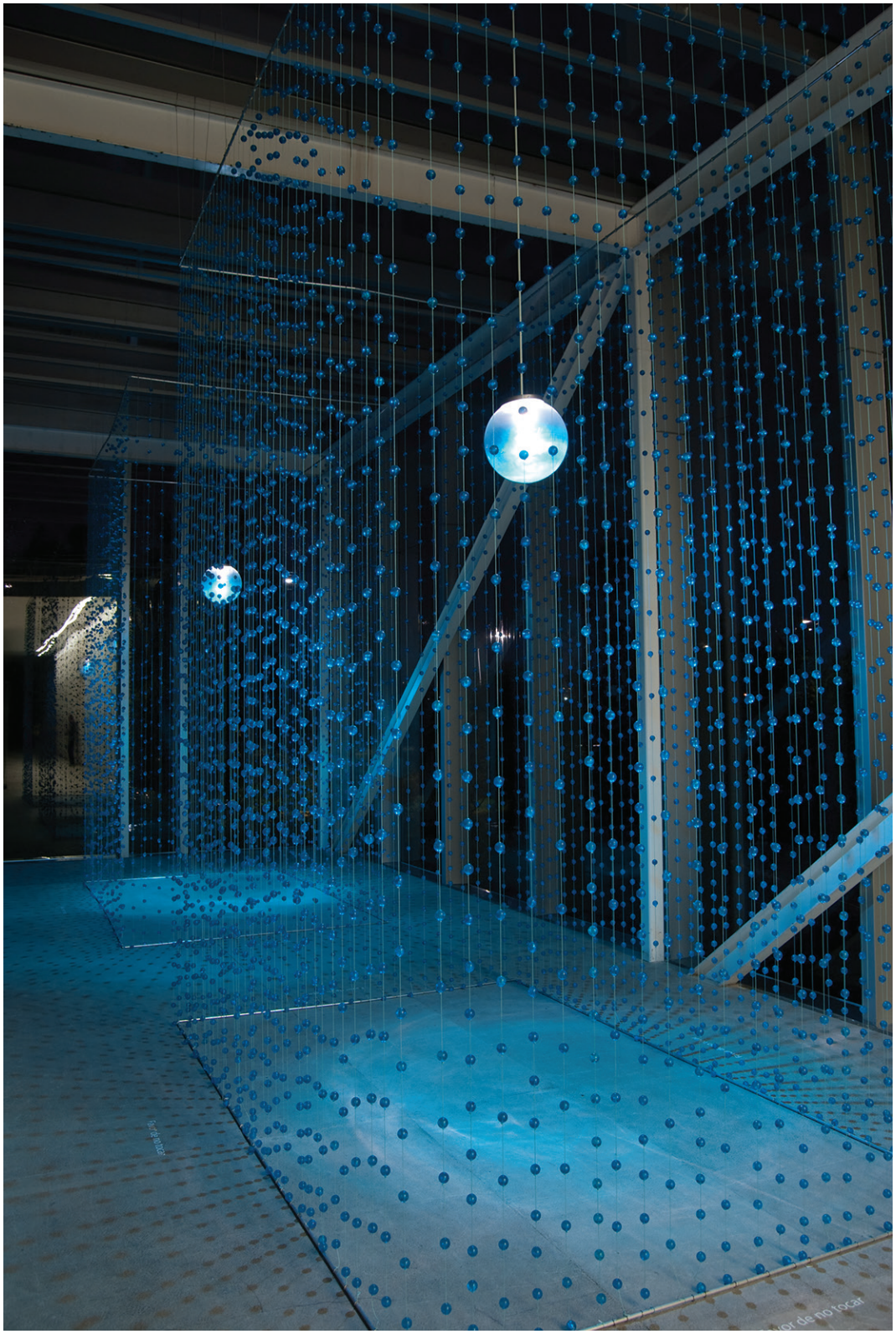
Néstor Quiñones, *Cuidado con los baches*, 1997 [cat. 24]

Vicente Razo, *Museo Salinas* (selección), 1996 [cat. 25]

Semefo, *Mineralización estéril*, 1997 [cat. 27]

Melanie Smith, *Fluxus, ca*. 1991 [cat. 28]

Melanie Smith, *Hermelinda*, 1992 [cat. 29]



Sofía Táboas, *Doble turno*, 1994 [cat. 30]

1

2

3

4

5

6

7

8

Temistocles 44, registro de diversas intervenciones, periodo 1992-1994: 1. Fachada de la casa; 2. Eduardo Abaroa; 3. Manuel Rocha (*Arco*), Eduardo Abaroa (*Obelisco*); 4. Ulises García Ponce de León; 5. Abraham Cruzvillegas; 6. Damián Ortega; 7. Daniela Rossell; 8. Damián Ortega [cat. 31]

9

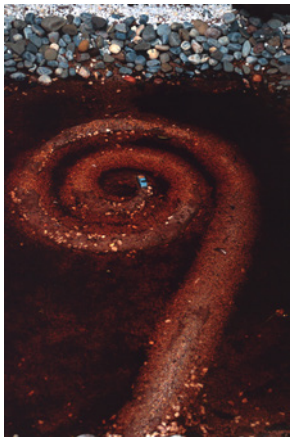
10

11

12

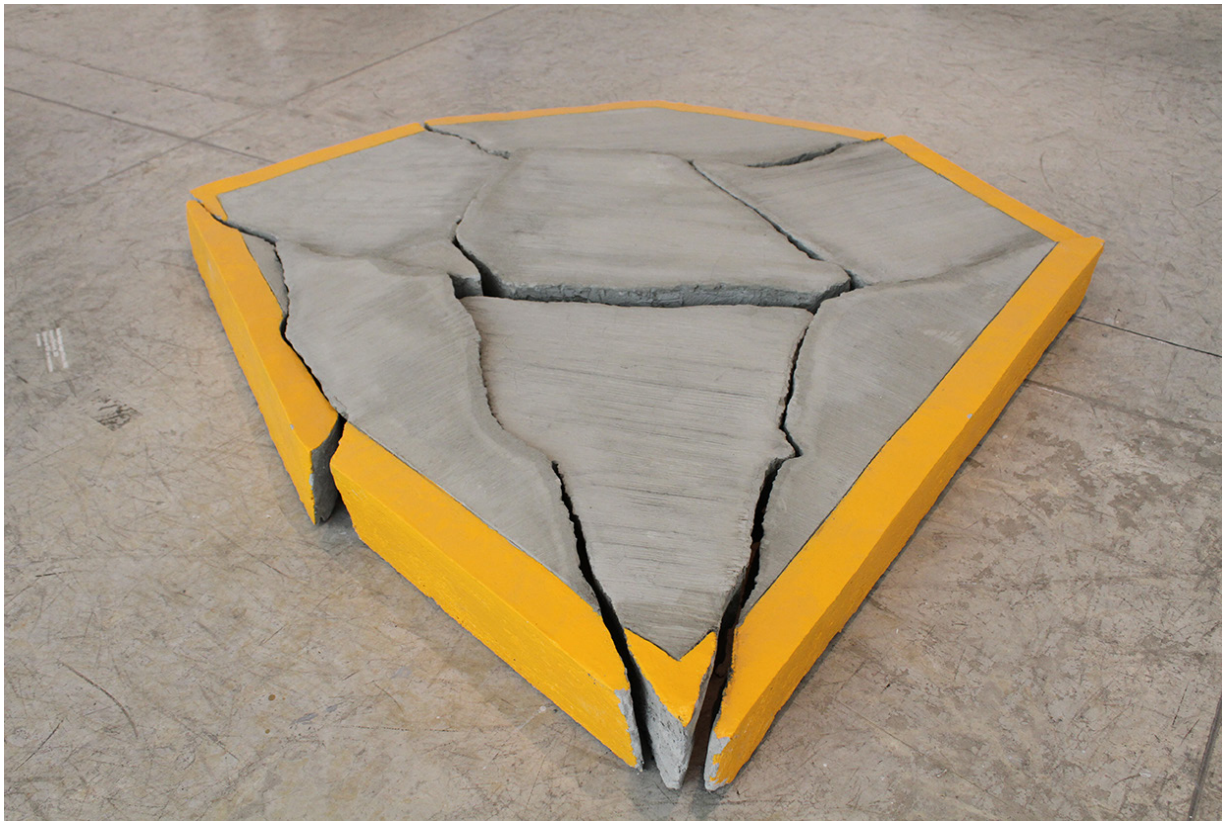
13

14

15 

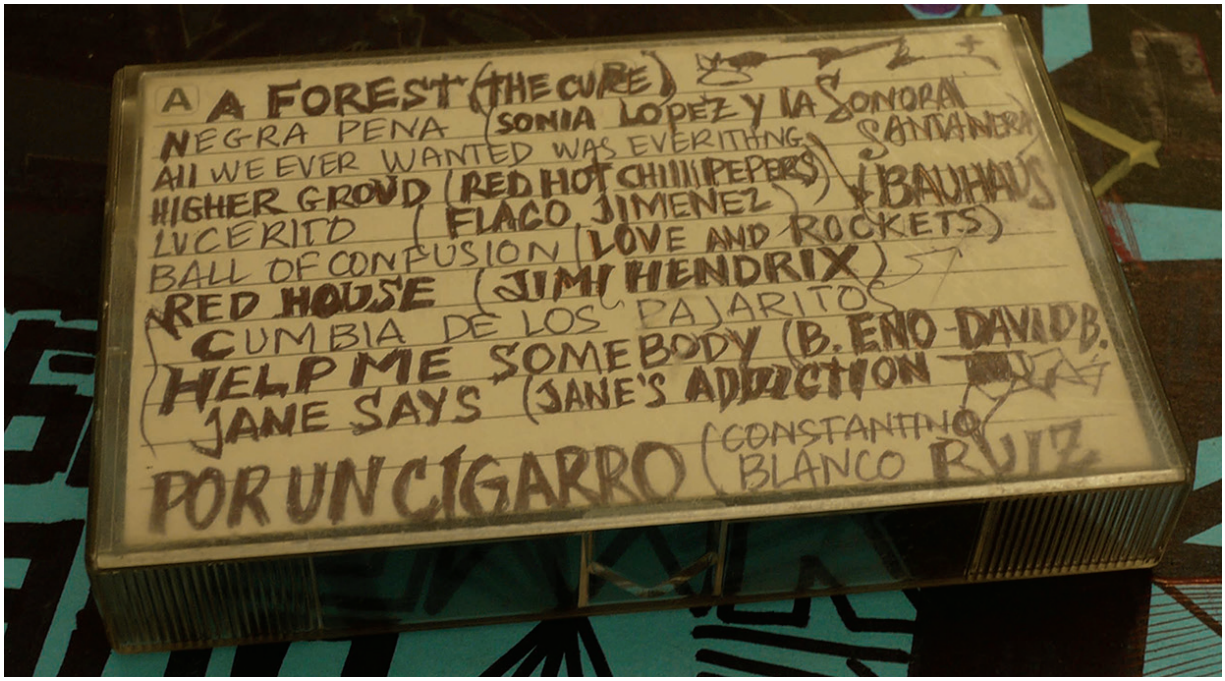
Temistocles 44, registro de diversas intervenciones, periodo 1992-1994: 9. Daniel Guzmán; 10. Sofía Táboas; 11. Pablo Vargas Lugo; 12. Fernando García Correa; 13. Silvia Gruner; 14. Sofía Táboas; 15. Damián Ortega [cat. 31]

Diego Toledo, *Rastra*, 1993 [cat. 32]



Pablo Vargas Lugo, México, *Banqueta (Diamante)*, 2003 [cat. 33]

Artemio (México, 1976), *Tributo a la Mocolectiva*, 2011 [cat. 4]



Francisco “El Taka” Fernández, *Playlist*, 2011 [cat. 11]

Rock 101 / Idea musical [cat. 26]

Publicaciones

Alegría [cat. 34]

CURARE. *Espacio crítico para las artes*, publicaciones de 1991 a 2011 [cat. 35]

Poliester, publicaciones de 1992 a 2000 [cat. 36]

La Pusmoderna, publicaciones de 1989 a 2000 [cat. 37]

Casper, publicaciones de 1998 y 1999 [cat. 38]

Catálogo de obra

Este catálogo está ordenado alfabéticamente por autor. Los títulos de las obras se indican en cursivas y van seguidos de las fechas de realización correspondientes. Las medidas se ofrecen en centímetros. El alto precede al ancho y éste, en su caso, a la profundidad. En caso de películas o videos, se indica la duración de la obra.

1. Eduardo Abaroa (México, 1968)
Obelisco roto portátil (para mercados ambulantes), 1991-1993
Dibujo, impresiones fotográficas, metal y lona
Dimensiones variables
Colección Charpenel, Guadalajara

2. Francis Alÿs (Bélgica, 1959)
The Liar, the Copy of the Liar, 1993-1997
Lápiz sobre papel
20 piezas de 65 × 90 cm c/u
40 piezas de 90 × 120 cm c/u
Colección MUAC, UNAM
Donación del autor 2011

3. Gustavo Artigas (México, 1970)
Dúplex, 2001
Fotografías en color montadas sobre aluminio, texto para la conferencia escrito por el artista y video de la citada conferencia, celebrada en la Fundación Telefónica, Madrid
Tres fotografías de 69.5 × 85.5 cm c/u
Duración del video: 6' 25'
Cortesía del artista

4. Artemio (México, 1976)
Tributo a la Mocolectiva, 2011
Selección sonora ligada a La Panadería
Cortesía del artista

5. Miguel Calderón (México, 1971)
Photo Shoot #4, 1997
Impresión cromogénica
127 x 177.8 cm
Colección Charpenel, Guadalajara

6. Miguel Calderón (México, 1971)
Photo Shoot #11, 1997
Impresión cromogénica
127 x 177.8 cm
Colección Charpenel, Guadalajara

7. Mónica Castillo (México, 1961)
Sin título, 1995
Técnica mixta sobre vinilo
150 × 135.5 cm
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 1998-1999

8. Abraham Cruzvillegas (México, 1968)
Flebitis, 1995
Zapatos y peras de boxeador
30 × 20 × 30 cm
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 2007

9. Minerva Cuevas (México, 1975)
Arqueología política, 2000
16 impresiones digitales
60 × 40 cm c/u
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 2007

10. Claudia Fernández (México, 1965)
Interior, 1998
Políptico en óleo sobre tela y madera
Dimensiones variables
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 1998-1999

11. Francisco "El Taka" Fernández (México, 1966)
Playlist, 2011
Selección sonora vinculada a La Quiñonera
Cortesía del artista

12. José Miguel González Casanova (México, 1964)
La escuela de Atenas, 1996-1997
Instalación de bloques de cantera y plano
260 × 200 cm de diámetro
Plano de 61 × 91.5 cm
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 1998-1999

13. Daniel Guzmán (México, 1964)
Rey Burro, de la serie "Alcohol y soledad ", 1999
Acrílico sobre papel
33.5 × 48.5 cm
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 1998-1999

14. Daniel Guzmán (México, 1964)
Rey Reina, de la serie "Alcohol y soledad ", 1999
Acrílico sobre papel
48 × 67.5 cm
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 1998-1999

15. Daniel Guzmán (México, 1964)
Come ass, de la serie "Alcohol y soledad", 1999
Acrílico sobre papel
67.5 x 47.5 cm
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 1998-1999

16. Daniel Guzmán (México, 1964) y **Luis Felipe Ortega** (México, 1966)
Remake, 1994
Betacam-NTSC
10' 55"
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 2013

17. Richard Moszka (Canadá, 1966)
Imagen gráfica para la exposición, 2011
Cortesía del artista

18. Yoshua Okón (México, 1970)
Oríllese a la orilla, 1999-2000
Videoinstalación de seis canales (selección)
Poli I: 5'
Poli IV: 3'
Poli V: 5'
Cortesía del artista

19. Gabriel Orozco (México, 1962)
Sin título, 1994
Collage
27.9 × 21.59 cm
Colección Charpenel, Guadalajara

20. Damián Ortega (México, 1967)
Capullo, 1991
Video transferido a DVD
12'
Cortesía del artista y kurimanzutto

21. Damián Ortega (México, 1967)
El derecho y el deber
Publicado en la revista La Pusmoderna, núm. 3
Enero-febrero-marzo de 1991
30 × 21 cm
Cortesía del artista y Rogelio Villareal

22. Luis Felipe Ortega (México, 1966)
Los cuerpos dóciles, 1995-1997
3 fotografías en impresión cromogénica
40 × 61 cm c/u
Cortesía del artista

23. Rubén Ortiz Torres (México, 1964)
Rompiendo el código maya, Guatemala, 1995
Circuito cerrado de televisión, pirámide modelo, videocasetes y monitor
Medidas variables
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 1998-1999

24. Néstor Quiñones (México, 1967)
Cuidado con los baches, 1997
Esmalte sobre embudos de hojalata
Medidas variables
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 1998-1999

25. Vicente Razo (México, 1971)
Museo Salinas (selección), 1996
Objetos diversos
284 obras, medidas variables
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 2007

26. Rock 101 / Idea musical
Instalación de una cabina de radio con selección de programas del periodo

27. Semefo (fundado en México, 1990)
Mineralización estéril, 1997
Estructura de metal, vidrio y ceniza humana
180 x 280 x 70 cm
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 1998-1999

28. Melanie Smith (Reino Unido, 1965)
Fluxus, ca. 1991
Plástico, hule y metal
50 × 313 × 48 cm
Adquisición 2005

29. Melanie Smith (Reino Unido, 1965)
Hermelinda, 1992
Metal galvanizado, hule y manguera
62 x 41 x 58 cm
Adquisición 2005

30. Sofía Táboas (México, 1968)
Doble turno, 1994
Pelotas de plástico, nailon y luz eléctrica
Medidas variables
Adquisición 2007

31. Temístocles 44
Registro de diversas intervenciones
Periodo 1992-1994
Presentación con diapositivas digitalizadas
Fondo Temístocles 44, Centro de Documentación Arkheia

32. Diego Toledo (México, 1964)
Rastra, 1993
Instalación
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 1998-1999

33. Pablo Vargas Lugo (México, 1968)
Banqueta (Diamante), 2003
Estructura de MDF con recubrimiento de cemento
23 × 280 × 210 cm
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 2005

PUBLICACIONES

34. Alegría
Boletín trimestral de Temístocles 44
Coordinador: Pablo Vargas Lugo
Editores: Fernando García Correo y Pablo Vargas Lugo
Consejo Editorial: Eduardo Abaroa, Luis Felipe Ortega y Pablo Vargas Lugo.

35. CURARE. *Espacio crítico para las artes*
Publicaciones de 1991 a 2011
Centro de Documentación *Arkheia*

36. *Poliéster*
Publicaciones de 1992 a 2000
Centro de Documentación *Arkheia*

37. *La Pusmoderna*
Publicaciones de 1989 a 2000
Cortesía de Rogelio Villareal

38. *Casper*
Consejo editorial: Daniel Guzmán, Gabriel Kuri, Damián Ortega
y Luis Felipe Ortega
Publicaciones de 1998 a 1999
Damián Ortega, *Percas*, núm. 1, 1998
Gabriel Kuri, *Sperca Plus*, julio de 1998
Sofía Táboas, *Persa*, núm. 4, septiembre de 1998
Jesús Cruzvillegas, *Pacers*, núm. 5, octubre de 1998
Alejandro Carrasco, *Scrape*, núm. 6, noviembre de 1998
Héroes 47, *Sep rac*, núm. 8, enero de 1999
Richard Moszka, *Es crap*, núm. 9, febrero de 1999
Damián Ortega, *A-E-C-S-P-R* , núm. 10, marzo de 1999
Fondo Casper, Centro de Documentación *Arkheia*
Daniel Guzmán, *Casper*, núm. piloto, mayo de 1998
Abraham Cruzvillegas, *Pescar*, núm. 3, agosto de 1998
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación *Arkheia*

CARTELES

Miguel Calderón, Minerva Cuevas, Abraham Cruzvillegas, Dr. Lakra,
Jerónimo Hagerman, Jonathan Hernández, Gabriel Orozco y Fernando Ortega.

Créditos de la exposición

Curaduría
Sol Henaro

Producción museográfica
Joel Aguilar
Benedeta Monteverde
Cecilia Pardo

Programa pedagógico
Jorge Reynoso Pholenz
Rafael Sámano
Muna Cann

Colecciones
Julia Molinar
Juan Cortés
Elizabeth Herrera
Claudio Hernández

Procuración
María Teresa de la Concha
Josefina Granados
Lucy Villamar

Comunicación
Carmen Ruiz
Ana Laura Cué
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

Servicio social
Sonia Marie Elling Espejel
Omar Galicia
Erika Harumi
Carolina Magis Weinberg
Fernanda Soria Martínez

Curadora en jefe
María Inés Rodríguez

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO, MUAC UNAM-2016

Dirección General
Graciela de la Torre

Secretaria Técnica
Claudia del Pilar Ortega

Curador en Jefe
Cuauhtémoc Medina

PROGRAMA CURATORIAL

Curadores asociados
José Luis Barrios
Patricia Sloane

Curadores adjuntos
Cecilia Delgado Masse
Amanda de la Garza
Alejandra Labastida
Marco Morales Villalobos

Asistente curatorial
Virginia Roy

PROGRAMA DE COLECCIONES

Acervo Artístico Contemporáneo
Pilar García

Acervos Documentales y Centro de Documentación *Arkheia*
Sol Henaro
Catalina Aguilar
César González
Mónica Núñez
Ana Romandía
Julieta Sánchez

PROGRAMAS PÚBLICOS
Luis Vargas Santiago

Enlace y mediación
Muna Cann
Miriam Barrón
Adán González
Aidee Vidal

Proyectos públicos y comunidades
Ignacio Plá
Natalia Millán

Vinculación académica/Campus Expandido
Eliza Mizrahi
Pamela López

PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA
Joel Aguilar
Benedeta Monteverde
Cecilia Pardo

Montaje
Delfino Ávila
Enrique Castillo
Raúl Chávez
Carlos Moguel
Alberto Villaruel

Instalación de medios audiovisuales
Salvador Ávila
Antonio Barruelas
Alberto Mercado
Mario Hernández
Edgar Carbo

COLECCIONES
Julia Molinar

Registro
Mariana Arenas
Juan Cortés
Elizabeth Herrera
Alfredo Cuevas
Cruz Lira
Manuel Magaña

Laboratorio de restauración
Claudio Hernández
Karla Jiménez

VINCULACIÓN
Gabriela Fong

Procuración
María Teresa de la Concha
Josefina Granados

Comercialización
Alexandra Peeters
Juan Carlos Rojas

Amigos del MUAC
David Montes de Oca

COMUNICACIÓN
Carmen Ruiz

Publicaciones
Ekaterina Álvarez
Ana Xanic López

Difusión
Francisco Domínguez
Eduardo Lomas

Comunicación digital
Ana Cristina Sol

Diseño gráfico
Andrea Bernal

Auditorio
Mauricio de la Cueva

ADMINISTRACIÓN
Araceli Mosqueda
Daniel Correa
Mirella de la Rosa
Antonio Espinosa
Oscar Cruz
Luis Ángel García
Diana Molina

Servicios Generales
Oscar Hernández
Roberto Arreortua
Maribel Sánchez
Mauricio Galván

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, Felipe Ehrenberg, Edgardo Ganado Kim, Ana María García Kobeh, Gelsen Gas, Jan Hendrix, Boris Hirmas, Alejandro Montoya, Mariana Pérez Amor, Ricardo Regazzoni, Patricia Sloane, Sucesión Olivier Debroise, José Noé Suro y 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
Fundación Jumex Arte Contemporáneo
Hoteles City Express
AXA Seguros

El MUAC agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la exposición: *Antes de la resaca… Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC*:

Javier Arcelus, Gustavo Artigas, Iván Avilés, Esther Barrios Castillo, Adrián Bassols, Laura Bassols, Jorge Borja Basante, Andrea Bravo, Mónica Castillo, Ana Laura Cué, Rodolfo Dávila, José Miguel González Casanova, Oliver González, Alexandra López, Paco López, Noé Martínez Flores, Gabriel Mendoza, Alesha Mercado, Carlos Noriega, Omar de la O, Yoshua Okón, Luis Felipe Ortega, Eduardo Ortiz Ramírez, Tamara Puente, Nestor Quiñones, Iván Reynoso, Jorge Al berto Rodríguez Arcos, Gabriela Romero, Haydee Rovirosa, Kathy Ruhdorfer, Luis Gerardo Salas, Rafael Samano, Mirjam Stutz, Sofía Táboas, Amelia Taracena Feral, Hugo Tenorio, Agustín Trevilla, María Viamonte, Aidee Vidal y Rogelio Villareal.

Colectivo Alicia en Oz, kurimanzutto, *La Pusmoderna*, Rock 101 y Sonido Apokalitzin