



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

CONTEMPORANEIDAD INTERMITENTE

**Cartografía del campo artístico en Aguascalientes
durante las décadas de 1980 y 1990**

Juan Mariano de Loera Pérez

Tutora: Dra. Nuria Peist Rojzman

Cotutor: Dr. Jorge Prieto Terrones (UAA)

Màster en Estudis Avançats en Història de l'Art

Treball Final de Màster

Facultat de Geografia i Història

Universitat de Barcelona

Curs 2025–2026

Índice

Introducción	1
Capítulo I. Cartografía del campo local: agentes, circuitos de legitimación y prácticas artísticas contemporáneas	9
1.1. Campo artístico y circuito local de consagración	10
1.2. Formación artística y reproducción del núcleo local	14
1.3. La crítica de arte como instancia de legitimación	22
1.4. Museos, patrimonio y construcción de genealogías locales.....	32
1.5. Institución pública y profesionalización de las artes visuales.....	41
1.6. Mercado del arte: galerías intermitentes, venta doméstica y ausencia de coleccionismo especializado	49
Capítulo II. Estudio de Casos. Dos instalaciones artísticas en Aguascalientes	59
2.1. Cada quien su rollo: producción local, circulación nacional y memoria interrumpida	61
2.1.1. Producción, sociabilidad y circulación desde Aguascalientes	62
2.1.2. Materialidad, lenguaje y clasificación	63
2.1.3. Reconocimiento, archivo y memoria interrumpida	74
2.2. Aquí te sientas: objeto, vulnerabilidad y circulación lateral.....	75
2.2.1. Trayectoria, objetos y circulación lateral	80
2.2.2. Albur, masculinidad y vulnerabilidad	85
2.2.3. Televisión, clasificación y mediación.....	88
2.2.4. Reconocimiento museístico y memoria interrumpida.....	91
Conclusiones	95
Referencias bibliográficas	103
Fuentes primarias, archivos y entrevistas	104
Anexos	106
Anexo I. Transcripciones de Entrevistas	107
Anexo I.1. Entrevista Jesús Reyna	108
Anexo I.2. Entrevista a José Fonseca	114
Anexo I.3. Entrevista Yolanda Hernández.....	121
Anexo I.4. Entrevista Jaime Lara	130
Anexo II. Archivo documental fotografiado	137
II.2. Fotografías de la revista Espacios, Cultura y Sociedad.....	140
II.4. Catálogos, invitaciones y programas de exposiciones fotografiados	163
II.5. Documentación fotográfica de Cada quien su rollo	166
II.6. Documentación fotográfica de Aquí te sientas.....	167
II.7. Material hemerográfico y publicaciones culturales fotografiadas	168
II.8. Otros documentos de archivo fotografiados	180

Dedicatoria

A mi familia, por sostenerme y acompañarme en cada etapa de este proceso. A mi mejor amigo, Cristóbal Méndez, por su apoyo, presencia y amistad constante. Al Maestro Jesús Reyna, por su amistad y su guía. Y a Ana Victoria García, por su apoyo, cercanía y por compartir conmigo este camino. A todos los que confiaron en este proyecto.

Agradecimientos

Agradezco a las y los artistas entrevistados a la Dra. Yolanda Hernández, Jesús Reyna, José Fonseca y Jaime Lara, cuyas voces, archivos y recuerdos hicieron posible esta investigación. A mis profesores guías que abrieron la posibilidad intelectual de este trabajo y, de manera especial, a mi tutora, la doctora Nuria Peist, por su acompañamiento, lectura y orientación invaluable en este trabajo. A la Universitat de Barcelona, por la formación y el espacio académico brindados durante este proceso, en especial a la doctora Roser Piñol por su paciencia infinita. Finalmente, agradezco a la Universidad de las Artes de Aguascalientes, al maestro Adrián Romo por el apoyo que me dio como miembro de su plantilla de docentes y por permitirme desarrollar este Trabajo Final de Máster.

Resumen

Esta investigación analiza la conformación del campo artístico de Aguascalientes durante las décadas de los ochenta y los noventa. A partir de la teoría de Pierre Bourdieu, fuentes documentales y entrevistas, se estudian las relaciones entre artistas, instituciones, crítica, museos, concursos y mercado. Se propone la categoría de circuito local de consagración para explicar un sistema de reconocimiento con autonomía limitada y fuerte dependencia institucional. Los casos de *Cada quien su rollo* y *Aquí te sientas* permiten observar la aparición intermitente de prácticas contemporáneas y una legitimación no cristalizada, incapaz de convertirse plenamente en archivo, continuidad expositiva o memoria histórica.

Resum

Aquesta recerca analitza la conformació del camp artístic d'Aguascalientes durant les dècades dels vuitanta i els noranta. A partir de la teoria de Pierre Bourdieu, fonts documentals i entrevistes, s'estudien les relacions entre artistes, institucions, crítica, museus, concursos i mercat. Es proposa la categoria de circuit local de consagració per explicar un sistema de reconeixement amb autonomia limitada i una forta dependència institucional. Els casos de *Cada quien su rollo* i *Aquí te sientas* permeten observar l'aparició intermitent de pràctiques contemporànies i una legitimació no cristal·litzada, incapaç de convertir-se plenament en arxiu, continuïtat expositiva o memòria històrica.

Paraules clau: camp artístic; circuit local de consagració; art contemporani; instal·lació; Aguascalientes.

Vinculación con los Objetivos de Desarrollo Sostenible

Este trabajo se vincula principalmente con el ODS 11: Ciudades y comunidades sostenibles, especialmente con la protección y valoración del patrimonio cultural. La investigación recupera agentes, instituciones, archivos y prácticas artísticas que participaron en la conformación del campo artístico de Aguascalientes durante las décadas de los ochenta y los noventa. Al reconstruir obras y procesos que permanecían dispersos o escasamente documentados, contribuye a fortalecer la memoria cultural local y a reconocer el arte como parte de la construcción histórica e identitaria de la ciudad.

Aquest treball es vincula principalment amb l'ODS 11: Ciutats i comunitats sostenibles, especialment amb la protecció i la valoració del patrimoni cultural. La recerca recupera agents, institucions, arxius i pràctiques artístiques que van participar en la conformació del camp artístic d'Aguascalientes durant les dècades dels vuitanta i els noranta. En reconstruir obres i processos que romanien dispersos o escassament documentats, contribueix a enfortir la memòria cultural local i a reconèixer l'art com a part de la construcció històrica i identitària de la ciutat.

Introducción

La discusión sobre el arte mexicano durante las décadas de los ochenta y los noventa ha sido construida, en buena medida, desde los agentes, instituciones y acontecimientos que circularon en la Ciudad de México. Esto resulta comprensible si se considera que ahí se concentraban los museos de mayor alcance nacional, las escuelas profesionales, las galerías, la crítica especializada, las publicaciones y una parte importante del mercado artístico del país. Sin embargo, esta concentración también ha contribuido a producir una lectura en la que aquello que ocurrió fuera de la capital aparece con frecuencia como una recepción tardía, una derivación o una versión incompleta de los procesos legitimados desde el centro.

El estado de la cuestión revela una asimetría entre la historiografía del arte mexicano y los estudios dedicados a Aguascalientes. En el ámbito nacional, trabajos como *La era de la discrepancia*, coordinado por Olivier Debrouse (2007), y *El cubo de Rubik*, de Daniel Montero (2017), reconstruyen transformaciones decisivas del arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX sobre la tensión entre pintura y prácticas conceptuales, la reorganización institucional y la aparición de nuevos lenguajes y mediadores. Estas investigaciones ofrecen un marco indispensable, aunque sus casos, redes y acontecimientos se concentran principalmente en la Ciudad de México.

Otros estudios permiten situar el problema dentro de procesos más amplios. Las investigaciones de Cuauhtémoc Medina reunidas en *Abuso Mutuo* han examinado la transformación de los dispositivos expositivos, la circulación de prácticas contemporáneas y la relación entre modernidad, globalización e instituciones. Su aportación permite comprender que lo contemporáneo en México no constituye únicamente una sucesión de estilos, sino una modificación de las formas de producir, las políticas culturales y los circuitos por donde transitan los artistas.

Para Aguascalientes, la bibliografía disponible se ha ocupado principalmente de la historia institucional, la recuperación biográfica de artistas y la memoria cultural. Las investigaciones de Salvador Camacho (2009) y los estudios institucionales reunidos por Rionda (2021) aportan antecedentes sobre políticas culturales, formación y agentes; Jorge Terrones (2020, 2022) ha reconstruido la trayectoria de Juan Castañeda, el Centro de Artes Visuales y diversos ejercicios experimentales; mientras que las publicaciones *Espacios*,

Cultura y Sociedad, Tiempo de Aguascalientes y Ventana Interior conservan entrevistas, críticas y debates producidos dentro del propio circuito.

Estas aportaciones documentan instituciones, trayectorias y acontecimientos, pero no desarrollan de manera sistemática una lectura relacional del campo artístico local durante las décadas de los ochenta y los noventa. En la bibliografía revisada tampoco se ha estudiado lo suficiente la forma en que la concentración de funciones, la baja diferenciación de mediadores, la dependencia de la institución pública y la debilidad del mercado afectaron la continuidad histórica de las prácticas contemporáneas. El presente trabajo se sitúa en ese punto: no busca sustituir las historias existentes, sino articular sus hallazgos mediante herramientas de la sociología del arte y confrontarlos con archivo, crítica y testimonios.

El problema de esta lectura es que supone que los campos artísticos locales recorren una misma trayectoria y que su diferencia consiste únicamente en llegar más tarde a aquello que ya fue reconocido en la Ciudad de México. Dicho así, las prácticas producidas en estados como Aguascalientes quedarían observadas desde sus carencias (falta de mercado, falta de crítica, falta de instituciones o falta de lenguajes contemporáneos). Aunque estas ausencias y discontinuidades forman parte de las condiciones del espacio local, no explican por sí solas las prácticas, relaciones y procesos que tuvieron lugar en él.

Así pues, esta investigación parte de una pregunta distinta. Se pretende, más que establecer cuándo llegó el arte contemporáneo a Aguascalientes o quién produjo la primera instalación del estado, comprender en qué condiciones se configuró un campo artístico local, qué agentes intervinieron en él, cómo se distribuyeron los recursos y las posiciones y cuáles fueron los medios mediante los cuales una práctica podía ser reconocida como artística. En suma, el presente trabajo busca reconocer las relaciones que hicieron posible la producción, circulación, valoración y eventual legitimación de los artistas en el campo artístico local.

Durante la segunda mitad del siglo XX, Aguascalientes atravesó un crecimiento importante de su infraestructura cultural. La aparición de la Casa de la Cultura, el Museo José Guadalupe Posada, el Centro de Artes Visuales, el Museo de Aguascalientes, el Encuentro Nacional de Arte Joven y, posteriormente, el Museo de Arte Contemporáneo permitió establecer espacios dedicados a la formación, exhibición, conservación y difusión de las artes visuales. Estas instituciones reunieron a productores, docentes, gestores, públicos

y otros agentes, al tiempo que generaron condiciones para la enseñanza técnica, la organización de exposiciones y distintas formas de reconocimiento entre pares.

Este crecimiento institucional constituye uno de los puntos de partida del trabajo. La investigación examina la manera en que se distribuyeron funciones como la producción, la docencia, la crítica, la gestión, la selección y la exhibición, así como el grado en que dichas funciones se encontraban diferenciadas o podían superponerse en un número relativamente reducido de agentes e instituciones. Interesa observar sus efectos concretos sobre la distribución de recursos, oportunidades, criterios de valoración y vías alternativas de reconocimiento.

Otro problema de interés para la investigación es la concepción de lo contemporáneo y su relación con prácticas como el arte objeto, la instalación y el arte conceptual en Aguascalientes. Su aparición plantea además un problema metodológico particular, pues buena parte de sus registros sobreviven mediante fotografías, testimonios, bocetos, fichas o documentos conservados por los propios productores. En consecuencia, el estudio de estas prácticas se abre más allá de su materialidad original, tomando en consideración las condiciones que hicieron posible documentarlas, interpretarlas, exhibirlas y conservarlas.

La pregunta central del presente trabajo se formula de la siguiente manera: ¿cómo se configuraron los mecanismos de formación, circulación y legitimación del campo artístico de Aguascalientes durante las décadas de los ochenta y los noventa, y qué posición ocuparon dentro de ellos las prácticas asociadas con el arte contemporáneo?

El objetivo general de esta investigación es reconstruir la conformación del campo artístico de Aguascalientes durante las décadas de los ochenta y los noventa, atendiendo a las relaciones entre agentes, instituciones, mecanismos de reconocimiento, criterios de valoración y prácticas contemporáneas.

A partir de este objetivo se busca, en primer lugar, identificar los espacios de formación, producción, exhibición y reconocimiento que participaron en el desarrollo del campo local. En segundo término, interesa analizar cómo se distribuyeron los saberes, las posiciones y las formas de reconocimiento entre artistas, docentes, críticos, gestores e instituciones. Un tercer objetivo consiste en recuperar los criterios de valor presentes en la crítica local y observar la forma en que estos pusieron en relación la técnica, el oficio, la

originalidad, la innovación y aquello que durante el periodo podía ser nombrado como moderno, contemporáneo o conceptual.

También se busca analizar el papel de los museos, así como otros medios de legitimación para el campo local, como lo son el Encuentro Nacional de Arte Joven, las publicaciones culturales, las políticas institucionales y el mercado artístico dentro de los procesos de reconocimiento. Finalmente, se estudian *Cada quien su rollo*, de Jesús Reyna y Moisés Díaz Jiménez, y *Aquí te sientas*, de José Fonseca, artistas que ocuparon posiciones como agentes en el campo local, como dos casos documentables que permiten examinar modos distintos de producción, circulación, exhibición y recepción de prácticas contemporáneas en Aguascalientes.

La hipótesis que orienta el trabajo plantea que el campo artístico de Aguascalientes pudo articularse durante las décadas estudiadas mediante lo que aquí se propone denominar “circuito local de consagración”. La expresión funciona como una categoría operativa para examinar una configuración en la que instituciones públicas, espacios de enseñanza, museos, concursos, publicaciones y formas de reconocimiento entre pares participaron en la formación de artistas y en la producción y circulación de legitimidad.

El concepto de circuito local de consagración no pretende reemplazar la teoría de los campos de Pierre Bourdieu ni sostener que Aguascalientes se encontrara fuera de toda lógica de campo. Por el contrario, se formula desde una concepción relacional: un campo no se define únicamente por la presencia de artistas, obras e instituciones, sino por las relaciones entre las posiciones desde las cuales sus agentes intervienen, por los recursos que pueden movilizar y por la capacidad que poseen para hacer reconocer como legítimos determinados juicios, trayectorias o prácticas.

En este marco, la autonomía se entiende como una relación histórica, gradual y relativa. No equivale a un aislamiento absoluto frente al Estado, el mercado o la sociedad, sino a la capacidad de producir criterios de valoración, posiciones y autoridades relativamente específicos. De este modo, la investigación no deduce la autonomía o la heteronomía a partir del origen público o privado de los recursos. Examina, en cambio, las relaciones concretas entre decisiones artísticas, condiciones administrativas, recursos económicos, posiciones institucionales y mecanismos de reconocimiento.

La noción de circuito permite, además, atender la circulación del reconocimiento. A partir de la lectura de Nuria Peist sobre los círculos de reconocimiento, interesa distinguir entre un primer momento de reconocimiento próximo a los productores y otros momentos en los que exposiciones, crítica, premios, adquisiciones, museos y publicaciones pueden ampliar o estabilizar ese reconocimiento. La pregunta no consiste en determinar si la proximidad entre artistas y mediadores constituye una anomalía local, sino en observar si los agentes vinculados con la formación reaparecen después en la crítica, los jurados, la gestión, las exposiciones o las instituciones, y qué efectos produce esta continuidad sobre la estructura del campo contenido en la localidad.

Por esta razón, el circuito local de consagración se utilizará para examinar tres dimensiones relacionadas. La primera corresponde a la distribución de posiciones y autoridad: quiénes podían intervenir legítimamente en la vida artística local y desde qué lugares lo hacían. La segunda comprende la formación y reproducción de criterios: qué cualidades se valoraban y mediante qué espacios se transmitían. La tercera se refiere a la circulación y permanencia del reconocimiento: qué acciones podían producir legitimidad y qué mecanismos permitían reiterarla, ampliarla o conservarla.

De manera relacionada, el título Contemporaneidad intermitente plantea una hipótesis sobre la temporalidad de ciertas prácticas dentro del campo local. No se emplea para afirmar que lo contemporáneo fuera una condición estable o claramente separada de la pintura, la gráfica o la escultura, sino para investigar apariciones, desplazamientos y formas de circulación que no siempre alcanzaron continuidad. La intermitencia se propone, por tanto, como un problema a contrastar mediante las trayectorias, exposiciones, documentos y obras revisadas.

La investigación se concentra en las décadas de los ochenta y los noventa. Esta delimitación responde a que durante esos años coincidieron procesos relevantes para la conformación del campo tales como: la consolidación del Centro de Artes Visuales, el crecimiento del Encuentro Nacional de Arte Joven, la aparición de publicaciones culturales, la creación del Instituto Cultural de Aguascalientes y la apertura del Museo de Arte Contemporáneo.

El periodo no puede comprenderse, sin embargo, sin recuperar ciertos antecedentes. Por esta razón, el trabajo se remonta a la fundación del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes en 1947, a la aparición de la Casa de la Cultura en la década de los sesenta y al crecimiento de la infraestructura museística durante los años setenta. De igual manera, algunos procesos se extienden hasta la apertura de la Licenciatura en Artes Visuales en 2002, acontecimiento que permite observar el tránsito entre una enseñanza organizada principalmente alrededor del taller y una formación universitaria profesional.

El espacio principal de análisis es la ciudad de Aguascalientes, núcleo donde se concentraban las instituciones, talleres, publicaciones, exposiciones y agentes revisados. Sin embargo, el campo local no funcionaba como un espacio cerrado. La formación de algunos agentes en instituciones como La Esmeralda, los viajes, las convocatorias, la itinerancia del Encuentro Nacional de Arte Joven y la circulación de publicaciones muestran relaciones constantes con otros circuitos, particularmente con la Ciudad de México.

En este sentido, la periferia no se entiende como sinónimo de atraso ni como una cualidad fija del territorio. Se plantea como una posición relacional producida por la distribución desigual de instituciones, mercado, crítica, archivos y capacidad de legitimación. Esta perspectiva permite estudiar los desplazamientos entre Aguascalientes y otros espacios sin reducirlos a una oposición lineal entre centro productor y periferia receptora.

La investigación es de carácter cualitativo, histórico y documental. Se propone construir una cartografía del campo local, entendiendo la cartografía no como un inventario total de artistas y exposiciones, sino como una reconstrucción de relaciones, posiciones y formas de circulación. Lo que interesa es observar cómo los agentes adquirieron y movilizaron distintos recursos, cómo se reconocieron entre sí y qué instituciones intervinieron en esos procesos.

El marco teórico principal corresponde a la teoría de los campos de Pierre Bourdieu. Se recuperan especialmente los conceptos de campo, autonomía y consagración. A esta perspectiva se suma el trabajo de Nuria Peist sobre los círculos de reconocimiento y la manera en que las trayectorias artísticas pueden adquirir y estabilizar legitimidad. Estos conceptos se utilizan como herramientas para interrogar el archivo y reconocer relaciones que, por las condiciones del espacio local, pueden adquirir configuraciones particulares.

El corpus documental está compuesto por libros sobre historia cultural de Aguascalientes, historia del arte mexicano, políticas culturales, museos, crítica y procesos de reconocimiento. También se revisaron publicaciones como *Espacios*, *Cultura y Sociedad*, *Tiempo de Aguascalientes* y *Ventana Interior*, además de catálogos, invitaciones, fotografías, fichas de obra, materiales del Museo de Arte Contemporáneo y registros conservados por La Agencia A. C. Archivo Colectivo. El archivo no es homogéneo: existen periodos y agentes mejor documentados que otros y, en varios casos, fue necesario trabajar con materiales incompletos o referencias indirectas.

La historia oral ocupa por ello una posición importante. Se realizaron entrevistas con Jesús Reyna, José Fonseca, Yolanda Hernández y Jaime Lara Árzate. Los testimonios permiten recuperar experiencias de formación, procesos de montaje, formas de circulación y relaciones entre agentes que no aparecen de manera suficiente en los documentos institucionales. Estas entrevistas no se toman como una verdad definitiva sobre el periodo. La memoria organiza, selecciona y modifica los acontecimientos; por esta razón, cuando un dato depende únicamente del testimonio se señala su procedencia y, cuando fue posible, se contrastó con fotografías, publicaciones o documentos de archivo. Esta precaución resulta especialmente necesaria en obras efímeras, donde las fechas, cantidades o condiciones de montaje pueden recordarse de manera aproximada.

En los estudios de caso se articula la reconstrucción histórica con el análisis visual, material y espacial. *Cada quien su rollo* se reconstruye principalmente mediante el testimonio de Jesús Reyna y los bocetos disponibles, debido a que las fotografías de la instalación no han sido localizadas. *Aquí te sientas* cuenta con un registro fotográfico y con una ficha conceptual elaborada por José Fonseca, materiales que permiten aproximarse con mayor precisión a las relaciones entre el título, los objetos y los discursos reunidos por el artista.

La selección de estas obras no busca definirlas como las primeras instalaciones realizadas en Aguascalientes. El archivo disponible no permite sostener una afirmación de ese tipo. Se toman como antecedentes documentables desde los cuales analizar dos trayectorias y dos formas de circulación distintas. Su comparación permite interrogar la relación entre producción local, reconocimiento institucional, desplazamiento territorial, mediación, documentación y permanencia.

El trabajo se organiza en dos capítulos. El primero reconstruye la cartografía del campo artístico local mediante el análisis de la formación de artistas, la crítica, los museos, la institución pública, los procesos de profesionalización y el mercado. A través de estos apartados se examinan las posiciones ocupadas por distintos agentes, los criterios de valoración, las formas de reconocimiento y las relaciones entre las diferentes instancias que intervenían en la vida artística local.

El segundo capítulo estudia *Cada quien su rollo* y *Aquí te sientas* a partir de su materialidad, sus condiciones de producción, sus formas de exhibición, sus mediaciones y los registros disponibles. El propósito es contrastar la cartografía general con dos situaciones concretas y observar qué puede decir el recorrido de las obras sobre las posibilidades y límites del campo en el periodo estudiado.

En suma, la investigación no busca presentar una historia del arte de Aguascalientes ni reunir la totalidad de los agentes y prácticas del periodo. La dispersión de los archivos y la naturaleza fragmentaria de algunas fuentes obligan a mantener abierta la cartografía. El trabajo propone reconstruir un conjunto de relaciones que permita discutir la formación del campo artístico local y examinar, desde sus propias condiciones históricas, la circulación y legitimación de prácticas asociadas con el arte contemporáneo.

Capítulo I. Cartografía del campo local: agentes, circuitos de legitimación y prácticas artísticas contemporáneas

Durante las décadas de 1980 y 1990, el campo artístico de Aguascalientes atravesó un proceso de transformación marcado por la consolidación de espacios de formación, la ampliación de las instituciones culturales y la aparición de nuevas instancias de exhibición y reconocimiento. La Casa de la Cultura, el Centro de Artes Visuales, el Encuentro Nacional de Arte Joven y, posteriormente, el Museo de Arte Contemporáneo participaron en la formación y circulación de artistas, obras y discursos. Sin embargo, este desarrollo no produjo necesariamente una diferenciación equivalente de las funciones que organizaban el campo. La enseñanza, la producción, la crítica, la gestión y la selección institucional recayeron con frecuencia en una red relativamente reducida de agentes.

Este capítulo reconstruye las relaciones mediante las cuales se formaron competencias, circularon bienes culturales y se organizaron posiciones y capacidades de enseñar, exhibir, evaluar y reconocer. No pretende elaborar una cronología exhaustiva ni reunir a la totalidad de los productores activos durante el periodo. Se concentra, en cambio, en los agentes e instituciones que permiten observar cómo se establecieron determinados criterios de valor, cómo se formaron nuevas generaciones y qué mecanismos hicieron posible el reconocimiento artístico dentro del espacio local.

El recorrido comienza con las generaciones de formadores y alumnos vinculadas con la Casa de la Cultura y el Centro de Artes Visuales. Los apartados posteriores examinan la crítica de arte, los museos, la institución pública, los procesos de profesionalización y el mercado. Aunque cada sección estudia una función particular, el análisis atiende también a sus superposiciones, pues interesa determinar si los agentes operaban desde posiciones diferenciadas o si una misma red concentraba distintas etapas de la formación y el reconocimiento.

La hipótesis que aquí se denomina circuito local de consagración se examina mediante documentos, publicaciones y testimonios. Lo que interesa es observar cuándo esas relaciones adquirieron estabilidad, cómo reprodujeron determinadas jerarquías y en qué medida limitaron la aparición de mediadores y vías alternativas de reconocimiento.

Esta reconstrucción permite atender a las virtudes y deficiencias de la concentración de funciones. Por una parte, hizo posible la continuidad de la enseñanza, la formación de generaciones y la construcción de una infraestructura cultural en una ciudad con recursos limitados; por otra, redujo la diferenciación interna del campo y vinculó buena parte de las trayectorias artísticas con un número restringido de instituciones públicas. El propósito no es atribuir a sus agentes una intención monopolizadora, sino comprender cómo se distribuía y reproducía la autoridad dentro de las condiciones históricas específicas del campo artístico local.

1.1. Campo artístico y circuito local de consagración

La hipótesis de esta investigación plantea que el campo artístico de Aguascalientes se organizó durante las décadas de los ochenta y los noventa mediante un circuito local de consagración. La expresión designa una configuración en la que un número reducido de agentes e instituciones intervenía en distintas etapas de la formación, producción, circulación y valoración artística. Su propósito es analizar cómo se distribuía la capacidad de enseñar, exhibir, seleccionar, evaluar y reconocer cuando estas funciones podían recaer de manera reiterada en los mismos espacios y agentes.

La categoría parte de la concepción relacional del campo desarrollada por Pierre Bourdieu. Un campo no se define únicamente por la presencia de artistas, instituciones y obras, sino por las relaciones entre las posiciones desde las cuales sus agentes intervienen. La autoridad de un docente, un crítico, un jurado o un director de museo no procede exclusivamente de sus características individuales: depende también de la posición que ocupa, de los recursos que puede movilizar y del reconocimiento que los demás conceden a sus decisiones. La cartografía propuesta busca, por ello, reconstruir quiénes podían intervenir en la valoración de las obras, desde qué posiciones lo hacían y qué efectos producían sus juicios sobre otras trayectorias.

Los textos reunidos en *El sentido social del gusto* (Bourdieu, 2015a) permiten examinar la producción social de esos criterios de valoración. En “El mercado de los bienes simbólicos” y “La producción de la creencia”, Bourdieu distingue dos lógicas dentro del

campo de producción cultural. La producción restringida se orienta principalmente hacia otros productores y agentes especializados, mientras que la gran producción concede mayor peso a la demanda económica y a públicos amplios. Se trata de dos polos relacionales, no de espacios completamente aislados: las obras, los productores y las instituciones pueden ocupar posiciones intermedias o desplazarse entre ambos.

Esta distinción permite formular un problema específico para Aguascalientes. La existencia de relaciones entre pares, concursos, publicaciones culturales y espacios especializados podría aproximar algunas prácticas a la lógica de la producción restringida. Sin embargo, el reconocimiento entre productores no basta para afirmar la constitución plena de un subcampo autónomo. Es necesario observar qué instituciones sostenían esas relaciones, quiénes establecían sus criterios y qué posibilidades existían de obtener reconocimiento fuera de ellas. La debilidad del mercado especializado tampoco demuestra por sí misma una mayor autonomía frente a la lógica económica: en el caso local pudo reducir las vías disponibles para sostener una trayectoria y reforzar la centralidad de las instituciones públicas.

La autonomía se entiende aquí como una relación histórica, gradual y relativa. No equivale al aislamiento frente al Estado, el mercado o la sociedad, sino a la capacidad de un campo para producir criterios de valoración, posiciones y autoridades relativamente específicos. Esto significa que una institución pública puede proporcionar condiciones para el desarrollo de decisiones artísticas con cierto margen de independencia, mientras que una organización privada puede encontrarse condicionada por el mercado, los patrocinadores o la demanda del público. La procedencia de los recursos no permite determinar de antemano el grado de autonomía de una institución o de un campo.

La superposición de funciones tampoco constituye por sí sola una prueba de heteronomía. La participación de un agente como artista, docente, crítico, jurado o gestor puede responder a las dimensiones reducidas del espacio local, a su proceso de profesionalización o a la escasez de personal especializado. Esta concentración adquiere relevancia analítica cuando se prolonga, permite controlar recursos y oportunidades, reproduce criterios de valoración y limita la aparición de vías alternativas. La autonomía se examinará, por tanto, a partir de las relaciones concretas entre decisiones artísticas, condiciones administrativas, intereses políticos, recursos económicos y posiciones institucionales.

La investigación de Nuria Peist (2012) permite seguir cómo circulaba el reconocimiento dentro de esta estructura. En *El éxito en el arte moderno*, Peist revisa los círculos propuestos por Alan Bowness y distingue un primer momento constituido por redes próximas de productores, críticos, marchantes y coleccionistas, y un momento posterior en el que museos, especialistas, retrospectivas, monografías y otros mediadores pueden ampliar y estabilizar la valoración inicial. Estas instancias no intervienen necesariamente en el mismo orden ni poseen igual importancia en todas las trayectorias. Los momentos pueden distanciarse, acelerarse o superponerse según la configuración histórica del campo (Peist, 2012).

Esta distinción permite precisar la hipótesis del circuito local. La proximidad entre artistas y mediadores puede formar parte de las primeras etapas del reconocimiento y no constituye una particularidad exclusiva de Aguascalientes. Lo que debe comprobarse es si esa concentración se mantuvo en etapas posteriores, es decir, si los agentes vinculados con la formación reaparecieron en la crítica, los jurados, las exposiciones, los museos y la gestión pública; si el reconocimiento obtenido permitió ocupar posiciones desde las cuales reconocer a otros; y si este movimiento contribuyó a reproducir la estructura del circuito.

El circuito local de consagración no propone un modelo alternativo a los procesos estudiados por Peist. Funciona como una categoría operativa para analizar la configuración institucional mediante la cual esos procesos pudieron desarrollarse en Aguascalientes. Peist permite distinguir momentos y agentes del reconocimiento; la categoría local pregunta cómo se distribuían entre ellos la autoridad y la capacidad de intervenir.

La observación de Vicenç Furió delimita el alcance histórico y geográfico de esta aplicación. Al señalar que “los juicios también dependen de los ámbitos geográficos y culturales desde donde se emiten y, por supuesto, varían con el tiempo” (Furió, 2012, p. 145), advierte que las trayectorias reconstruidas en otros contextos no pueden trasladarse como una pauta universal. Su planteamiento funciona aquí como una cautela metodológica: las formas de reconocimiento de Aguascalientes deben interpretarse a partir de sus condiciones materiales, su organización institucional y sus relaciones desiguales con otros espacios de legitimación.

El circuito se utiliza, en consecuencia, para examinar tres dimensiones relacionadas. La primera corresponde a la distribución de posiciones y autoridad: quiénes podían intervenir legítimamente en la vida artística local. La segunda comprende la formación y reproducción de criterios: qué cualidades se valoraban y mediante qué espacios se transmitían. La tercera se refiere a la circulación y permanencia del reconocimiento: qué acciones producían legitimidad y qué mecanismos permitían reiterarla, ampliarla o conservarla.

Estas dimensiones permiten reconstruir una posible dinámica de reproducción. Los espacios de enseñanza formaban productores y transmitían criterios de valoración; algunos de esos productores obtenían reconocimiento mediante exposiciones, concursos, críticas o adquisiciones; posteriormente podían acceder a posiciones docentes, administrativas o de selección desde las cuales intervenían en la formación y el reconocimiento de otros agentes. La investigación deberá determinar si esta continuidad operó efectivamente, qué agentes participaron en ella y hasta qué punto existieron posiciones capaces de cuestionarla o modificarla.

La consagración adquiere en este trabajo un carácter local y relativo. Una invitación, una crítica, una selección, un premio o una adquisición podían producir una legitimidad efectiva dentro de Aguascalientes sin conducir necesariamente a la consolidación nacional ni a una inscripción duradera en la historia del arte local o nacional. El análisis distinguirá entre el reconocimiento puntual, su reiteración dentro del circuito y su estabilización mediante colecciones, archivos, exposiciones posteriores, publicaciones o nuevas generaciones de especialistas.

De esta manera, el circuito local de consagración permite analizar la relación entre la organización del campo y el desarrollo del reconocimiento. Su especificidad no reside únicamente en la proximidad entre sus integrantes, sino en la posible permanencia de la concentración, su articulación con las instituciones públicas, la escasez de vías alternativas y la capacidad de los agentes reconocidos para ocupar posteriormente posiciones desde las cuales reconocer a otros. Estas condiciones se presentan como hipótesis que deberán ser comprobadas, matizadas o contradichas mediante las trayectorias, publicaciones, jurados, exposiciones y decisiones institucionales revisadas en el capítulo.

1.2. Formación artística y reproducción del núcleo local

Tras la fundación, en 1947, de la Academia de Bellas Artes en Aguascalientes, surgida del florecimiento del Conservatorio y de otros talleres de disciplinas como el teatro y la danza clásica, ese mismo año se fundó el Instituto Aguascalentense de Bellas Artes, dirigido por Antonio Leal y Romero hasta 1966 (Rionda, 2021, p. 34).

Un año después, en 1967, y gracias al empuje del poeta y gestor cultural Víctor Sandoval, se fundaría la Casa de la Cultura, que pronto contó con una gran infraestructura: ocupó como instalaciones las antiguas aulas de la Escuela Federal Tipo, en la antigua casona del pasado colonial, una de las pocas que conserva Aguascalientes. La Casa de la Cultura, más que un espacio físico, era una política cultural que concentraba las labores formativas y de difusión de las artes. Su aparición condujo a la progresiva disolución del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes y, posteriormente, su sede albergaría al Instituto Cultural de Aguascalientes en 1985 (Rionda, 2021, p. 125).

Así pues, los primeros talleres ofrecidos por la Casa de la Cultura se agruparon con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Centro Occidente, asegurando la continuidad de la enseñanza artística en artes plásticas en el estado. En su trabajo sobre la formación de la Casa de la Cultura, Rionda (2021) describe el periodo comprendido entre 1967 y 1977 como un proceso de expansión. En ese intervalo puede localizarse lo que el presente trabajo denomina “primera generación” de docentes, conformada por Humberto Naranjo, Rosalía Aguirre, Juan Castañeda y Elva Garma, quienes se unían a las labores que desde el Instituto Aguascalentense de Bellas Artes dirigían maestros como Alfredo Zermeño, Salvador Delgado, Miguel Silva Diosdado e Israel Martínez Guardado.

Esta generación de docentes compartía una característica: Alfredo Zermeño, Juan Castañeda, Elva Garma y Rosalía Aguirre se habían formado en La Esmeralda (Reyna, entrevista, 2026). Por su parte, Humberto Naranjo provenía de Michoacán e Israel Martínez Guardado, de la Academia de San Carlos, posteriormente vinculada con la formación en artes visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Resulta destacable que varios docentes del campo artístico local llegaran a la institución con trayectorias de formación construidas fuera de Aguascalientes. En términos

de Bourdieu, las competencias adquiridas mediante esos procesos corresponden al estado incorporado del capital cultural; solo las credenciales o títulos que las certifican constituyen su estado institucionalizado (1987, pp. 12-16). El archivo permite observar, además, que los estudios realizados en instituciones externas poseían valor simbólico dentro del circuito local: sustentaban el reconocimiento entre pares y una autoridad docente organizada, en mayor o menor medida, por la dinámica maestro-aprendiz.

Las entrevistas reunidas por Jorge Terrones (2022) en su publicación *El pintor nocturno* permiten observar esta diferencia entre formación técnica, disposiciones y reconocimiento institucional. Ahí, Castañeda rechaza la influencia de Alfredo Zermeño cuando Terrones pregunta “¿Qué aprendiste de él? ¿Técnica, conocimiento del mundo, algo acerca de lo que ocurría fuera de Aguascalientes?” y Castañeda responde “Absolutamente nada (...) Técnicas, obvio; yo no conocía de temple y ahí hice temple; no conocía el óleo y creo que hice óleo” (Terrones, 2022, p. 32). Zermeño fue su primer tutor en la década de los sesenta, pero, a diferencia de lo que hace con su docente aguascalentense, pone énfasis en la influencia que tuvo en su educación Benito Messeguer, profesor de La Esmeralda, cuyos pasos seguiría cuando le contesta a Terrones lo siguiente “Seguramente en sus clases aprendí muchas cosas, no te recuerdo ahorita qué cuestiones técnicas, pero lo que aprendí de él fue su forma de ser, su actitud, su manera de volcarse hacia algo que le gustaba (...)” (Terrones, 2022, p. 49). El gesto no es menor: ante la influencia de Zermeño, Castañeda reconoce con facilidad las técnicas aprendidas, mismas que, según las entrevistas de Camacho a Zermeño, son técnicas que dominaba a plenitud. En el caso de Messeguer recuerda la actitud, en particular un rasgo que distinguirá posteriormente su propia docencia: “la forma de provocar” (Terrones, 2022, p. 49).

Esta primera generación, por los cambios suscitados en la institución, termina con la llegada de Juan Castañeda en 1977 como director del recién creado Centro de Artes Visuales. Este espacio mantendría los criterios de taller y maestro, pero se establecería en un régimen de valores diverso por el clima político de la década de los ochenta. La permanencia de Castañeda al frente del Centro durante cerca de veintitrés años da cuenta de esa continuidad. La aparición del Centro de Artes Visuales modificó las dinámicas de enseñanza y, por tanto, las del circuito. El propio Castañeda lo expresó en la publicación *Espacios. Cultura y Sociedad*, vol. VII: “Fue el inicio de otra etapa de las artes plásticas en Aguascalientes,

diferente a aquella anterior... (pues) se hacía una pintura caduca” (Castañeda, citado en Rionda, 2021, p. 106).

Esta lógica gremial puede observarse en la participación de Juan Castañeda en el Centro de Artes Visuales, no solo como director, sino también como docente y figura de autoridad para varias generaciones de productores. Un indicio significativo aparece en el catálogo *100 obras para llegar a Enrique Guzmán*, proyecto colectivo mediante el cual artistas y otros agentes del campo donaron obra o recursos para la adquisición de *El mar*, del pintor Enrique Guzmán. En dicho catálogo se incluye *La última cena*, obra de David Navarro Mejía, cuya composición permite una lectura por lo menos interesante para este análisis.

En la zona central de la composición aparece Juan Castañeda vestido con una túnica blanca, en una disposición que remite a la iconografía religiosa de la Última Cena. Sobre el pecho porta un pequeño estandarte rojo con una esvástica, signo que introduce una dimensión autoritaria y paródica en la representación. La imagen no solo coloca a Castañeda como figura central del grupo, sino que tensiona esa centralidad mediante una asociación visual abiertamente crítica: remite de forma irónica tanto a una figura mesiánica como a una figura de poder autoritario.

En este sentido, más allá de su valor técnico, la obra permite leer una percepción interna del campo sobre sus propias jerarquías. La centralidad visual de Castañeda, la disposición de los cuerpos y la alusión religiosa del título sugieren que, hacia finales del siglo XX, su figura había reunido una autoridad y un reconocimiento considerables dentro del circuito local. Después de más de dos décadas al frente del Centro de Artes Visuales, Castañeda aparecía como artista, docente provocador y agente capaz de organizar formas de pertenencia, reconocimiento y legitimación, como en los casos del “Wuitre” o de Moisés Díaz, ambos representados en la pintura. Desde esta perspectiva, *La última cena* permite pensar la persistencia de una lógica maestro-aprendiz en la que la transmisión de competencias y el reconocimiento del maestro podían consolidarse como jerarquía simbólica.

Si se piensa de esta manera, la primera generación desarrolló competencias mediante estudios en instituciones externas al campo local y, al incorporarse después a los espacios de enseñanza de Aguascalientes, convirtió esa formación en autoridad docente y

reconocimiento. Desde esas posiciones pudo formar productores, mantener una práctica artística y participar en el establecimiento de jerarquías locales de legitimación.

La formación artística en Aguascalientes puede leerse a partir del crecimiento institucional ocurrido durante la segunda mitad del siglo XX con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes. Aunque existieron antecedentes de formación profesional en artes plásticas, uno de los agentes institucionales determinantes de este proceso fue el Centro de Artes Visuales.

Lo destacable del Centro de Artes Visuales es, en principio, que fue el primer lugar de enseñanza dedicado específicamente a las artes visuales. En segundo término, el Centro abrió bajo la dirección de Juan Castañeda, quien, como se ha dicho, era egresado de La Esmeralda, había sido muy cercano a Benito Messeguer, fue docente de La Esmeralda y docente del Centro de Investigación y Experimentación Plástica en la década de los setenta. Esto marcaría profundamente la manera en que el Centro de Artes Visuales (CAV) trazaría sus talleres, como puede afirmarse por los resultados vistos y recogidos por Terrones (2020) en su publicación *Juan disparó a un buitre que caminaba con pintura azul*, donde recupera algunos ejercicios experimentales producidos en los talleres del CAV durante las décadas de los ochenta y los noventa.

Así, el Centro de Artes Visuales tuvo una posición de alto valor en la educación artística de Aguascalientes, por ser la institución donde se podía ser formado por un docente que fue parte de La Esmeralda o por agentes consolidados de las artes visuales que compartieron espacio bajo la dirección de Castañeda, como Benjamín Manzo. Además, el lugar se convirtió en un espacio donde circulaba un discurso compartido sobre la producción artística, lo que formaba agentes que se reconocían unos a otros y se sentían lejos de la tradición pictórica de otros espacios, como el taller de pintura de Zermeño, aún activo en la década de los ochenta y que se impartía en la Casa de la Cultura (Reyna, entrevista, 2026).

Aunque no podríamos afirmar un rechazo al arte tradicional, en el sentido de que el soporte de la pintura seguía predominando, lo que sí podemos considerar es que el CAV sirvió como un “centro de provocación”. Estas provocaciones, la gran mayoría de la mano de Castañeda, acercaban a los productores a investigar soluciones plásticas muy diversas. Aunque no todas terminaron siendo piezas concluidas según lo recopilado por Terrones,

muchas de esas piezas terminaron siendo experimentos creativos cuyo interés era acercarse en lo posible a soluciones prácticas contemporáneas.

Así pues, el CAV terminaría por constituir el centro donde confluirían los agentes de lo que en el presente trabajo se reconoce como la segunda generación. Esta generación es amplia. Durante los ochenta transitaban por este espacio Jesús Reyna, Sergio Zamarripa, Moisés Díaz y Faustino Barba. Son agentes principales por las competencias técnicas y las disposiciones incorporadas mediante las enseñanzas de Juan Castañeda o Benjamín Manzo, así como por el acceso a bienes culturales objetivados disponibles en el centro en el sentido precisado por Bourdieu (1987, pp. 13–15), como revistas, libros y diapositivas de los viajes de Juan Castañeda a Nueva York, Londres o París. También fue importante la participación en el auge del Encuentro Nacional de Estudiantes de Artes Visuales que, tras sus 25 años de convocarse, comenzó a tener una itinerancia nacional decisiva en la práctica artística local y nacional. Las piezas comenzaban a formar parte del acervo de la Casa de la Cultura y la selección circulaba por instituciones culturales de alto valor en el campo artístico nacional, como el Palacio Nacional de Bellas Artes o el Museo de Arte Carrillo Gil. Sumado a esto, el fenómeno del bienalismo sería otra vía que permitiría establecer campos de legitimación para los agentes locales. Bienales como la Bienal de Arte Iberoamericano servirían como plataformas consolidadas donde los estudiantes del CAV participaban constantemente, formando así una tradición de enseñanza, producción, socialización o la formación de un discurso sobre el arte.

Castañeda describe a la segunda generación en la revista *Ventana Interior*, una publicación del Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Centro Occidente que se publicaba en Guadalajara. En un texto titulado *Los herederos de Herrán, Posada y Contreras*, publicado en 1999, Castañeda hace un repaso de los agentes que él reconoce como relevantes, y lo contrasta con lo publicado cinco años antes en la columna Ojos que ven de la revista Tiempo de Aguascalientes, donde afirma “Definitivo: los herederos de las glorias de Herrán, Posada y Contreras; aún están muy lejos” (Castañeda, 1994, p. 45). Esto resulta significativo. Cinco años después, revisa a los agentes que circulan en el Centro de Artes Visuales y los nombra herederos de Herrán, Posada y Contreras, los artistas más significativos en las disciplinas de la pintura, el grabado y la escultura.

Resulta significativo que la designación de esos nombres como “herederos” constituye una atribución mediante la cual Castañeda ejerce la autoridad de producir esa clasificación en una revista cultural de circulación regional. El listado presentado debe leerse, entonces, como un acto de reconocimiento y clasificación con posibles efectos consagratorios. La misma persona que dirige la institución de formación evalúa el trabajo de sus propios alumnos y publica esa evaluación con la autoridad simbólica de casi dos décadas al frente del CAV. La escasa diferenciación de instancias de legitimación hacía que esta taxonomía participara activamente en la constitución del campo.

El texto de *Los herederos de Herrán, Posada y Contreras* presenta evidencia sobre los criterios con los que Castañeda reconocía y clasificaba a los agentes de Aguascalientes desde su propia posición. En principio, hace la aclaración de que la formación y el acceso a discusiones artísticas más amplias se relacionaban con el traslado a la capital de la república, donde se concentraban agentes institucionales, productores y mediadores (Castañeda, 1999). También reconoce que el Centro de Artes Visuales se ha convertido en un lugar de formación técnica y circulación de información artística actualizada en el estado. Esto se entiende cuando menciona lo siguiente.

En lo técnico – el cómo hacerlo- y en lo conceptual – el por qué hacerlo- lo pueden lograr en el Centro de Artes Visuales, aun cuando los estudios que ofrece no son escolarizados y carecen de reconocimiento oficial; también se padecen insuficiencias tanto físicas como humanas, pero los que lo desean obtienen la formación e información adecuadas para hacer arte contemporáneo. La forma y genialidad de la obra ya es exclusiva de cada autor (Castañeda, 1999, p. 34)

Dentro del CAV menciona entonces lo que él considera generaciones de productores destacados, a los que legitima de alguna manera como director de la institución. En principio, y como caso único donde se trata de una docente y no de una estudiante, menciona a Elva Garma. Como una primera generación formada en el CAV menciona a Moisés Díaz. También se refiere a la actualidad de la producción de Gerardo Faustino Barba, la cual describe como “por un afán de protagonismo iconoclasta. Ahora solo hace grotescas parodias de una especie de boterismo híbrido” (Castañeda, 1999, p. 35), desmarcándose como institución de la producción del artista. En un sentido técnico, menciona a Aníbal Reyes e Ismael Mauricio

dentro de una corriente hiperrealista, el primero con una técnica que define como “casi fotográfica” y el segundo con una producción cargada de erotismo en la figura humana.

Dentro de la segunda generación menciona a cinco jóvenes que considera importantes por sus experimentaciones visuales. Estos cinco jóvenes son María del Pilar Ramos, Leonardo Martínez, Juan Antonio Rosales, Axel Flores y Gilberto Estrada, quienes fueron estudiantes del CAV en distintas etapas, aunque la gran mayoría coincidió en la primera parte de la década de los noventa.

Esta segunda generación está dividida técnicamente por Castañeda entre pintores, conceptuales, nuevos, fotógrafos y escultores. En fotografía menciona a José de Jesús Cruz Jáuregui, Carlos Llamas Orenday y Jorge Camarillo. En cuanto a la escultura, menciona a Ramiro Medina y reconoce que “la situación es más pobre” (Castañeda, 1999, p. 37).

El texto cierra de una manera en la que su mirada reconoce a los agentes mencionados. Se entiende esto cuando afirma “Esto es, a grandes rasgos, el panorama actual de lo más representativo del arte en Aguascalientes, que por sus mismas condiciones es factible que se consolide cada vez más, para lo cual contribuye el Encuentro de Arte Joven” (Castañeda, 1999, p. 37).

Esta lectura del campo artístico desde la visión del director del Centro de Artes Visuales contrasta con su visión de cinco años antes, compartida en la revista *Tiempo de Aguascalientes*, en su comentario a la tercera muestra de artes visuales convocada por la Casa de la Cultura. Dentro del texto reconoce a Moisés Díaz con “Dos dignos dibujos sobre tela (...) que más se leen como pintura” (Castañeda, 1994, p. 45), y a Gerardo Faustino Barba, de quien dice “En su “Autorretrato”, pintura de carga conceptualista, solucionada con sutiles veladuras negras sobre un soporte de maderas fragmentadas, donde se intuye su rostro” (Castañeda, 1994, p. 45).

De igual manera, destaca algunos autores que repite cinco años después, como José de Jesús Cruz Jáuregui y Carlos Llamas Orenday. Agrega nombres como el de Miguel Ángel Padilla, escultor, y Gabriel González y Diego Acosta, fotógrafos, de quienes hace una apreciación positiva.

Hay que destacar también que había agentes que podríamos llamar periféricos, que pasaron por el CAV, pero nunca fueron comentados por Castañeda, al menos en los textos

rastreados en la presente investigación. Entre ellos se encuentran Sergio Zamarripa, Jesús Reyna, Oscar Rangel, Alejandro León Covarrubias y Joaquín Dimayuga.

En los casos de Zamarripa y Reyna, ambos estudiaron en el CAV en la década de los ochenta. Ambos ingresaron al circuito, pero no obtuvieron el reconocimiento de pares como Castañeda, Garma o Zermeño. Sin embargo, sí obtuvieron el de sus pares inmediatos, como Moisés, Barba o Ramos. De igual manera, transitaron en concursos como el Encuentro Nacional de Arte Joven o la Bienal de Artes Iberoamericanas, este último siendo el caso de Reyna. Ambos se dedicaron a la formación artística, en el caso de Reyna profesionalmente al ingresar a la licenciatura en Artes Visuales posterior a su apertura y en talleres de dibujo y pintura impartidos en el Centro Cultural “Los Arquitos” durante la década de los noventa (Reyna, entrevista, 2026). Esto puede apuntar a dos posibilidades. La primera es que el desplazamiento fuera del estado abriera vías de reconocimiento externo, como ocurrió con la selección de Reyna en el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México o con su participación en la Bienal de Arte Iberoamericana. La segunda es que el Encuentro Nacional de Arte Joven ofreciera una vía de reconocimiento simultáneamente local y nacional.

De igual manera, aún para finales de los noventa el campo artístico no contaba con estudios profesionales en arte y aún existía una baja diferenciación de roles, lo que provocaba que agentes como Juan Castañeda concentraran distintas funciones, como productor, docente, crítico y gestor. Esto terminó por generar un circuito de consagración que seguía disputando la actualidad del arte entre la pintura, la influencia de Enrique Guzmán, Herrán y la gráfica a la sombra de Posada. En la escultura, aunque desmarcada de Contreras, la figura del ceramista y docente Humberto Naranjo parece haber tenido peso en la producción artística de la época. Esta inferencia se apoya en el trabajo de ceramistas como Iván Puga, cuya práctica continúa incidiendo en el campo local.

Esto provocó que buena parte de la formación artística participara en la disputa por el sentido del arte y por aquello que se entendía como contemporáneo. Durante los años ochenta, esta discusión se produjo entre los criterios que circulaban en el Centro de Artes Visuales y las prácticas de agentes situados fuera de ese espacio. En los noventa, la creación del Museo de Arte Contemporáneo número 8 incorporó otros discursos y amplió los soportes reconocidos como contemporáneos, frente a la continuidad de una concepción asociada en el CAV con la transvanguardia. Más que establecer una jerarquía abstracta entre las

instituciones, el archivo permite observar que el CAV concentró funciones de aprendizaje, acceso a publicaciones, difusión y reconocimiento entre pares, en buena medida por el peso de la figura que lo dirigía, Juan Castañeda.

1.3. La crítica de arte como instancia de legitimación

Dentro de la construcción del campo artístico, la crítica de arte juega un papel fundamental porque traduce parcialmente la experiencia visual al discurso escrito y convierte esa mediación en juicio público y criterio de valor. Peist sitúa a la crítica entre las instancias que intervienen en el proceso de reconocimiento, aunque sus efectos dependen de la posición reconocida de quien escribe y de la circulación posterior del juicio (2005, pp. 19–24). Por ello, un texto crítico no consagra de manera automática, sino que puede contribuir al reconocimiento de un productor cuando sus valoraciones son recibidas y reiteradas por otros agentes del campo, es decir, funciona bajo el reconocimiento entre pares.

La crítica de arte pone en juego los criterios de valor que permiten reconocer una obra como arte y participa en su valorización dentro del campo. En este apartado, las reseñas y ensayos se leen como evidencias de actos públicos de clasificación y reconocimiento; una intervención aislada no se considera, por sí sola, prueba de consagración.

En México, la crítica de arte se consolidó con mayor densidad en circuitos urbanos con alta concentración institucional, editorial y expositiva, particularmente en la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey. En la Ciudad de México podemos encontrar más agentes, intercambio de posiciones, disputa de discursos, espacios privados y públicos, lo que termina por generar una asimetría y una jerarquía de poder al concentrar instituciones, discursos, espacios de visibilidad y capacidad de legitimación dentro del campo artístico nacional.

Por su parte, Aguascalientes, como estado en periferia, tuvo una fuerte influencia de la crítica nacional de agentes como Teresa del Conde o Raquel Tibol, quizá dos de las críticas más importantes de la década, además de la circulación de hemerografía especializada como la revista *Artes Visuales*, editada por Carla Stellweg (Reyna, entrevista, 2026). El acceso de los agentes a estas publicaciones ocurría principalmente por medio del Centro de Artes Visuales, en una especie de biblioteca improvisada por Juan Castañeda, que recogía algunos textos recopilados en sus viajes por Europa y Estados Unidos, así como suplementos

semanales como el del periódico La Jornada, donde escribían tanto Del Conde como Tibol, entre otros autores relevantes para el campo que, según recuerda Reyna, también eran compartidos por Humberto Naranjo con alguna frecuencia (Reyna, entrevista, 2026).

Para este apartado se revisan principalmente textos publicados en *Ventana Interior*, *Espacios*, *Cultura y Sociedad* y *Tiempo de Aguascalientes*, por tratarse de tres plataformas donde circularon discursos críticos sobre artes visuales durante la década de los noventa. El interés consiste en observar cómo, desde esos espacios, se nombraron artistas, se formularon criterios de valor y se disputó el sentido de lo contemporáneo en el campo artístico local.

Los circuitos donde circularon estos textos tuvieron una amplitud diversa. *Ventana Interior*, editada por el Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Centro Occidente, tuvo un alcance regional. *Espacios*, *Cultura y Sociedad*, editada por el Instituto Cultural de Aguascalientes, operó como una publicación institucional de alcance local. Por su parte, *Tiempo de Aguascalientes*, editada por Armando Alonso de Alba, funcionó como una revista independiente también de circulación local. Esta diferencia de escala resulta relevante porque cada publicación ofrecía una posición distinta de enunciación, ya fuera regional, institucional-local o independiente-local. Por ello, los juicios críticos que circularon en ellas no tuvieron la misma función dentro del campo, aunque todos participaron en la producción discursiva del valor artístico.

Estas revistas son de orden plural, es decir, recogen trabajos de artistas, historiadores, antropólogos, economistas, poetas, agentes dedicados a la danza, el teatro y las artes plásticas. Las revistas, con su corte humanista, transitaban entre la entrevista, la crítica, ensayos sobre historia de la ciudad o la región, culturas originarias y sus expresiones, ciencias políticas, arquitectura, poesía y literatura, entre otros. Esto podría darnos indicios de la jerarquía cultural atribuida a la crítica de arte y a los discursos especializados que circulaban junto con ella.

La revista *Ventana Interior* publicó solo diez números a lo largo de cinco años. Así lo registra su página en Gobierno Federal cuando dice lo siguiente:

La necesidad de un medio que documentara el acontecer artístico y cultural en los estados del Centro-Occidente dio origen a la revista *Ventana Interior*, de la cual se editaron 10 números con un tiraje de 5 500 ejemplares cada uno (Centro Cultural Región Occidente, s. f.).

Dentro de la vida de esta revista, solo uno de los números estuvo dedicado a las artes visuales y recogió el texto de Juan Castañeda por parte de Aguascalientes, titulado *Los herederos de Herrán, Posada y Contreras*, que contiene un reconocimiento de Castañeda como autor, docente y crítico frente a otros artistas del medio, la gran mayoría de ellos en el CAV.

Espacios fue un proyecto del Instituto Cultural de Aguascalientes, abanderado por Víctor Manuel González Esparza y bajo la redacción de Ricardo Esquer, quien publica entrevistas a los artistas que ilustran los números. La revista es especialmente interesante para el presente trabajo por distintas razones. Es una revista institucional donde circulan discursos de agentes nacionales quienes, como en el caso de Alberto Híjar, escriben crítica de agentes del campo local. También es una plataforma para la crítica de arte y para analizar visual y discursivamente qué se pone en valor. Sobre todo, su condición institucional y la posición de los autores que circulaban en sus páginas le otorgaban capacidad para difundir juicios, reconocer agentes y poner en discusión criterios de valor artístico.

Asimismo, la revista se presenta como un fuerte archivo visual. Cada número consultado viene ilustrado con la obra de artistas locales, nacionales o extranjeros, que ponen en circulación una serie de imágenes artísticas que subrayan o contrastan los textos realizados para la revista.

La revista *Espacios*, al menos en los números revisados a partir de 1991, funciona como un espacio desde el cual se reflexiona sobre Arte Joven tanto en su dimensión de convocatoria como en relación con la calidad de la producción presentada. En este corpus, Castañeda aparece como una de las voces críticas más constantes, especialmente en los textos donde cuestiona los procesos de selección y los criterios de los jurados. Como ejemplo de esto se encuentra el texto *Del feísmo como criterio de selección*, donde cuestiona al jurado al que llama “la estrella” por realizar, según su apreciación, un trabajo apresurado y formula los siguientes cuestionamientos.

Estoy inconforme por la forma en que seleccionó el jurado. Probablemente presionados por las prisas de “la estrella” que tenía que regresarse al día siguiente, más “importantes” que el de ponerles una digna atención al gran envío de los jóvenes, no se revisaron bien los trabajos. No es posible que se hayan visto (observado) bien 1452 obras de todas las disciplinas en solo 6 o 7 horas, ni aún siendo supercuevas. Y de ahí todavía “la estrella” se daba el tiempo para la

entrevista y el cultivo de su egocentrismo. Es inconcebible que después de “trabajar” así, todavía “la estrella” se atreva a declarar públicamente en los noticieros de la TV local, que debido al hecho de haber tenido que ver tanta porquería, se le habían bajado las defensas y por eso se había enfermado de la garganta (...) (Castañeda, 1991, p. 13).

Después sentencia lo siguiente: “Por último es digno de hacer notar que, dentro de esta selección, donde prevalece el ‘feísmo’, que no es más que el abuso de la aceptación de lo mal hecho” (Castañeda, 1991, p. 14). Este texto resulta interesante en principio por ser una crítica de un agente local a los agentes nacionales sobre los valores que determinan “el feísmo” en la obra de arte. El texto parece aludir al artista José Luis Cuevas, presidente del jurado del XI Encuentro de Arte Joven, según el facsímil citado por la revista en la página 15 del número 6, año 2. Suponemos esto porque es el presidente del jurado y por el uso irónico del prefijo “súper” en lo coloquial, haciendo referencia a una forma de heroización irónica en la palabra “supercuevas”. Continuando con el ejemplo y más allá del tono polémico del texto, Castañeda anota algo más interesante. Dice entonces “La técnica no está peleada con la vanguardia” (Castañeda, 1991, p. 14), para luego hacer la apreciación de que hay tres obras que le parecen encarnar su afirmación. La obra Ando volando bajo (pintura) de Aníbal Reyes, una escultura de metal cuyo título no agrega, de Pablo Kubi, y un dibujo de Alberto J. Martínez (Castañeda, 1991, p. 14). Luego señala “Curiosamente los tres de la provincia, de Aguascalientes, Guadalajara y Guanajuato respectivamente” (Castañeda, 1991, p. 14).

Frente a lo que él considera aquella “técnica que no está peleada con la vanguardia”, su crítica radica en que, si bien no le parece una mala exposición del todo, la considera una exposición “no tan conservadora, con más propuestas, más <<joven>>” (Castañeda, 1991, p. 13). También observa “escultura que no es tal”, ensamblajes de material de desecho que le dan “un carácter de modernidad”, y advierte que “un gran número son más bien resultado de un afán de originalidad”.

Después define un concepto interesante, “cuadro objeto”, sobre el cual especifica que son las técnicas mediadas precisamente por el límite del cuadro físico (pintura, dibujo, gráfica o fotografía); estos son los que encuentra llenos de “convencionalismo de las tendencias de moda: solo algunos intentan esta originalidad que, aunque mal lograda, aceptó el jurado” (Castañeda, 1991, p. 13). La definición no parece menor: Castañeda distingue que los valores que conducen a considerar lograda una pieza son la técnica, la conceptualización y la

originalidad. Su crítica no se limita, por tanto, a describir los objetos expuestos, sino que establece categorías de valoración y participa en la delimitación de lo artísticamente legítimo. Esta misma función puede reconocerse en otros textos publicados durante el periodo, aunque los criterios empleados no fueran siempre idénticos. Mientras Castañeda sitúa la originalidad frente al convencionalismo de las tendencias de moda, Daniel Carlos García busca establecer la contemporaneidad de una obra mediante su relación con la tradición pictórica mexicana.

En el texto *Entre lo onírico y lo real* de Daniel Carlos García, a propósito de la obra de Oscar Rangel, el autor hace una apreciación sobre lo que consideraba contemporáneo. Reconoce que la escuela mexicana del muralismo tiene un peso en la práctica de la pintura, al cual se refiere como “peso agobiante” (García, 1991, p. 7), y procede a determinar el estilo de dicha escuela, mencionando que está compuesto por “rostros indígenas, los cuadros del campo o de la fusión de las culturas madre” que, según afirma, “sellaron la producción de gran parte de nuestros artistas contemporáneos” (García, 1991, p. 7). Frente a ello, García sitúa la obra de Rangel en una “época de cambios vertiginosos” y considera que estos se traducen en el arte. En este punto uno podría encontrar que Rangel pertenece a una corriente neomexicana no rupturista formalmente dicha. Las figuras que acompañan el texto de García representan, sin duda, la ruptura con la escuela mexicana, pero también con la generación de la ruptura que llevaba buen tiempo consolidándose en el ámbito nacional.

Resulta interesante que García valore en la obra de Rangel lo fresco de su temática y también que “En este caso, la obra de Oscar no es bucólica, expresa lo que es y piensa; plasma sus vivencias y querencias de la vida urbana, a la cual ha estado siempre ligado” (García, 1991, p. 7). Párrafos más adelante afirma “Es una pintura que no aspira a estar en la sala de los hogares comunes, donde abundan las flores (...)” (García, 1991, p. 7). Este discurso sobre la interioridad del artista y la idea de que las obras de Rangel no están pensadas para “la sala de los hogares” desmarcan la obra del encargo decorativo. Bourdieu, en el capítulo «La producción de la creencia» de *El sentido social del gusto*, denomina denegación de lo económico a la distancia simbólica que el campo artístico establece frente al interés comercial inmediato (2015a, pp. 274–276). Desde esa perspectiva, el comentario de García puede leerse como una operación local de distinción entre la creación considerada autónoma y la producción ajustada a la demanda doméstica; no supone que “lo económico” equivalga a un conjunto de temas decorativos.

A partir de aquí puede pensarse que la distancia frente a la venta doméstica resulta significativa en el texto de García, pues su valoración privilegia la interioridad del artista expresada en la pieza. Si bien esto no se puede universalizar como un discurso sobre el arte que determinara la producción de otros productores, lo que sí podemos observar es que para 1991 aún seguía vigente como criterio de valor la técnica, la interioridad del artista o la originalidad y los formatos pictóricos, escultóricos y gráficos. Sobre todo, las expresiones contemporáneas se observaban como “modernas”, pero la consagración podía venir de otros valores. Los criterios antes mencionados hablaban de un “oficio” como artista que determinaba expresiones interesantes o no.

En la revista Tiempo de Aguascalientes, Castañeda escribía asiduamente la columna Ojos que ven que, según las entrevistas realizadas, parece haber sido su espacio crítico más leído. La postura de crítico de Castañeda en la revista se muestra más dura, por ejemplo, en el texto *Ojos que ven sobre el encuentro de artes plásticas*, encuentro realizado de forma anual que recogía piezas de agentes institucionalizados y público en general que hiciera artes plásticas.

Los juicios de Castañeda expresan los esquemas de percepción y valoración derivados de su propia trayectoria, pero también contribuyen a reproducirlos. La coincidencia de sus funciones como artista, crítico, director y docente ampliaba la capacidad de esos criterios para circular institucionalmente y ser incorporados por los agentes en formación.

El texto de Castañeda de 1994 revela un aspecto importante: su criterio de valor para la apreciación y el reconocimiento del arte. Dentro del texto menciona que:

Otro buen número de autores están presentes como obras de aceptable nivel; lo mejor de su producción, pero que irremediablemente nos remiten a un pasado ya superado. Otros que siempre han hecho las cosas mal, esto, lo siguen haciendo bien. (Castañeda, 1994, p. 45)

Esta apreciación distingue que para Castañeda el valor simbólico y cultural de una obra como objeto de producción radica, en principio, en su innovación creativa y, en segundo término, en su calidad técnica. Estos dos criterios no son exclusivos de Juan Castañeda. En la crítica de arte mexicano han dominado como valores constantes desde el desarrollo de la generación de la ruptura con Tamayo, Felguérez, Carrillo, Toledo, entre otros artistas legitimados del campo artístico nacional. La reproducción de este sistema de valores sobre

lo artístico podría implicar que Castañeda pone en juego desde el área formativa los discursos del arte moderno y del arte contemporáneo de forma indistinta. Se dice esto puesto que cuando describe en 1999 lo conceptual comprendido como un “por qué hacerlo”, parece que habla más de intención o sentido resuelto desde la plástica que de la corriente neovanguardista de los sesenta y setenta. Es decir, para él, el arte conceptual refiere a dotar de significado la producción, pero procurando que esta se resuelva desde lo plástico y no desde lo narrativo y mucho menos desde lo conceptual. Conviene aclarar que no se pretende presentar esto como un error teórico. Resulta interesante que lo contemporáneo entonces se nombre menos en cuanto tiempo y más en cuanto innovación y preocupación técnica como valor en la producción, en la conformación de un discurso sobre lo artístico y sobre lo contemporáneo.

Estos criterios de valor aplicados en la producción podrían dar cuenta de la predominancia de la pintura y la gráfica, registrada también por Castañeda en su publicación de 1999 en la revista *Ventana Interior* cuando afirmaba sobre el ámbito local en su texto *Los herederos de Herrán, Posada y Contreras* que “En escultura, la situación es más pobre, pues además de Ramiro Medina, que solo tiene unos cuatro años de haberse integrado al arte en Aguascalientes no existen más que los chambistas que se dedican a la escultura oficialista” (Castañeda, 1999, p. 37). Vista así, la predominancia de la pintura y la gráfica no está relacionada únicamente con el peso de individualidades artísticas, pues también responde a lo que en la praxis artística se reconocían como medios legítimos para consagrarse como artista, es decir, una visión del arte como una *techné* que se desarrolla y en la que se tiene oficio. Esto parece coherente con la tradición de maestro-aprendiz y, por supuesto, la injerencia de Castañeda como docente y crítico que circulaba los discursos propios del arte que le parece relevante desde la docencia.

Durante la década del noventa, según registra el archivo de La Agencia, A.C. Archivo Colectivo, gran parte de las exposiciones estaban relacionadas con la gráfica; esto no significa en absoluto que fuera la única práctica, pero también parece sugerir que la praxis contemporánea aparecía de forma marginal en el circuito y con poca circulación en espacios expositivos en la ciudad. Un ejemplo de esto es la exhibición de *El hombre de Aguascalientes (retrato efímero de una sociedad)* sobre la cual Reyna menciona que su producción fue un espejo con una intervención pictórica y enmarcada en un gran marco dorado (Reyna,

entrevista, 2026). El dinamismo de la pieza es que cada espectador quedaba “retratado” en ese marco vacío y, por tanto, dispuesto a llenarse. Terrones (2020) registra también la obra de Faustino Barba, de la cual dice que “mostró una obra donde había dibujado su rostro afuera de la sala de exposición, de tal forma que, para ingresar, había que pisar su cara/obra” (pp. 222–223).

Estas prácticas pueden leerse como ejercicios cercanos a lenguajes que, en otros circuitos, ya se asociaban con las prácticas que sucedían tanto en Estados Unidos como en distintos países del continente europeo, tales como la participación del espectador, el desplazamiento del objeto, la intervención espacial y la puesta en crisis del soporte tradicional. Sin embargo, la predominancia de la pintura sigue presente y seguiría por lo menos en la década de los noventa no solo en Aguascalientes, sino en muchas partes del territorio mexicano, al menos así lo cita Daniel Montero (2017) cuando registra el texto curatorial de Okwui Enwezor hecho para la exposición *Cinco continentes y una ciudad*, sucedida en Ciudad de México, donde el curador apuntaría lo siguiente.

En el texto curatorial de *Cinco continentes y una ciudad*, Okwui Enwezor situó la pintura dentro de un escenario de circulación global y se preguntó por su vigencia en México, país cuya historia pictórica imponía condiciones específicas a la discusión. Montero (2017) recupera este planteamiento para mostrar que la pregunta por la pintura no desapareció con la expansión de prácticas conceptuales, sino que fue reformulada geográfica e institucionalmente.

La observación del curador resulta relevante por dos razones. En primer lugar, en el archivo local revisado para las décadas de los ochenta y noventa todavía no se identifica la curaduría como una posición profesional claramente diferenciada de la crítica, la gestión institucional y la producción artística, a diferencia del peso que comenzaba a adquirir en otros circuitos del arte contemporáneo. En segundo lugar, el texto curatorial no se limita a presentar la exposición, sino que formula criterios de valoración sobre las obras. Esto ofrece indicios de una transferencia parcial de funciones tradicionalmente asociadas con la crítica hacia el discurso curatorial.

Luego, el curador se pregunta si la pintura sigue siendo un medio vigente de legitimación. Desde su contexto quizá no lo fuera; sin embargo, reconoce que en el contexto

mexicano hay una fuerte tradición pictórica y que, por las condiciones del campo, esta tradición no ha estado en disputa durante mucho tiempo. Así pues, señala la pintura como un medio legítimo de consagración que puede suceder en México por las condiciones de su campo.

En este sentido, la crítica local permite observar los criterios mediante los cuales el campo artístico de Aguascalientes procesó la tensión entre tradición pictórica, oficio técnico y lenguajes contemporáneos. La pintura y la gráfica no fueron simples inercias conservadoras. Funcionaron como medios históricamente legitimados desde los cuales se evaluaba incluso la novedad. Esta tensión entre las exploraciones contemporáneas y una práctica artística local que seguía confiando en los soportes tradicionales, legitimados por la crítica de arte, hace comprensible la importancia de la pintura en la praxis artística de la época.

En contraste, podemos ver la producción contemporánea en un circuito más amplio, como el de la Ciudad de México, cuando leemos a Alberto Híjar (1994) en su texto *Para que no vuelva a suicidarse*. En este texto in memoriam, Híjar considera a Enrique Guzmán, joven artista aguascalentense que se quitó la vida a los 33 años, como un representante de la generación que sería sucesora de la escuela mexicana y de la generación de ruptura. Es una generación conocida como neomexicanista, interesada por la representación pictórica desde un ámbito individual, mucho más íntimo, pero que aludía a imágenes kitsch (Híjar, 1994, p. 54). Lo interesante puede ser pensar que Guzmán no fue una influencia directa en la producción artística local, pues su tránsito por el circuito local fue casi nulo, aunque sí compartía imágenes de interés con discursos que también cruzaban el circuito local.

Así, Híjar escribe “Desde los títulos, los cuadros de Enrique Guzmán son lo contrario al humanismo rimbombante de derechas o izquierdas (...) o iban al grano (...) o jugaban con el kitsch provinciano pero también con el psicologismo y las relaciones personales” (Híjar, 1994, p. 54–55). Esto señala que, para un crítico de Ciudad de México y de un circuito más amplio, los valores se encontraban en juegos del lenguaje o en la autonomía del artista para provocar rupturas con modelos ya clásicos de la legitimidad en el campo. Podemos suponer esto porque, a la vez, el crítico mexicano escribe “Enrique Guzmán sintetizaba la hartura artística y lo que la hizo relevante es su significación novedosa, irónica y audaz” (Híjar, 1994, p. 55).

De igual manera, esta “vuelta a sí mismo” de los artistas y del discurso marca una ruptura formal con el clima político participativo de la época, clima que vivió Guzmán en Ciudad de México y frente al cual su interés por la postura política era casi nulo. Guzmán encarnaba una visión más vuelta al arte por el arte o al arte interesado en reflexionarse a sí mismo, o en reflexionarse a través del arte como una especie de catarsis.

Los criterios de Híjar son diferentes a los planteados en el ámbito local. Las razones que encuentra el crítico en el valor de la obra de Guzmán, y a las que dedica buena parte del texto, se relacionan con la forma en que Enrique intervino con una actitud presumiblemente performática obras como *Conocida señorita del club*, *La llegada de la felicidad*, el acto de arrastrarla por la calle tasajeada o su intervención en un salón de pintura nacional en Bellas Artes, donde descolgó un cuadro en plena inauguración y simuló dañarlo. En esas actitudes, Híjar encuentra un conceptualismo a veces dadaísta (Híjar, 1994, p. 57). La apreciación parece anotar que Guzmán lleva la pintura a la acción. Para fines de análisis resulta interesante que Híjar encuentre criterios que superan lo estático de la pintura como objeto mismo, más allá de que esto pueda haber sido o no un gesto intencional de Guzmán como práctica artística.

Lo que podemos destacar es que, si bien Guzmán no fue una influencia total en la praxis artística local, interesa bastante que su soporte sea la pintura. Una pintura transformada por la individualidad explorada a través de la iconografía popular mexicana, sobre todo de provincia. Algo que transitaba en los discursos artísticos de finales del siglo XX en el circuito nacional y que también cruzaría el circuito local.

En conjunto, los textos revisados permiten observar que la crítica de arte en Aguascalientes no operó únicamente como registro de exposiciones o comentario subjetivo sobre las obras, sino como un espacio de producción de criterios de valor. En las revistas analizadas, la técnica, el oficio, la originalidad, la interioridad del artista y la distancia frente a lo decorativo aparecen como valores recurrentes para legitimar una práctica artística. Al mismo tiempo, las referencias a la vanguardia, al cuadro-objeto, a la modernidad o a ciertas prácticas participativas muestran que lo contemporáneo no estaba ausente del campo local, aunque su reconocimiento seguía mediado por soportes y valores históricamente legitimados, especialmente la pintura y la gráfica. Por ello, la crítica local permite leer una tensión central del periodo, es decir, la emergencia de lenguajes contemporáneos dentro de un campo que

aún evaluaba la novedad desde criterios de oficio, resolución formal y la autoridad histórica concedida a los medios tradicionales.

1.4. Museos, patrimonio y construcción de genealogías locales

La historia de los museos en Aguascalientes es relativamente reciente. Desarrollada en gran medida durante la década de los setenta, la infraestructura museística del estado puede leerse como parte de un proceso de modernización cultural e institucionalización del patrimonio artístico local. Los museos transitan desde la función tradicional de conservar bienes patrimoniales, heredera de la Revolución francesa (Sánchez, 2013), hasta su actuación como espacios de reunión, exhibición y formación de públicos. Al seleccionar qué se muestra y qué se conserva, también participan en la consagración de ciertos bienes culturales y en el reconocimiento de artistas y discursos (Bourdieu & Darbel, 2013; Bourdieu, 2015b, p. 424).

La década de los setenta en Aguascalientes fue bastante prolífica en la aparición de infraestructura cultural y artística bajo la mano de Víctor Sandoval. Como lo señala Rionda (2021):

(...) estos nuevos recintos (...) fueron el Museo José Guadalupe Posada, que resguarda un importante lote de planchas originales y grabados de este genial artista; el Museo de Aguascalientes, que alberga hasta nuestros días la colección más grande e importante de obras de Saturnino Herrán, una gran muestra de Gabriel Fernández Ledesma y algunos trabajos de Francisco Díaz de León. (Rionda, 2021, p. 86)

Este crecimiento de la infraestructura permite reconocer tres intereses fundamentales en la cultura de Aguascalientes. El primero tiene que ver con la colección pública y el museo como continente que resguarda la memoria colectiva y creativa de figuras ilustres del estado. Se trata de una memoria institucionalizada de artistas ya consagrados dentro del campo artístico nacional. El segundo está relacionado con los espacios de enseñanza artística, tales como la Casa de la Cultura y el Centro de Artes Visuales, espacios que sirvieron para educar y hacer confluir a distintos agentes artísticos en un punto específico. El tercero corresponde a los circuitos de mediación y exhibición, como la aparición de la Galería de la Ciudad en 1969, que se posicionaría como uno de los espacios expositivos más significativos de la ciudad y en el que, hasta el día de hoy, se alberga el Encuentro Nacional de Arte Joven. Estas

tres formas de interrelación en el campo artístico permitieron establecer un circuito artístico mucho más articulado. Al ser espacios físicos interconectados por la institucionalidad, facilitaron el acceso a distintos agentes y se convirtieron en puntos de reunión, intercambio, aprendizaje y reconocimiento entre pares.

La labor de los museos en la década de los setenta responde, en términos generales, a un sentido clásico del museo (Sánchez, 2013). El coleccionismo público fortalece la institución mediante obras consagradas que reúnen el pasado artístico de la ciudad y lo agrupan para forjar identidad. El caso emblemático de esto es el Museo de Aguascalientes, fundado en 1975 en las instalaciones del antiguo Liceo de Niñas. Las colecciones que alberga en sus salas, como menciona Rionda (2021), son la obra de Saturnino Herrán, pintor aguascalentense estandarte del llamado “indigenismo”; Gabriel Fernández Ledesma, destacado artista visual mexicano que Raquel Tibol (1987) reconoce como uno de los pioneros del muralismo; Jesús F. Contreras, escultor mexicano del cual se conservan, en su gran mayoría, réplicas; y Francisco Díaz de León, artista visual que fungía también como erudito de la época y, de alguna manera, como sucesor de la escuela pictórica de Herrán, quien fue su maestro.

Esta colección refleja el pasado artístico del estado y garantiza su acceso público a los ciudadanos. La institución museística asegura la colección, cuida el patrimonio, lo exhibe y educa sobre los valores artísticos de una comunidad en un sentido identitario con respecto de lo artístico.

Desde esta perspectiva, el Museo de Aguascalientes puede leerse a partir de lo que Pierre Bourdieu y Alain Darbel plantean en *El amor al arte. Los museos europeos y su público* (2013). El museo funciona como una institución que consagra ciertos bienes culturales como legítimos y presupone determinadas disposiciones de percepción en sus públicos. En el caso aguascalentense, la colección del museo preserva una memoria artística local y organiza una genealogía visual donde la tradición pictórica, la representación de lo mexicano, la identidad regional y la continuidad artística del estado aparecen como valores artísticos estabilizados. La disposición pública de estas obras contribuye a reforzar un horizonte de legitimidad desde el cual ciertos artistas, críticos e instituciones pensaron la continuidad de la tradición artística del estado (Bourdieu, 2015, p. 424).

En ese sentido, textos como *Los herederos de Herrán, Posada y Contreras* resultan significativos, pues muestran que la pregunta por la herencia artística local seguía operando como criterio de valoración dentro del campo. Del mismo modo, obras como *Ando volando bajo* de Aníbal Reyes permiten observar la persistencia de imaginarios figurativos e identitarios vinculados con una idea de mexicanidad. El Museo de Aguascalientes, por tanto, se entiende como depósito patrimonial en cuanto a lo museístico, y también como una institución de consagración retrospectiva que estabiliza una memoria visual y ofrece al campo local una genealogía legítima desde la cual reconocerse, continuarse o diferenciarse.

De igual manera, el Museo José Guadalupe Posada, fundado en 1972, reúne en su colección las planchas de cobre donde el artista haría muchas de sus calaveras, convertidas en un hito de las imágenes tradicionales mexicanas. Este museo, a diferencia del Museo de Aguascalientes, abrió un taller de grabado donde se formó técnicamente a un público interesado en las artes. Este espacio fue el primer contacto con el arte para muchos productores, después de la aparición del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes y de la Casa de la Cultura. Así lo menciona la doctora Yolanda Hernández, cuyo primer acercamiento al arte fue en el taller del Museo Posada durante sus estudios de educación media (Hernández, entrevista, 2026).

La relevancia del taller para el campo artístico local puede observarse tanto en testimonios de formación como en los agentes que participaron en su dirección. Por este espacio pasaron artistas relevantes para el circuito nacional como Joaquín Dimayuga, Jesús Torres Kato e Ismael Guardado, quienes destacaban por su producción y relevancia en la gráfica, y que fueron asignados por el Instituto Nacional de Bellas Artes para la docencia y dirección del espacio en las décadas de los setenta y ochenta.

El Museo José Guadalupe Posada cumplió otra función como institución museística. Su valor radica en coleccionar el patrimonio ciudadano con respecto a la obra del artista, transmitir y enseñar la tradición de la gráfica como técnica, y difundir la gráfica nacional e internacional en su sala de exposición. Podríamos anotar entonces que el museo tiene el propósito de educar y formar en la tradición y enseñanza de una técnica que, al estar institucionalizada en un museo, puede entenderse como parte de los saberes que constituyen una zona de la identidad artística del ciudadano aguascalentense. Visto así, resulta comprensible que la gráfica, como la pintura, ocupara un lugar predominante en la práctica

artística local. Aunque una correlación directa sería excesiva, es posible plantear con cautela que esta tradición pictórica y gráfica tuvo peso en la forma en que algunos artistas pensaron su producción.

El Museo José Guadalupe Posada conserva un patrimonio gráfico asociado al artista e institucionaliza la gráfica como saber técnico vigente. Su taller introduce una diferencia respecto al Museo de Aguascalientes. Mientras este último organiza una genealogía retrospectiva de artistas consagrados, el Museo Posada transmite una práctica. La gráfica aparece entonces como memoria visual, técnica enseñable, práctica repetible y saber acumulable, que ofrece condiciones para que quienes pasan por el taller incorporen competencias técnicas. Esta función resulta decisiva para el campo local, pues convierte al museo en un espacio donde conservación patrimonial, formación técnica y legitimación artística se articulan en una misma institución.

Así pues, el Museo Posada produce legitimidad a través del personaje histórico del artista, los agentes con posiciones altas en el campo que dirigieron el taller y la legitimación de la técnica en sí misma. En este sentido, el taller, el dominio del procedimiento, la impresión, la edición y la transmisión del oficio se convierten en criterios de valor dentro del campo local.

En el año 1991, las instituciones museísticas tendrían un nuevo crecimiento. El 14 de abril, en la calle Juan de Montoro 222, se inaugura el Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes. Este museo ocupa una posición importante en la red de agentes museísticos del estado, en cuanto fue el primer museo de arte contemporáneo en Aguascalientes. Su fundación indica que, para 1991, existía un interés institucional por educar, conservar y difundir arte contemporáneo, además de poner en disputa lo que esto significaba dentro del campo local.

En un principio, el Museo de Arte Contemporáneo nace con la intención de albergar la colección del Encuentro Nacional de Arte Joven (ENAJ), la cual, en cada edición, tenía premios de adquisición que se quedaban en el acervo del Instituto Cultural de Aguascalientes. Este esfuerzo por coleccionar y mostrar arte nacional de artistas jóvenes se convirtió en el pilar del proyecto del museo. Bajo la dirección de Yolanda Hernández, el posicionamiento del museo terminaría por ser mucho más determinante para el campo local.

Yolanda Hernández es una productora aguascalentense que realizó sus estudios artísticos en La Esmeralda. Durante su estancia en la escuela de artes visuales en la década de los setenta, formó parte de las actividades del Grupo Germinal hasta su disolución. Esto resulta relevante por su posición dentro del campo artístico nacional como productora y por los acontecimientos en los que se enmarca, como los movimientos estudiantiles posteriores a octubre del 68, la aparición de grupos como Tepito Arte Acá, Taller de Arte e Ideología, Grupo Pentágono y SUMA, así como el proceso que se recogería en la publicación *La era de la discrepancia* como parte de los esfuerzos del arte mexicano por romper con la tradición y la academia.

Según Debroyse (2007) en su texto *El Dandy Kitsch* publicado en *La era de la discrepancia*, Germinal se propuso producir obra colectiva al margen de las determinaciones políticas de la producción artística capitalista y de los circuitos e instituciones oficiales. Sobre su producción, señala que “buscaron insertarse directamente en las luchas sociales: hicieron trabajo comunitario y su principal contribución (...) fue la producción de mantas (...) para manifestaciones y movimientos de izquierda” (2007, p. 211). Ahora bien, Hernández comenta otra finalidad que Debroyse no apunta, pero que resulta significativa (Hernández, entrevista, 2026): Germinal tuvo una fuerte veta educacional, partiendo de las ideas del pedagogo brasileño Paulo Freire. Estas determinaciones históricas, culturales y económicas de la educación de Yolanda Hernández y de su vida profesional resultan relevantes, puesto que la posicionan en un momento clave de reorganización del arte mexicano posterior a 1968, con una orientación obrera, popular y educativa para el acceso del pueblo.

Así, bajo la dirección de Yolanda, el Museo de Arte Contemporáneo amplía su condición de acervo y exposición de los premios de adquisición de Arte Joven, y opera como un agente de disputa de lo contemporáneo frente a la fuerte veta técnica y representacional de la producción del campo en su época. La disputa que pone en operación el Museo de Arte Contemporáneo se orienta hacia la formación de públicos; según Hernández, esa fue una de sus intenciones principales (Hernández, entrevista, 2026). Así se realiza el primer diplomado en Historia del Arte, así como el diplomado en Comprensión y Crítica de la Cultura Latinoamericana. Los diplomados, según consta en las invitaciones y en el testimonio de Hernández (Hernández, entrevista, 2026), fueron impartidos por personalidades como Alberto Híjar y Luis Carlos Emerich, quienes, junto a otros teóricos, historiadores y críticos

de arte, circularon en el campo artístico local como jueces, docentes y críticos. Muchos de ellos terminaron por publicar en la revista *Espacios*, siendo el agente clave en este proceso relacional el Museo de Arte Contemporáneo.

Muestra de eso es la publicación hecha en el número 6 de la revista *Espacios*, donde se puede leer un texto de Jorge Alberto Manrique titulado *Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes* en portada, y *Un museo, un encuentro* en la publicación. Jorge Alberto Manrique fue director del Museo de Arte Moderno y su gestión se vinculó, en lo posible, con la disidencia o “discrepancia” que haría eco con los grupos de arte que pusieron en disputa el significado de arte contemporáneo en México. En 1987 renuncia a su puesto como director del museo por un altercado civil que censuró su exposición en el Salón de Medios Alternativos del Museo de Arte Moderno en esa época.

Su posición en el campo de arte nacional era alta. Su texto, entonces, es significativo y puede leerse como un reconocimiento de un agente cultural que dispone al Museo de Arte Contemporáneo como algo importante para el campo artístico local. El texto de Manrique se sitúa en una reflexión sobre cómo el Encuentro Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas se muta al Encuentro Nacional de Arte Joven, y cómo el premio gana relevancia. El gesto de la colección le parece importante, y señala lo siguiente.

En todo caso el museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes, enriquecido y enriquecible por otras vías, es inseparable de lo que ha sido a través de los años el Encuentro de Arte Joven. En él el público tendrá la oportunidad de encontrarse con los artistas y las obras del Encuentro, que son, en cierto modo, los del Arte Mexicano Contemporáneo. (Manrique, 1991, p. 5)

Manrique manifiesta una posición del museo como guardián de un acervo visual que, por ser el archivo de los ganadores del ENAJ, implica un gesto que reúne la praxis visual mexicana de su tiempo. A su vez, abre la labor del museo hacia una museología que entiende la colección como punto de partida, y al museo como una ventana hacia la praxis en otros territorios o, en todo caso, como un sitio de reunión para la discusión y disputa de los conceptos en valor dentro del campo artístico (Rosas, 2017, s. p.).

La programación del Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes permite observar esa orientación. En conjunto con la sala permanente de la colección de Arte Joven proveniente del ENAJ, el museo tuvo una sala itinerante en la que destacan, según la

presentación de Yolanda Hernández titulada Del MAC al MAC8, las exposiciones del artista colombiano Omar Rayo y del canadiense Derek Michael Besant. Este último caso destaca por ser una exposición de fotografía artística, una exposición que posicionaba una práctica visual específica dentro de un campo legítimo como el museo, más allá de las muestras de artes plásticas y otros encuentros.

Parte del trabajo hecho por Yolanda en el museo incluyó circuitos de formación de públicos, encuentros entre artistas de otras latitudes con el territorio de Aguascalientes y su cercanía al Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Centro Occidente, que logró consolidar la participación en una exposición internacional en la Grand Central Terminal en Nueva York. La exposición titulada *¡Viva la muerte!*, curada por Graciela Kartofel, según consta en la página del número 17, año 4, de la revista *Espacios*, dedicó su número a la reflexión del statement curatorial, la presentación de las piezas y otras reflexiones ligadas al tema del Día de Muertos como fiesta tradicional mexicana.

La exposición, tal como aparece en la página de dicho número, reúne piezas fotográficas, instalaciones, grabados, postales, arte popular urbano y artesanías. Se presenta, según la selección mostrada en la revista, como una exposición cercana a las que Fernando Gamboa exportara a París, Venecia y Nueva York durante la primera mitad del siglo XX (Debroise, 2018, p. 35), es decir, una exposición que mezcla obras de arte con piezas de artesanía y arte popular, y que exalta imaginarios mexicanos entre la tradición y lo moderno como progreso. Según Hernández, la exposición circularía y formaría parte de las actividades gestionadas por ella, incluyendo su participación y la de Carlos Ocegüera en la exposición con la pieza Todos tenemos nuestros muertos, una manta a gran formato (2.45 x 0.45 m) (Hernández, entrevista, 2026).

El tópico de la muerte reaparece en las actividades del museo, aunque mediado de distintas maneras. Entre lo registrado en el presente trabajo, otra de las mediaciones hechas en el museo fue la organización de la exposición colectiva *Se instala la muerte*, una exposición que puso en operación la instalación como práctica del arte contemporáneo, otorgándole reconocimiento museístico y poniéndola en circulación dentro del campo local.

Se instala la muerte fue una convocatoria anual realizada en tres ediciones, de 1995 a 1997. En ella participaron agentes como Jesús Reyna, José Fonseca, Moisés Díaz, Jaime

Lara Árzate, Faustino Barba y otros productores de los cuales no se tiene registro. El evento incluía la exhibición y una fiesta organizada durante la inauguración, donde circulaban otros agentes como músicos vinculados con la escena contemporánea, mismos que hacían del museo, al menos en esa exhibición, un centro de confluencia entre artistas, mediadores y público.

Este acontecimiento permite ver que el museo y su posición otorgaron reconocimiento institucional a la práctica de la instalación como forma válida del arte. Las instalaciones, según lo menciona Jaime Lara, fueron una práctica que tomó cierta popularidad durante la década de los noventa (Lara, entrevista, 2026). José Fonseca confirma el asunto cuando dice que la instalación se veía poco y que Jaime Lara comenzó a promoverla entre pares (Fonseca, entrevista, 2026). Otras fuentes apuntan hacia las provocaciones de Castañeda en el CAV durante los ochenta, aunque esto se mantiene como hipótesis por falta de documentación. El archivo disponible permite ubicar, en la selección para el Salón de Medios Alternativos de 1987 en el Museo de Arte Moderno, la presentación de *Cada quien su rollo* de Jesús Reyna y Moisés Díaz.

Por impulso de Jaime Lara, por experiencias previas del CAV o por la circulación de prácticas experimentales en el campo local, el museo produjo un proceso de legitimación museística con respecto a la instalación. Que la exposición fuera exclusivamente de instalaciones y que alrededor de ella sucediera un evento de inauguración como punto de confluencia para agentes del campo artístico local, permite leer la manera en que el museo funcionaba como un espacio de exhibición, educación, encuentro, conservación y coleccionismo.

En 1998, con el cambio del museo a su nueva sede, la antigua finca “número 8”, que daría su nombre actual, Museo de Arte Contemporáneo número 8 (MAC8), se constituye y toma protesta, según el archivo de Yolanda Hernández, la asociación civil Amigos del Museo. Esta asociación contó con algunos inversionistas y artistas que aportaron en especie o mediante donaciones recursos económicos para la adquisición de obra de colección. Así se consolida la compra de la colección de 37 fotografías de la artista italomexicana Tina Modotti, y a través del proyecto *100 obras para llegar a Enrique Guzmán* se consolida la colección Enrique Guzmán, cuya pieza icónica se compró con lo recaudado en el proyecto. El proyecto constaba de 100 obras donadas por distintos artistas aguascalentenses, vendidas

cada una en 1000 pesos mexicanos de la época. Con este donativo, sumado a los esfuerzos del Instituto Cultural de Aguascalientes y empresarios, se logró la adquisición de la obra *El mar* de Enrique Guzmán por la cantidad de 30,000 dólares americanos (Hernández, entrevista, 2026).

Aquí importa destacar que, a reserva de Guzmán, el coleccionismo emprendido por Hernández como directora del museo dotaba de otro sentido al patrimonio de la institución. La adquisición de la colección Tina Modotti amplió el patrimonio del museo hacia una fotografía moderna de alcance transnacional, vinculada con la historia visual mexicana y con circuitos de legitimidad artística más amplios que la genealogía local. Este gesto abre otra categoría sobre la mediación del arte en el MAC8, la incorporación de bienes culturales a una colección pública destinada al disfrute estético, la formación de públicos y la ampliación del patrimonio museístico.

El caso de Guzmán se acerca a la posición tomada por el Museo de Aguascalientes en cuanto a la recuperación de una figura artística relevante para el estado. Hernández señala que su intención de comprar una pieza del joven artista aguascalentense era “darlo a conocer, porque en Aguascalientes nadie sabía quién era” (Hernández, entrevista, 2026). Es decir, en el caso de Guzmán, la adquisición de *El mar* operó como un gesto de reinscripción local. El museo incorporó a su colección una obra de un artista aguascalentense cuya legitimidad había circulado fuera del estado y, mediante esa compra, produjo una forma de reconocimiento retrospectivo dentro del campo local.

La compra de obra, tanto en el caso de Modotti como en el de Guzmán, expone una forma de colaboración social-museística sobre el coleccionismo. Al integrar la sociedad civil de Amigos del Museo, bajo la guía de Yolanda Hernández, hay también una enseñanza y una acción de coleccionismo que pudo abrir colecciones privadas, aunque el registro disponible no permite comprobarlo. El museo, como lugar donde sucede esto, resignifica, construye y constituye una relación sociedad-museo que, al menos según la documentación revisada, no se presentaba en otro museo de la ciudad.

En conjunto, el MAC8 permitió que la colección funcionara como una operación ampliada de mediación cultural. El museo reunió obras, activó públicos, convocó críticos, organizó exposiciones, otorgó reconocimiento museístico a prácticas contemporáneas y

movilizó redes civiles para la adquisición de patrimonio. Su posición dentro del campo local fue distinta a la del Museo de Aguascalientes y a la del Museo Posada. Mientras el primero estabilizaba una genealogía artística retrospectiva y el segundo consolidaba la gráfica como tradición técnica, el MAC8 operó como un nodo de actualización, conexión y disputa sobre lo contemporáneo. Esta secuencia permite observar que los museos locales participaron activamente en la producción de valor simbólico dentro del campo artístico, estableciendo criterios de reconocimiento para la tradición, el oficio y las prácticas recientes.

1.5. Institución pública y profesionalización de las artes visuales

La consolidación de las instituciones artísticas en México contemporáneo se ha ido fortaleciendo con mayor precisión a partir de la segunda mitad del siglo XX, desde la fundación de la Secretaría de Educación Pública como el gran proyecto cultural de Vasconcelos, hasta la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes durante el gobierno de Miguel Alemán. En este proceso, las instituciones culturales se han esforzado por educar, circular, mediar y difundir un modelo de alta cultura que Garduño (2022) vincula con un ejercicio de democratización cultural, que rige la producción de políticas culturales de la época. Así, en la década de los cuarenta, el IABA se convertiría en el primer instituto de educación artística en el estado y, para muchos aguascalentenses, en el primer contacto con una enseñanza organizada de las artes.

Desde la aparición del IABA, colectividades como Grupo Paralelo, la Cofradía del Tepetate o la Asociación Cultural Aguascalentense (ACA) formaron parte de una disputa con respecto a la centralización institucional y a la idea de arte que defendía el INBA, la cual, según la misma Garduño (2022), hacía eco de una concepción porfirista del elitismo cultural. Así, estos grupos que se encuentran periféricos a la institución aparecen con distintos fines, la mayoría de ellos apuntalados en difundir y divulgar las artes y las ciencias (Rionda, 2021).

Este clima de confianza en la divulgación y la educación del pueblo podría tener sus raíces en el proyecto cultural posrevolucionario (aunque este produjo también otros efectos). De la mano de la Escuela Mexicana y de su mensaje visiblemente social, la formación artística comenzó a pensarse más allá del estímulo exclusivo a quienes eran considerados portadores de genio artístico (Miguel Alemán, citado en Garduño, 2022, p. 271) y se desplazó

hacia modelos de difusión cultural, educación pública y acceso ampliado a las artes. En este horizonte se puede ubicar la aparición de las casas de cultura como política cultural. La Casa de la Cultura de Aguascalientes, contemplada en el plan de gobierno de Enrique Olivares Santana (Rionda, 2021), comenzó a gestarse al menos desde 1961, abrió formalmente sus puertas en 1967 y quedó terminada en 1968.

El proyecto de la Casa de la Cultura del Estado formó un eje central en la política cultural local. Su importancia radica en que tomó una posición decisiva en la divulgación y difusión del quehacer artístico del estado, y al mismo tiempo conformó un sitio de confluencia entre creadores nacionales y locales. Desde ahí se constituyeron posiciones dentro del campo artístico local y se establecieron formas diversas de legitimación, entre ellas la Galería de la Ciudad, los talleres de artes para todo público y las muestras de bellas artes que sucedían en el recinto.

Así, en Aguascalientes, la descentralización fue abanderada por Víctor Sandoval, quien en la década de los sesenta, con la creación de la Casa de la Cultura en 1967, desplazó al Instituto Aguascalentense de Bellas Artes como única fuente de enseñanza artística en el estado. Con ello puso en disputa las políticas culturales que interesaban a la población aguascalentense. La tensión parece situarse entre la veta de la “alta cultura” y la producción, difusión y mediación de las bellas artes en el pueblo. Es decir, la democratización de la cultura como una forma de producir espacios donde la expresión cultural sea también una forma de agencia.

Esto permite observar la relación que ambas instituciones comparten. Su función formativa todavía no estaba organizada bajo el modelo universitario de titulación profesional, pues operaba mediante talleres, cursos, maestros y programas de difusión cultural. Aquí podemos leer dos cosas. En principio, la transición hacia una separación parcial del centralismo y de las dependencias directas del INBA, que tenía presencia nacional en los estados a través de sus institutos. En segundo término, la forma en que las artes eran entendidas en el estado como práctica de formación técnica, experiencia de sensibilidad, difusión cultural y participación pública, antes de constituirse como profesión universitaria.

Por lo anterior, puede entenderse que, durante la consolidación del Estado posrevolucionario mexicano, la cultura se convirtió en una zona estratégica para la

institucionalización estatal. Desde la creación de la SEP en 1921, la acción cultural del Estado se vinculó con la educación dentro de un proyecto de integración nacional (Rodríguez Barba, 2008, p. 16). Esta articulación continuó siendo visible en la planeación institucional posterior: todavía en el periodo 1977-1982, los programas culturales dependientes de la SEP reunían patrimonio, bellas artes, culturas populares, cultura impresa y educación audiovisual (Nivón Bolán, 2020, p. 38). En ese proceso, la creación del INBA en 1946 permitió diferenciar y organizar con mayor especificidad las funciones estatales de promoción, enseñanza, investigación y difusión de las artes. Más que producir una autonomía del sector cultural respecto del aparato educativo, estableció una esfera administrativa especializada desde la cual pudieron desarrollarse instituciones y programas artísticos.

En Aguascalientes, la creación del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes puede situarse dentro de este proceso más amplio de institucionalización. El IABA constituyó una instancia local de enseñanza artística vinculada con una política cultural que buscaba extender la formación y difusión de las artes más allá de la capital del país. Su aparición no debe entenderse necesariamente como resultado directo de la creación del INBA, sino como parte de una transformación nacional que adquirió formas institucionales específicas en los distintos estados.

La Casa de la Cultura representa un segundo momento dentro de este proceso. Su aparición desplazó el modelo de enseñanza artística concentrado en el IABA hacia una política cultural más amplia, orientada a la difusión, la formación de públicos, la organización de talleres y la circulación de productores locales y nacionales. La descentralización cultural puede entenderse aquí como producción de infraestructura pública para formar agentes, organizar prácticas, facilitar la incorporación de competencias, hacer circular bienes culturales y producir reconocimiento dentro del campo artístico local.

Este clima de optimismo institucional con respecto a la descentralización y a la ampliación del margen administrativo local cristalizó, de manera sucesiva, en la aparición de distintas instituciones culturales. Primero la Casa de la Cultura, después el Museo José Guadalupe Posada, fundado en 1972, el Museo de Aguascalientes, fundado en 1975, el Centro de Artes Visuales, creado en 1977, y durante la década de los ochenta, el Instituto Cultural de Aguascalientes, constituido como instancia desde la cual el estado podía producir política cultural con mayor margen de acción respecto a las estructuras federales. Este

recorrido permite observar que la institucionalización artística de Aguascalientes dependió de una red progresiva de espacios que asumieron funciones diferenciadas dentro del campo local, como enseñanza, exhibición, conservación patrimonial, formación técnica, mediación, crítica y producción de reconocimiento.

Hacia finales de los ochenta, la creación de CONACULTA en 1988 expresó un nuevo momento de reorganización de la política cultural mexicana. Como señala Ejea Mendoza (2009), este proceso formó parte de una liberalización y modernización institucional del sector cultural, marcada por la planeación, la descentralización y la búsqueda de mayor independencia administrativa para la cultura, aunque todavía dentro de una estructura estatal centralizada. En Aguascalientes, durante la gubernatura de Otto Granados Roldán (periodo de 1992 a 1998), este horizonte nacional encontró una traducción local en la consolidación de instituciones, programas y circuitos culturales que fortalecieron la enseñanza artística, la promoción de exposiciones, los concursos y la profesionalización progresiva de las artes.

Esta transformación se articuló también con los Fondos Regionales y con redes de interconexión que favorecieron la movilidad de agentes, publicaciones, exposiciones, jurados y discursos. En el caso del Centro Occidente, estas políticas permitieron que Aguascalientes participara en una red cultural más amplia, donde la circulación regional implicaba traslado de obra, intercambio de información y difusión de discursos. Revistas como *Ventana Interior*, exposiciones itinerantes, encuentros, concursos y programas de difusión, como los diplomados de historia del arte en el Museo de Arte Contemporáneo, fueron parte de esta estructura. La región aparece entonces como un espacio intermedio entre el centralismo de la Ciudad de México y la escala local del estado. Esta condición permitió que algunos agentes locales accedieran a discusiones, jurados, publicaciones y formas de legitimación que habrían sido más difíciles de sostener desde una infraestructura aislada.

Dentro de este proceso, la aparición del Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes en 1991 debe entenderse como parte de una secuencia institucional más amplia. Como se señaló en el apartado sobre museos, el MAC8 no nace únicamente como un espacio de exhibición, sino como una institución encargada de reunir, conservar y activar el acervo del Encuentro Nacional de Arte Joven. Su aparición condensa varias transformaciones previas: la consolidación del encuentro, la formación de públicos, la circulación de críticos nacionales, la existencia de una revista institucional como *Espacios* y la necesidad de un

espacio que organizara públicamente la producción artística reciente. En ese sentido, el MAC8 es una consecuencia de la institucionalización cultural previa y, al mismo tiempo, un nuevo agente dentro del circuito local de consagración.

Durante las décadas de los ochenta y los noventa, el Encuentro Nacional de Arte Joven se consolidó como uno de los dispositivos más importantes de legitimación producidos desde Aguascalientes. Su antecedente, el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, surgió desde la Casa de la Cultura y fue impulsado por Víctor Sandoval para insertar al estado en circuitos más amplios de reconocimiento. La relevancia que Teresa del Conde atribuyó al certamen permite dimensionar su alcance:

No hay buen artista mexicano que no haya pasado por el cedazo aguascalentense en sus juventudes tempranas, me refiero, claro está, a los artistas de las generaciones recientes. Tampoco existe crítico, escritor, promotor cultural o investigador del arte contemporáneo que no haya pasado mientes en los concursos y encuentros. Yo los sigo desde que se iniciaron... y así otros. (Del Conde, 1990, citada en Rionda, 2021, p. 84).

La cita permite observar que el concurso operaba como un dispositivo de reconocimiento que excedía el ámbito local. Desde Aguascalientes se articulaba una forma de selección y visibilidad de artistas jóvenes reconocida por agentes del campo artístico nacional. En términos de Peist, estos actos constituían reconocimientos iniciales cuya reiteración podía contribuir a una trayectoria de consagración (2005). En este sentido, el encuentro funcionó como una plataforma desde la cual los seleccionados podían acrecentar su reconocimiento. Reunía jurados, instituciones, artistas, críticos y públicos, y producía una primera inscripción de los participantes dentro de circuitos de valoración más amplios. Su itinerancia por espacios como el Palacio de Bellas Artes y posteriormente el Museo de Arte Carrillo Gil reforzó esta posición, pues permitía que la producción seleccionada desde Aguascalientes circulara en instituciones de alta legitimidad dentro del campo artístico nacional.

El concurso se realizaba anualmente durante el mes de abril, en el marco de la Feria Nacional de San Marcos, y convocaba disciplinas como pintura, grabado, dibujo y escultura. Esta estructura disciplinar permite observar qué formas de producción artística eran reconocidas institucionalmente como legítimas por el aparato cultural aguascalentense. La convocatoria organizaba el valor artístico alrededor de medios históricamente vinculados con

las bellas artes, soportes objetuales, procedimientos técnicos específicos y formas de visualidad susceptibles de ser evaluadas, exhibidas, conservadas y premiadas. En este punto, la institución pública abría un circuito de legitimación nacional, pero lo hacía desde una definición de práctica artística todavía ligada a la pintura, la gráfica, la escultura y el dibujo.

La relevancia del certamen radica en su aparente apertura hacia agentes desplazados del centro de poder de las artes en el país. Entre sus jurados, de forma amplia en términos históricos, se cuenta a Teresa del Conde, Raquel Tibol, Luis Carlos Emerich, Francisco Toledo, Yoshua Okón y otros agentes relevantes para el campo artístico nacional y local. Así, se podría afirmar que la importancia del Encuentro tiene un sentido doble. Por un lado, pertenecía a un circuito de legitimación especializada, sostenido por jurados, artistas, críticos e instituciones capaces de producir reconocimiento dentro del campo. Por otro, su itinerancia le otorgaba una visibilidad pública más amplia, insertando la producción artística en museos de alta legitimación. Esta articulación entre consagración especializada y exposición pública convirtió al concurso en un mecanismo central para comprender cómo desde Aguascalientes se organizó el reconocimiento de determinadas prácticas artísticas.

Ahora bien, este dispositivo también introdujo tensiones. La llegada de jurados externos, con una posición y una jerarquía superior dentro del campo artístico nacional, ponía en disputa los criterios de valor compartidos por agentes locales como Castañeda y por los artistas que se concentraban en el CAV. El certamen validaba y premiaba obras, y también confrontaba formas distintas de entender lo artístico. En el circuito local, como se ha planteado en los apartados anteriores, la técnica, el oficio, la originalidad, la resolución formal y la continuidad de medios como la pintura y la gráfica funcionaban como criterios de alto valor simbólico. La presencia de jurados nacionales introducía otros modos de lectura, más cercanos a discusiones sobre experimentación, desplazamiento del soporte, instalación, conceptualización o riesgo visual.

Las quejas de Castañeda sobre algunos jurados del Encuentro resultan significativas en este punto. En su *texto Del feísmo como criterio de selección*, la crítica a la premura con la que el jurado revisó las obras muestra una inconformidad puntual con el proceso de evaluación, pero también deja ver una tensión más amplia entre criterios locales de valoración y criterios externos de selección. Cuando Castañeda afirma que “la técnica no está peleada con la vanguardia” (Castañeda, 1991, p. 14), condensa una posición clave para el

campo artístico local: la apertura a la novedad debía pasar todavía por el dominio técnico y por una resolución formal reconocible. La figura del jurado externo, proveniente de un circuito de mayor jerarquía, podía entonces operar como agente de legitimación y, al mismo tiempo, como agente de desestabilización de los valores compartidos por el circuito local.

Así, Arte Joven no puede leerse únicamente como un premio. Su importancia radica en que muestra la capacidad de la institución pública de Aguascalientes para organizar reconocimiento y abrir vías de consagración dentro de un circuito nacional. Desde el estado se convocaba, se seleccionaba, se premiaba, se adquiría obra, se conformaba acervo y se hacía circular la producción joven por instituciones de alta legitimidad. Al mismo tiempo, el certamen hacía visible una tensión entre la producción visual entendida desde la pintura, el grabado y sus posibles expansiones, y una exploración visual más arriesgada que circuló con mayor fragilidad en las periferias del campo local, como puede observarse en prácticas vinculadas con José Fonseca, Jaime Lara o algunas experiencias de instalación y desplazamiento del objeto que aparecen de manera intermitente en los noventa tal como lo registrara Terrones (2020).

En este sentido, el Encuentro Nacional de Arte Joven permite observar una de las contradicciones más importantes del campo artístico local. La institución pública lograba producir un dispositivo de reconocimiento con alcance nacional, pero los medios que organizaban su convocatoria seguían ligados a disciplinas tradicionales. Aguascalientes adquiría capacidad de selección y reconocimiento, pero esa capacidad operaba dentro de una estructura donde la pintura, la gráfica, el dibujo y la escultura conservaban una posición dominante. Esta tensión ayuda a comprender por qué las prácticas contemporáneas no estaban ausentes, aunque su legitimación fuera desigual. Aparecían en talleres, ejercicios, exposiciones, convocatorias específicas o iniciativas museísticas, pero su inscripción estable dentro del campo fue más frágil que la de los soportes tradicionales.

Por otro lado, el “arte joven” estaría en duda desde los circuitos de legitimación en que circuló en su época, en su texto *Generosa Juventud, la del arte*, el curador y crítico de arte Cuauhtémoc Medina, reflexionó sobre las razones que, al final del día, llevaron a la decisión de que el ENAJ quedara fuera del circuito de itinerancia que prometía a los seleccionados ver su obra en el Museo de Arte Carrillo Gil. En el texto, que se recoge en su recopilación *Abuso mutuo*, escribe:

El “arte joven” es en México, ante todo, una categoría del saber burocrático (...) Lo mismo sucedía con el concurso “Arte Joven” en Aguascalientes: el criterio de participación era proteger a los artistas de la competencia “desleal” de los mayores de treinta años que, como todos sabemos, por haber cumplido esa edad ya no son de fiar (2017, p. 39)

La crítica de Medina radica en lo ambiguo que resulta pensar qué significa “arte joven” y bajo qué criterios de valor podría juzgarse la pertinencia artística de un creador. Hay que señalar que la crítica de Medina es dura. Aunque el concurso puede leerse, por lo menos, como condescendiente, para Aguascalientes su valor como medio de legitimación institucional constituyó un proceso importante para la vida política y cultural del estado. Por ello, resulta significativa la incomodidad de Medina, posicionado en otro campo y en otra jerarquía. Desde su disposición como curador, las medidas “asistencialistas” le resultan entorpecedoras para la constitución y disputa de discursos, agencias y disposiciones del campo del arte.

Medina (2017) observa que el asistencialismo produce una división entre legitimación institucional y legitimación mercantil. El apoyo estatal puede validar obras mediante museos, premios y becas sin crear, por ello, condiciones económicas duraderas para los artistas. La falta de suficientes espacios académicos y de apoyos capaces de sostener trayectorias prolongadas muestra la distancia entre reconocimiento institucional y posibilidad material de vivir de la producción.

Naturalmente, esto afectaría también al campo artístico en Aguascalientes, aunque pareciera que el ENAJ tiene otra posición y crea otras disposiciones. El ENAJ en Aguascalientes abrió una red de relaciones con el campo artístico nacional, permitiendo que, al menos en publicaciones como *Espacios* y a través del Diplomado en Historia del Arte, cruzaran otros agentes con los que la interrelación terminará por ser fructífera para la constitución del campo local. La diferencia entre la percepción del ENAJ en la Ciudad de México y en Aguascalientes puede considerarse un síntoma del funcionamiento desigual de los discursos y del valor de la crítica entre los agentes. Ligada o no directamente al hecho, la crítica de Medina coincidió con que, en 1997, el ENAJ dejara de exhibirse en el Museo de Arte Carrillo Gil.

La aparición de la Licenciatura en Artes Visuales en 2002 marca un nuevo momento dentro de este proceso. Aunque se ubica fuera del corte central de este trabajo, permite

observar el modo en que la profesionalización universitaria recogió y reordenó tensiones que venían operando desde décadas anteriores. La licenciatura introdujo una forma de capital cultural institucionalizado, ya no dependiente únicamente del taller, del maestro, del reconocimiento entre pares o de la circulación en concursos, sino de un plan de estudios, una estructura universitaria y una titulación profesional. Este cambio resulta relevante porque modifica las condiciones de ingreso al campo artístico local, al convertir la formación artística en una trayectoria académica reconocida institucionalmente (Bourdieu, 1987, pp. 15-16).

Sin embargo, el programa de la licenciatura estableció como especialidades pintura, escultura y grabado. Este dato permite suponer que la tensión entre lenguajes contemporáneos y soportes tradicionales se resolvió, al menos en el plano académico, mediante la hegemonía de las técnicas clásicas dentro de la formación profesional. La universidad institucionalizó la formación artística, pero lo hizo a partir de medios ya legitimados por el campo local. La enseñanza universitaria de la pintura, la escultura y el grabado produjo competencias técnicas y disposiciones que podían incorporarse mediante la formación; la titulación, por su parte, certificó formalmente esa trayectoria.

La cartografía de la institución pública muestra, entonces, que el campo artístico de Aguascalientes se constituyó mediante una red de espacios donde circularon competencias y bienes culturales y se produjeron formas específicas de reconocimiento. Estas operaciones se sustentaron en criterios de valor vinculados con la técnica, la originalidad y la unicidad de la obra. La universidad terminó por institucionalizar aquello que durante décadas había circulado mediante talleres, maestros, jurados, críticos y espacios expositivos.

1.6. Mercado del arte: galerías intermitentes, venta doméstica y ausencia de coleccionismo especializado

El mercado del arte en Aguascalientes durante las décadas de los ochenta y noventa aparece como uno de los agentes más difíciles de documentar dentro del campo artístico local. A diferencia de las instituciones públicas, los museos, las publicaciones editoriales o el Encuentro Nacional de Arte Joven, el mercado no dejó un archivo estable. No hay, al menos dentro de los materiales revisados para este trabajo, una continuidad clara de galerías

privadas, catálogos de venta, colecciones documentadas, compradores recurrentes o mediadores especializados que permitan reconstruir un circuito mercantil consolidado. Esta dificultad documental se lee como una condición del campo, pues según la poca información recopilada, la circulación económica de la obra artística existió de manera parcial, doméstica e intermitente, sin llegar a constituir una estructura fuerte de legitimación.

Al menos, la mayoría de los testimonios recogidos para esta investigación apuntan en esa dirección. Varios agentes coinciden en que durante el periodo existieron galerías que abrían y cerraban con relativa rapidez (Hernández, entrevista, 2026), sin lograr consolidar un mercado estable. La venta de obra parecía depender más de relaciones personales, encargos, compras domésticas, intercambios puntuales o apoyos institucionales que de un sistema comercial especializado. En este sentido, el mercado aparece como una zona débil dentro del campo artístico local. Su presencia no desaparece por completo, pero su capacidad para organizar carreras, producir coleccionismo, sostener trayectorias o construir jerarquías simbólicas fue mucho menor que la de otros agentes ya analizados en este capítulo.

Esta condición resulta importante porque permite observar la estructura desigual del campo. En ciudades con mayor densidad institucional y económica, el mercado del arte pone en circulación tendencias y discursos, tal como lo registra Peist (2012) cuando señala que los coleccionistas no solo fungieron como compradores, sino que pusieron en circulación un discurso que podría entenderse como un cambio de paradigma, como ocurrió en el caso específico del impresionismo frente al academicismo de la escuela francesa de bellas artes en el siglo XIX. Así, el mercado puede funcionar como un espacio de intermediación entre artistas, galeristas, coleccionistas, críticos, curadores y museos.

En Aguascalientes, por el contrario, la producción de valor artístico parece haber dependido en mayor medida de la institución pública. La Casa de la Cultura, el Centro de Artes Visuales, el Museo José Guadalupe Posada, el Museo de Aguascalientes, el Museo de Arte Contemporáneo y el Encuentro Nacional de Arte Joven tuvieron más fuerza para producir reconocimiento que las galerías privadas o los compradores particulares. Esto permite entender por qué la profesionalización artística se organizó principalmente alrededor de la enseñanza, el taller, el concurso, la exhibición institucional y el museo, antes que alrededor de una economía comercial del arte.

Desde Bourdieu, esta situación permite matizar el problema de la autonomía (Bourdieu, 2015b, pp. 367-371). En el campo artístico, el capital económico no desaparece, pero puede ocupar posiciones distintas según la estructura del campo. En los campos con mayor autonomía, la relación con el dinero suele aparecer mediada por la denegación de lo económico, es decir, por la distancia simbólica frente a la venta inmediata, la utilidad decorativa o la demanda del gusto dominante. Sin embargo, esa distancia necesita condiciones materiales para sostenerse, tales como espacios de exhibición, públicos especializados, críticos, coleccionistas, instituciones, becas, galerías o circuitos de circulación capaces de mantener la producción artística como práctica socialmente reconocida. En el caso de Aguascalientes, la ausencia de un mercado consolidado no produjo por sí misma una mayor autonomía artística y reforzó la dependencia de otros espacios de legitimación, sobre todo los públicos e institucionales.

Esto resulta visible si se considera que los artistas no parecen haber vivido principalmente de la venta de obra. Yolanda Hernández, por ejemplo, menciona que su sustento provenía más de los talleres infantiles que de la venta artística (Hernández, entrevista, 2026). Esta observación es relevante porque permite distinguir entre producción y economía artísticas. La existencia de productores, exposiciones y obras no implicaba la existencia de un mercado capaz de sostener económicamente a esos agentes. La docencia, los talleres, los cargos institucionales, los premios, las becas o los encargos funcionaban como medios de supervivencia más estables que la venta regular de obra. En consecuencia, la figura del artista profesional en Aguascalientes se vinculó menos con el mercado privado y más con la institución, la enseñanza y la gestión cultural, lo cual ayuda a explicar la concentración de funciones en agentes específicos.

Esta situación también ayuda a explicar la fuerza de la lógica maestro-aprendiz dentro del campo local. Si el mercado no ofrecía una vía estable de reconocimiento y sustento, el taller adquiría una importancia mayor. El taller no solo transmitía técnica; también ofrecía pertenencia, información, acceso a redes, relación con maestros, posibilidad de exposición y reconocimiento entre pares. La debilidad de un mercado especializado hizo que las competencias y disposiciones adquiridas mediante la formación, junto con el reconocimiento otorgado por las instituciones, tuvieran mayor peso en las trayectorias locales que la venta de obra. De ahí que instituciones como el CAV ocuparan una posición central, pues no sólo

formaban artistas, sino que también los vinculaban con redes y espacios de validación que facilitaban su ingreso al circuito local de reconocimiento.

En este punto, la ausencia de coleccionismo especializado se vuelve un problema central. El coleccionismo implica más que la compra de obras, pues requiere una disposición cultural específica. Radica también en saber qué comprar, a quién comprar, cómo conservar, cómo valorar, cómo mostrar y cómo convertir la adquisición en prestigio simbólico. En el periodo revisado, el archivo no permite observar un grupo fuerte de coleccionistas locales capaces de sostener una escena artística privada. La pregunta de por qué no se desarrolló un interés más amplio por el coleccionismo queda abierta, aunque pueden plantearse algunas hipótesis desde la estructura del campo.

Una primera hipótesis tiene que ver con la ausencia de mediadores especializados. Para que exista coleccionismo, no basta con que existan compradores potenciales con recursos económicos suficientes. Se requiere una red de agentes capaces de producir confianza, gusto, información y legitimidad. Galeristas, críticos, curadores, museos, revistas y artistas participan en la formación de esa disposición. En Aguascalientes, varios de estos agentes existían, pero se encontraban concentrados principalmente en la institución pública y su orientación tampoco parece haber favorecido la formación de un mercado sólido. La mediación hacia compradores privados parece haber sido frágil. Las galerías intermitentes no lograron convertirse en espacios estables de educación del coleccionista, construcción de valor o circulación comercial. Sin esos mediadores, la compra de arte permaneció en un plano doméstico, ocasional o decorativo.

Una segunda hipótesis se relaciona con la distancia entre la capacidad económica y las disposiciones culturales. La falta de coleccionismo no puede explicarse solo por ausencia de dinero. Puede haber sectores con capacidad económica sin que exista una disposición cultural para adquirir arte, valorar producción local o participar en circuitos de legitimación artística. En este sentido, la cultura puede operar como un espacio de distinción que discrimina menos por la disponibilidad inmediata de dinero que por la familiaridad con los códigos artísticos y por el reconocimiento asociado a esa familiaridad. La posibilidad de comprar una obra no garantiza la capacidad de reconocer su valor dentro del campo. La compra artística exige familiaridad con códigos, nombres, espacios, criterios de valoración y formas de prestigio que no siempre circulan fuera de los grupos especializados.

Aquí se abre una tensión importante para el caso de Aguascalientes. Por un lado, la institución pública buscó ampliar el acceso a la cultura mediante talleres, museos, ferias, concursos y espacios de formación. Por otro, el arte como sistema de valor siguió dependiendo de códigos relativamente especializados. La pintura, la gráfica, la instalación o el objeto artístico no circulaban con el mismo grado de legibilidad para todos los públicos. Esto pudo producir una paradoja: la cultura se difundía como política pública, pero el arte seguía funcionando como un bien simbólico cuya apropiación exigía capital cultural. El resultado fue un campo con públicos, estudiantes y productores, pero sin una base fuerte de coleccionistas privados.

La presencia de galerías intermitentes confirma esta fragilidad. Su aparición muestra que existía una inquietud por generar espacios de venta y exhibición fuera de la institución pública. Sus cierres recurrentes sugieren que esas iniciativas no encontraron condiciones suficientes para sostenerse. El problema no parece radicar únicamente en la falta de artistas o de producción, pues el capítulo ha mostrado la existencia de talleres, exposiciones, concursos, revistas y museos.

En este sentido, el mercado doméstico ocupó una posición ambigua. Por una parte, permitió algunas ventas y encargos. Por otra, tendió a valorar la obra desde criterios cercanos a la decoración, el gusto privado, la imagen reconocible o la adecuación al espacio doméstico. Esta condición ayuda a entender algunas tensiones presentes en la crítica local. Cuando Daniel Carlos García valora que la obra de Oscar Rangel no aspire a estar en “la sala de los hogares comunes”, su juicio establece una distancia entre obra de arte y consumo decorativo. La crítica produce así una frontera simbólica frente al mercado doméstico. El arte que se legitima dentro del campo no busca reducirse a objeto decorativo, aunque la economía local de la obra dependa muchas veces de compradores que la entienden desde ese horizonte.

Esta frontera entre arte legítimo y consumo doméstico resulta clave. La crítica local, al insistir en técnica, oficio, originalidad, interioridad y distancia frente a lo decorativo, participa en la producción de una obra que aspira a reconocimiento simbólico más que a venta inmediata. Al mismo tiempo, esa distancia dificulta la formación de un mercado amplio. No basta, sin embargo, para afirmar que existía un campo de producción restringida: en Bourdieu, este designa un subcampo históricamente constituido donde la producción se orienta de manera predominante al reconocimiento de otros productores y mediadores

especializados (2015, pp. 274-276). En Aguascalientes, la evidencia permite sostener de forma más acotada la existencia de una frontera simbólica frente al gusto doméstico. En un espacio con pocas galerías, escaso coleccionismo y fuerte dependencia institucional, esa frontera podía reforzar el reconocimiento entre pares y, al mismo tiempo, precarizar las condiciones económicas de los productores.

El caso del Museo de Arte Contemporáneo y la compra de *El mar*, de Enrique Guzmán, constituye una excepción significativa. Como se señaló en el apartado sobre museos, la adquisición se realizó mediante el proyecto *100 obras para llegar a Enrique Guzmán*, que articuló donaciones de obra, apoyo institucional, participación empresarial y la intervención de Amigos del Museo. El archivo muestra, ante todo, una coordinación de recursos heterogéneos: los artistas donaron piezas, los empresarios aportaron dinero y la asociación movilizó relaciones y capacidad organizativa. Esta mediación reunió los recursos económicos necesarios para adquirir *El mar* e incorporarlo a la colección pública. El ingreso de *El mar* al museo podía reforzar el reconocimiento de Enrique Guzmán y, de manera recíproca, el prestigio de la institución que preservaba una pieza relevante para la historia artística local. Estos efectos dependían de que la adquisición fuera reconocida como significativa por otros agentes del campo.

La diferencia es importante. En un mercado consolidado, la compra de obra puede producirse mediante galerías, coleccionistas, ferias, asesores y circuitos privados. En Aguascalientes, la adquisición de *El mar* requirió de una institución pública, una asociación civil, una campaña colectiva y una narrativa de recuperación simbólica de un artista local. El museo actuó como mediador, legitimador y organizador de la compra. Esto permite afirmar que el coleccionismo local, cuando aparece documentado con fuerza, lo hace bajo una forma social e institucionalizada más que bajo una forma privada y comercial. La colección surge entonces como una operación de política cultural y memoria artística.

Esta situación también permite comprender la posición marginal del mercado dentro de la cartografía del campo local. A diferencia de la institución pública, el mercado no parece haber organizado de manera sostenida un sistema de mediación, venta y reconocimiento. No formó generaciones, no organizó criterios de valor con la fuerza de la crítica, no conservó patrimonio como el museo, no produjo acervos como el Encuentro, no otorgó títulos como la universidad. Su función fue parcial, inestable y, por tanto, difícil de documentar. Ante esto,

se entiende que su ausencia debe leerse como una condición que explica la fuerza de otros agentes. La debilidad del mercado hizo más importante la institución pública. La falta de coleccionismo reforzó el peso del museo. La precariedad de la venta aumentó la centralidad de la docencia. La fragilidad de las galerías sostuvo la importancia del taller y del concurso como vías de legitimación.

En conjunto, el mercado del arte en Aguascalientes durante el periodo estudiado puede pensarse como un circuito débil de intercambio económico y como un espacio limitado de legitimación. Existieron ventas, encargos, galerías y compradores, pero el archivo no permite sostener la existencia de un mercado artístico estructurado. Esta debilidad ayuda a precisar la noción de circuito local de consagración trabajada en este capítulo. El reconocimiento dependió principalmente de la formación institucional, la crítica, los museos, los premios, las revistas y los espacios públicos de exhibición; así, la obra podía adquirir valor simbólico sin traducirse necesariamente en valor económico o podía circular como bien cultural sin consolidarse como mercancía artística estable.

Así, la pregunta por el escaso interés en el coleccionismo permanece abierta. Lo que sí permite observar el archivo es que el campo artístico local produjo más condiciones para formar productores que para formar coleccionistas. La política cultural enseñó, exhibió, premió y difundió, pero no necesariamente construyó una cultura de adquisición privada de arte. La ausencia de mediadores especializados, la fragilidad de las galerías, la distancia entre recursos económicos y disposiciones culturales, y la fuerza de la institución pública ayudan a explicar por qué el mercado no alcanzó la centralidad de otros agentes del campo. En esta cartografía, el mercado aparece como una zona de baja densidad, pero precisamente por ello permite ver con mayor claridad el peso de la institución pública, del taller, del museo y del concurso en la formación de artistas y en la producción de reconocimiento y prestigio.

La cartografía desarrollada en este capítulo permite sostener que la conformación del campo artístico de Aguascalientes durante las últimas décadas del siglo XX se produjo a través de una red de relaciones entre espacios de formación, museos, concursos, publicaciones, críticos, docentes, gestores y organismos públicos que organizaron de manera desigual el acceso a la formación, los bienes culturales, las posiciones institucionales y el reconocimiento. El análisis muestra la formación de un circuito local de consagración en el

que un número reducido de agentes e instituciones concentró las funciones de enseñanza, producción, valoración, exhibición y reconocimiento artístico.

Esta categoría permite matizar la aplicación del concepto bourdieuano de campo de producción restringida. En Aguascalientes existieron mecanismos de reconocimiento entre pares, disputas sobre los criterios de valor, jerarquías internas y vías de acumulación de capital simbólico. Sin embargo, estos mecanismos no alcanzaron una diferenciación suficiente entre las distintas instancias que participaban en la producción de legitimidad. Los mismos agentes podían actuar simultáneamente como artistas, profesores, críticos, jurados, gestores o directores de instituciones. Por ello, la legitimación no circulaba mediante un sistema plural de posiciones relativamente autónomas, sino que tendía a concentrarse en torno a espacios públicos y figuras con una presencia prolongada dentro de ellos.

En conjunto, se muestra un campo artístico sostenido principalmente por la institución pública y organizado mediante un circuito local de consagración con una diferenciación institucional desigual. La formación, la crítica, los museos, las publicaciones, los premios y los espacios de exhibición sostuvieron la formación artística y produjeron reconocimiento simbólico, mientras que el mercado ocupó una posición periférica. Esta estructura permitió profesionalizar progresivamente las artes visuales y generar prácticas contemporáneas, pero también mantuvo una concentración de funciones, una centralidad institucional y una jerarquía de medios vinculada con la pintura, la gráfica y el oficio.

El Cuadro 1 se elaboró mediante una selección de la información institucional, documental y biográfica reconstruida a lo largo del capítulo. Los cortes temporales no responden únicamente a una división cronológica, sino a modificaciones en la relación entre formación y reconocimiento: la construcción de la infraestructura pública, la centralidad adquirida por el Centro de Artes Visuales y la posterior aparición de nuevas instituciones y programas profesionales. La primera columna reúne los espacios formativos y los agentes que transmitían conocimientos y facilitaban el ingreso a la producción artística; la segunda ordena las instancias mediante las cuales esos productores podían obtener visibilidad, valoración y respaldo institucional; la tercera interpreta la relación entre ambos procesos y la configuración que adquiría el circuito en cada periodo. La disposición paralela de estas variables permite comparar si la ampliación de instituciones produjo una redistribución de la autoridad, generó mediadores diferenciados o mantuvo la concentración

de funciones previamente existente. La última fila sintetiza este movimiento general y hace visible una relación que la exposición narrativa presenta de manera dispersa: el circuito amplió sus vías de formación y reconocimiento sin eliminar por completo la centralidad de la institución pública ni la superposición de posiciones.

Periodo	Formación y agentes	Instancias de reconocimiento y mediación	Configuración del circuito
1947–1976 Antecedentes institucionales	Instituto Aguascalentense de Bellas Artes; Casa de la Cultura; talleres apoyados por el INBA; primera generación de docentes con formación externa.	Talleres y muestras institucionales; Museo de Aguascalientes; Museo José Guadalupe Posada; predominio de la relación maestro-aprendiz.	Construcción de infraestructura pública y conversión de la formación externa en autoridad docente local.
1977–1990 Centralidad del CAV	Centro de Artes Visuales dirigido por Juan Castañeda; enseñanza no escolarizada; talleres, publicaciones, conferencias e información externa.	Reconocimiento entre pares; exposiciones del CAV/galería de la ciudad/museo posada; Encuentro Nacional de Arte Joven; bienales y desplazamientos hacia instituciones nacionales.	Concentración de formación, producción, clasificación y reconocimiento alrededor del CAV y de un núcleo reducido de agentes.
1991–2002 Diversificación y profesionalización	Permanencia del CAV; diplomados y programas especializados; apertura de la Licenciatura en Artes Visuales en 2002.	Museo de Arte Contemporáneo; publicaciones culturales; concursos; adquisiciones y exposiciones de prácticas contemporáneas.	Diferenciación institucional parcial, sin eliminar la centralidad pública ni la superposición de funciones.

Cuadro 1. Transformación histórica de las instancias de formación y reconocimiento

La reconstrucción del circuito local de consagración permite distinguir varias operaciones relacionadas, aunque no necesariamente sucesivas. El ingreso al espacio de producción artística dependía en buena medida de instituciones públicas, como la Casa de la Cultura y el Centro de Artes Visuales, y de relaciones maestro-aprendiz mediante las cuales se transmitían técnicas, disposiciones e información. Dentro de esas redes se producía un reconocimiento próximo basado en comentarios, invitaciones, colaboraciones, publicaciones e inclusión en muestras. Esa valoración podía adquirir una dimensión institucional mediante selecciones, premios, exposiciones, adquisiciones y becas concedidas por el Encuentro Nacional de Arte Joven, los museos, el Instituto Cultural de Aguascalientes y otras convocatorias. Sin embargo, estos reconocimientos no siempre encontraban continuidad mediante la conservación, el remontaje, la investigación especializada o la recepción crítica. Las operaciones tampoco recaían necesariamente en instancias diferenciadas: artistas y

docentes podían intervenir simultáneamente como críticos, jurados, gestores o funcionarios. Esta superposición favoreció la continuidad institucional y la circulación inicial de las obras, pero también concentró la capacidad de formar, seleccionar y establecer jerarquías. Su sola existencia no demuestra dependencia o falta de autonomía; adquiere relevancia cuando se prolonga y existen pocas vías alternativas de reconocimiento.

La periodización del Cuadro 1 muestra que el circuito local de consagración no fue una estructura inmóvil. La formación de una infraestructura pública, la centralidad adquirida por el CAV y la posterior aparición de museos, publicaciones y estudios universitarios ampliaron los espacios de intervención y produjeron una diferenciación institucional parcial. Esta diversificación no se tradujo completamente en una separación de funciones: la institución pública continuó sosteniendo buena parte de la formación y la circulación artística, mientras el mercado ocupaba una posición que podríamos considerar débil o al menos de presencia, y por tanto, de importancia considerablemente reducida. La especificidad del circuito radicó, por tanto, en la coexistencia de nuevas instancias de reconocimiento con una concentración persistente de la autoridad y con una capacidad desigual para conservar sus resultados. Los premios, exposiciones, publicaciones y adquisiciones podían producir legitimidad, pero no garantizaban continuidad expositiva, recepción crítica o memoria histórica. El capítulo muestra así un campo en proceso de profesionalización, capaz de generar prácticas contemporáneas y reconocimientos efectivos, pero todavía limitado para convertirlos de manera constante en trayectorias y genealogías duraderas.

Capítulo II. Estudio de Casos. Dos instalaciones artísticas en Aguascalientes

El capítulo anterior reconstruyó las posiciones, instituciones y mecanismos que organizaron la formación, la exhibición y el reconocimiento artístico en Aguascalientes durante las décadas de los ochenta y los noventa. Este capítulo cambia la escala de observación para examinar cómo esas condiciones intervinieron en la producción, circulación y permanencia de obras concretas. Los estudios de caso no funcionan como ilustraciones de una estructura previamente definida; permiten poner a prueba la cartografía del campo y observar qué aspectos del circuito local se vuelven visibles al seguir las trayectorias de las piezas.

La elección de *Cada quien su rollo*, realizada por Jesús Reyna y Moisés Díaz Jiménez en 1987, y *Aquí te sientas*, producida por José Fonseca a comienzos de los años noventa, responde en principio a la documentación disponible. Ninguna de las dos obras se conserva en su configuración original, pero ambas dejaron registros que permiten reconstruir, de manera desigual, sus procesos de realización y exhibición mediante fotografías, bocetos, materiales impresos y testimonios. Esta condición documental permite analizar las piezas sin convertir los vacíos del archivo en afirmaciones concluyentes y, al mismo tiempo, hace visible la fragilidad de los mecanismos mediante los cuales estas prácticas podían incorporarse a una memoria artística.

Los casos fueron seleccionados también porque permiten observar dos formas de exploración plástica dentro de un campo donde la pintura, la gráfica y el oficio disponían de mayor estabilidad formativa e institucional. Las obras emplearon objetos cotidianos, dependieron del montaje y transformaron temporalmente el espacio de exhibición. En ambas, la organización material de los elementos modificaba la relación del espectador con la sala y desplazaba la atención desde el objeto autónomo hacia una experiencia espacial. Sin embargo, cada una articuló de forma distinta la materialidad, el lenguaje y la producción de sentido.

Cada quien su rollo mantiene una relación más próxima con la expansión escultórica. La repetición de los rollos de papel sanitario, la construcción de un volumen transitable y la intervención de la luz organizaban la pieza mediante problemas de escala, ritmo, ocupación

y percepción espacial. *Aquí te sientas* conservaba igualmente una estructura material precisa, pero concedía mayor peso a la construcción conceptual de una situación. Las estacas, los preservativos, el sanitario y la televisión articulaban el albur con los discursos sobre el VIH/sida, la masculinidad y la amenaza corporal. La pieza operaba así mediante un régimen de relación más discursivo y situacional, en el que el espectador no solo contemplaba los objetos, sino que debía reconocer su propia vulnerabilidad ante ellos.

Esta diferencia no establece una oposición cerrada entre una obra escultórica y otra conceptual. *Cada quien su rollo* también descontextualizaba un objeto, activaba un juego verbal y dependía de decisiones conceptuales; *Aquí te sientas*, por su parte, construía su sentido mediante una disposición material y espacial concreta. Lo que se compara es el peso relativo de sus operaciones, en la primera, la transformación objetual y la experiencia del volumen; en la segunda, la producción de una situación donde los objetos, el lenguaje y el contexto social se condicionaban mutuamente. Esta ambivalencia permite evitar una secuencia evolutiva que sitúe lo conceptual como superación de la escultura.

Consideradas en conjunto, las piezas permiten precisar la idea de “contemporaneidad intermitente”. Su existencia muestra que la experimentación espacial y conceptual no estuvo ausente en Aguascalientes; apareció, sin embargo, de manera episódica y sin alcanzar la continuidad material, institucional e historiográfica que tuvieron otras prácticas. La pintura y la gráfica contaban con talleres, técnicas de conservación, criterios de clasificación y colecciones capaces de sostener una presencia más estable. Las instalaciones, por su carácter temporal y su dependencia del montaje, requerían además instrucciones, registros, custodia de componentes y posibilidades de remontaje. Cuando esas mediaciones no se consolidaban, la obra podía desaparecer materialmente y sobrevivir solo a través de documentos fragmentarios y de la memoria de sus participantes.

La intermitencia no se atribuye, por tanto, a una fragilidad inherente de la instalación, sino a la relación entre sus exigencias materiales y las capacidades del campo local para conservarla, reactivarla e inscribirla históricamente. *Cada quien su rollo* surgió de las relaciones de producción y sociabilidad construidas alrededor del Centro de Artes Visuales, pero obtuvo una validación institucional en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. *Aquí te sientas* se vinculó con una trayectoria formada entre el diseño, la fotografía y la publicidad, y encontró un espacio temporal de reconocimiento dentro de una institución

local. Sus recorridos permiten contrastar dos vías de ingreso a la legitimidad y observar por qué una validación puntual no garantizaba la conservación de la obra, su remontaje ni su incorporación a una genealogía estable.

El análisis seguirá en ambos casos cuatro problemas relacionados: las condiciones sociales de producción, la organización material y espacial de las piezas, las categorías empleadas para interpretarlas y los mecanismos que hicieron posible —o interrumpieron— su circulación y memoria. De esta manera, el tránsito entre ambos capítulos conduce desde la reconstrucción de las instancias que enseñaban, exhibían, evaluaban y reconocían hacia el examen de sus efectos sobre dos obras concretas. La comparación permitirá preguntar hasta qué punto el circuito local podía reconocer estas exploraciones y qué condiciones limitaban la acumulación y permanencia de ese reconocimiento.

2.1. Cada quien su rollo: producción local, circulación nacional

En 1987, Jesús Reyna y Moisés Díaz Jiménez viajaron desde Aguascalientes hasta la Ciudad de México para montar *Cada quien su rollo* en el Museo de Arte Moderno con motivo de su selección en el Salón de Medios Alternativos. Los artistas transportaron la mayor parte de los materiales dentro de maletas: varias decenas de rollos de papel sanitario que, una vez instalados, formarían una cortina irregular sobre una mampara negra. De acuerdo con el testimonio de Reyna, llegaron al museo alrededor de las nueve de la mañana y concluyeron el montaje cerca de las dos de la tarde. La rapidez con la que resolvieron la instalación no respondió únicamente a una decisión formal. Era también consecuencia de viajar desde provincia, de no contar con medios para transportar estructuras pesadas y de tener que adaptar una propuesta previamente dibujada a un espacio que conocieron plenamente al llegar al museo. La economía material, la portabilidad y la capacidad de improvisación formaron, por tanto, parte de la concepción de la obra y no fueron simples accidentes posteriores.

Esta escena permite aproximarse a *Cada quien su rollo* desde un problema que excede su clasificación formal. Más que determinar únicamente si se trató de una escultura, una instalación o una obra conceptual, interesa comprender las condiciones bajo las cuales una práctica experimental pudo ser producida desde Aguascalientes y reconocida temporalmente

por una institución localizada en el centro artístico nacional. La obra permite observar la circulación desigual de lenguajes contemporáneos entre la Ciudad de México y los campos artísticos periféricos, así como las formas mediante las cuales esos lenguajes fueron apropiados, transformados y materializados por agentes que operaban fuera de los principales circuitos de legitimación del país.

Desde esta perspectiva, *Cada quien su rollo* puede entenderse como un antecedente de las prácticas contemporáneas en Aguascalientes, no porque demuestre la existencia de un campo plenamente consolidado ni porque represente una ruptura definitiva con la tradición artística local, sino porque hace visibles las negociaciones mediante las cuales ciertos agentes comenzaron a desplazar la práctica artística fuera de los medios que contaban con mayor estabilidad institucional, como la pintura, el dibujo, la gráfica y la escultura convencional. La pieza aparece así en un momento de emergencia parcial donde existían productores interesados en la experimentación y espacios donde circulaban discursos sobre el arte contemporáneo, pero no se habían desarrollado todavía mecanismos estables para exhibir, interpretar, documentar y conservar ese tipo de obras.

2.1.1. Producción, sociabilidad y circulación desde Aguascalientes

La colaboración entre Jesús Reyna y Moisés Díaz Jiménez surgió dentro del ambiente de producción del Centro de Artes Visuales. Para entonces, Díaz se desempeñaba como docente en el CAV y estaba vinculado con el taller de grabado del Museo José Guadalupe Posada. Reyna, por su parte, había iniciado su formación en el Centro de Artes Visuales a principios de los años ochenta, había estudiado posteriormente en La Esmeralda y, después de regresar a Aguascalientes, combinaba sus intereses artísticos con la licenciatura en Arquitectura de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Esta trayectoria resulta significativa porque muestra una circulación continua entre diferentes espacios de formación. Reyna no abandonó completamente el ambiente artístico después de ingresar a Arquitectura. Continuó asistiendo al CAV y participando en el espacio de producción, donde coincidía con Díaz y con otros agentes de la escena local. De acuerdo con su testimonio, allí se encontraban también José Luis Quiroz, Gerardo Castañeda, Sergio Zamarripa, Miguel Ángel García y otros productores cuya presencia no siempre ha quedado

registrada documentalmente. El espacio funcionaba como un lugar para realizar obra, comentar proyectos y discutir los acontecimientos artísticos y la producción (Reyna, entrevista, 2026).

Las conversaciones no se reducían solamente a cuestiones técnicas. En ellas circulaban referencias a la pintura figurativa, al expresionismo abstracto, a los conceptualismos en la pintura, a la experimentación conceptual propiamente dicha y a distintas prácticas que comenzaban a adquirir visibilidad. Los participantes conocían parte de estas discusiones por medio de periódicos como *Unomásuno*, *Artes Visuales* y *La Jornada*, cuyos suplementos culturales publicaban textos de críticos e historiadores como Olivier Debrouse, Raquel Tibol, Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique. La prensa funcionaba así como un dispositivo de circulación cultural que permitía a los artistas locales entrar en contacto con debates producidos principalmente en la Ciudad de México.

El Centro de Artes Visuales puede entenderse, en este sentido, como un nodo de recepción y traducción. No era únicamente una escuela donde se transmitían técnicas, sino un espacio de sociabilidad artística dentro del cual se intercambiaban informaciones, se confrontaban posiciones y se proyectaban posibles formas de intervención en el campo. Los discursos contemporáneos no llegaban necesariamente como sistemas teóricos organizados. Circulaban de manera fragmentaria mediante periódicos, conversaciones, exposiciones, viajes, reproducciones de obras y experiencias educativas. Existía una preocupación por su apropiación, aunque fuera, en principio, solo como modelo experimental de producción.

Así, al desplazarse, las ideas son reinterpretadas desde condiciones diferentes. Los artistas del CAV no recibían pasivamente una definición estable del arte conceptual o de la instalación, sino que incorporaban determinadas estrategias a sus propios procesos, tales como el cuestionamiento de los soportes tradicionales, el empleo de objetos cotidianos, la importancia de la idea previa, la producción colectiva y la ocupación temporal del espacio. El espacio de producción puede leerse como lo que Peist denomina un primer núcleo de reconocimiento: un ámbito compuesto por pares, docentes y productores cercanos que comparten información, evalúan búsquedas y hacen posibles las primeras identificaciones de relevancia (2005, pp. 23-24). En el CAV, los participantes reconocían determinadas

propuestas, establecían afinidades y organizaban colaboraciones. Este reconocimiento no implica, por sí mismo, la existencia de un campo de producción restringida o de una autonomía consolidada: la docencia, la producción, la gestión y la crítica recaían con frecuencia en los mismos agentes y dependían en gran medida del aparato cultural del estado.

La alianza entre Reyna y Díaz se produjo en esa proximidad. Ambos habían participado anteriormente en una exposición que Reyna recuerda con el título aproximado de *El hombre de Aguascalientes: retrato efímero de una sociedad*. Cuando apareció la convocatoria identificada por el artista como la Selección de Espacios Alternativos de 1987, comenzaron a discutir la posibilidad de enviar una propuesta conjunta. Reyna había experimentado previamente con un rollo de papel sanitario dentro de otra pieza. A partir de ese antecedente, los artistas exploraron las posibilidades materiales y semánticas del objeto, realizaron distintos bocetos y decidieron desarrollar una cortina de rollos de papel que descendiera desde un muro (Reyna, entrevista, 2026).

La noción de glocalidad permite analizar la relación entre los repertorios contemporáneos y las condiciones específicas de producción de *Cada quien su rollo*. Roland Robertson (1995) emplea el término para cuestionar la oposición rígida entre globalización y localización (pp. 27–28). Desde esta perspectiva, lo global no elimina las diferencias locales, sino que se realiza mediante adaptaciones, apropiaciones y articulaciones particulares. Del mismo modo, lo local no existe como una esfera cerrada y ajena a las circulaciones internacionales, sino que se configura a través de relaciones con procesos de mayor alcance.

En el caso de Aguascalientes, esa relación estuvo mediada por la centralización del campo artístico mexicano. Los discursos internacionales sobre la desmaterialización del objeto, la instalación, el arte conceptual o la expansión de los medios no circularon directamente desde sus lugares de origen hacia la escena local. Con frecuencia atravesaron primero instituciones, escuelas, museos, críticos y publicaciones de la Ciudad de México. La capital funcionaba como un centro de traducción y legitimación nacional que administraba, en buena medida, la visibilidad de las transformaciones del arte internacional.

Puede plantearse, por ello, una ruta de circulación compuesta por varios desplazamientos: determinados repertorios internacionales eran recibidos y reinterpretados dentro del campo artístico de la Ciudad de México; posteriormente circulaban hacia Aguascalientes mediante la prensa, la formación de artistas en instituciones nacionales, las exposiciones, las convocatorias y las relaciones entre agentes; finalmente, eran apropiados dentro de espacios como el CAV y transformados en prácticas definidas por las condiciones locales. Después de producirse en Aguascalientes, algunas de esas prácticas debían volver al centro para obtener reconocimiento institucional; otras nunca abandonaron el CAV y quedaron como ejercicios creativos experimentales o apropiaciones directas. Entre estas últimas se encuentra el caso del paquete o, como lo tituló Terrones (2020), Chisto, la tela que cubrió la fachada del CAV y fue obra de Pilar Ramos, Leonardo Martínez, Axel Flores y Gerardo Castañeda.

Cada quien su rollo ejemplifica ese movimiento. La pieza fue concebida dentro de un espacio local, pero desde el principio se pensó para responder a una convocatoria del Museo de Arte Moderno. Su producción estuvo atravesada por la expectativa de circular fuera de Aguascalientes. La obra no se hizo primero para una exposición local y después se adaptó a un circuito nacional. Según la reconstrucción de Reyna, la posibilidad de enviarla a la Ciudad de México estuvo presente desde sus primeras etapas.

Esto no significa que los artistas hayan subordinado por completo sus decisiones a las tendencias metropolitanas. Por el contrario, tradujeron esas tendencias mediante recursos disponibles en su entorno. En vez de utilizar materiales industriales costosos o construir una estructura compleja, emplearon papel sanitario, armellas, una mampara y la potencia formal del papel. La ligereza del papel permitió transportar la pieza dentro de maletas y producir una ocupación espacial de dimensiones considerables sin trasladar un gran volumen de materiales.

En este punto, la glocalidad aparece menos como un tema iconográfico que como una economía de producción. La obra no representa una imagen evidente de Aguascalientes ni utiliza símbolos regionales. Tampoco busca inscribirse directamente en las representaciones identitarias como otras corrientes o piezas seleccionadas en el mismo Salón. Su localización

se encuentra en las circunstancias de los artistas, en su relación con el CAV, en la disponibilidad de materiales, en el lenguaje coloquial que origina el título y en la necesidad de viajar hacia un centro nacional para encontrar condiciones de exhibición.

Lo local aparece como una forma de pensamiento situada en el territorio y como una solución artística a problemas específicos. Esto permite suponer que los productores buscaban dialogar con los criterios de valoración de campos artísticos más consolidados, cuyos discursos circulaban desde centros como Nueva York o distintos países europeos. La glocalidad aparece, pues, como el conjunto de condiciones sociales y materiales que hicieron posible la existencia de la obra. Una obra producida en Aguascalientes puede no exhibir motivos regionales y, sin embargo, estar profundamente determinada por la estructura del campo local. En *Cada quien su rollo*, esta determinación se reconoce en la tensión entre la capacidad de los agentes para imaginar una instalación contemporánea y la ausencia de un circuito suficientemente estable para recibirla dentro de su lugar de origen.

La obra plantea así una contemporaneidad localizada. No se trata de una contemporaneidad ajena a los debates internacionales, pero tampoco de una copia íntegra de modelos externos. Es una práctica que emerge dentro de una red desigual de circulación, donde los artistas toman ciertos procedimientos propios de la contemporaneidad como el uso de materiales cotidianos, la ocupación del espacio, la colaboración y el privilegio concedido a una operación intelectual y los articulan con un lenguaje y unas condiciones productivas propias.

Comprender esto nos evita el error de un planteamiento que asuma un atraso discursivo o práctico de Aguascalientes con respecto a la Ciudad de México. La noción de retraso supone que todos los campos artísticos transitan por una misma secuencia y que unos alcanzan antes aquello que otros reproducirán posteriormente. Esa interpretación reduce las prácticas periféricas a versiones incompletas de las producidas en los centros. En cambio, el concepto de traducción permite reconocer que las formas contemporáneas adquieren sentidos diferentes al insertarse en estructuras institucionales, trayectorias y economías específicas.

2.1.2. Materialidad, lenguaje y clasificación

La ausencia de fotografías localizadas obliga a reconstruir *Cada quien su rollo* mediante el testimonio oral, bocetos *a posteriori* y la memoria de su proceso de montaje. Por

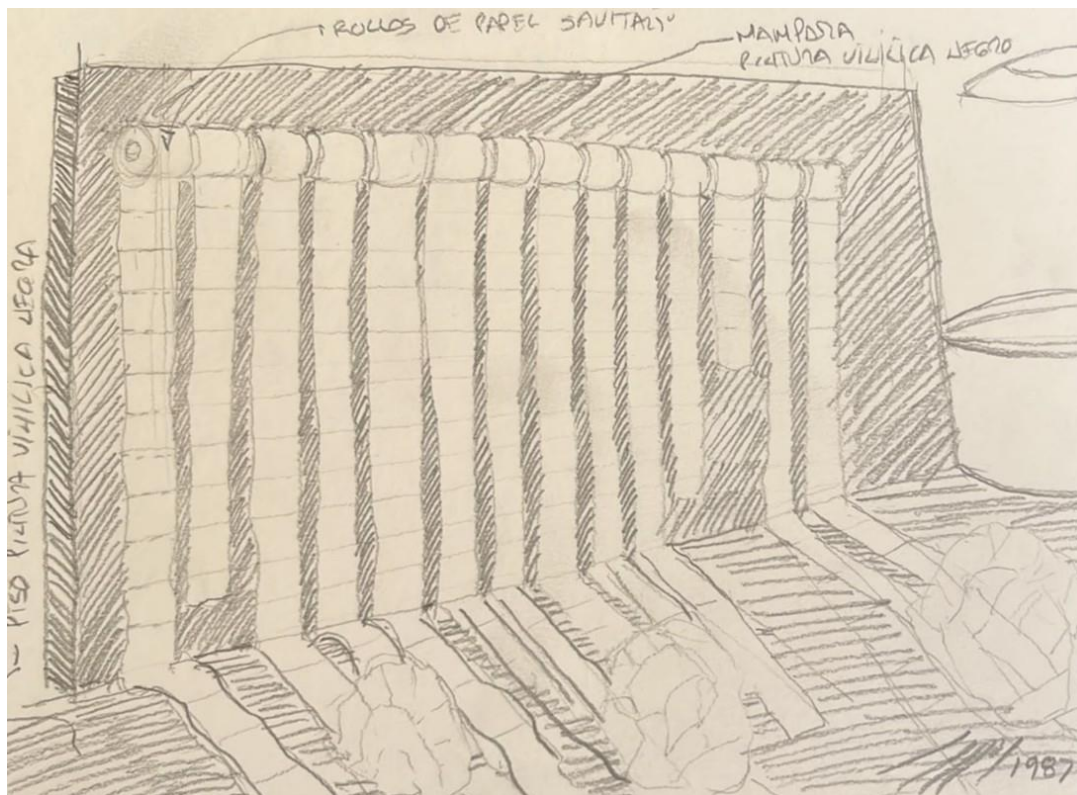


Ilustración 1. Boceto (a posteriori) de Cada quien su rollo. Jesús Reyna y Moisés Díaz, 1987. Obra realizada para el Salón de Medios Alternativos, expuesta en el Museo de Arte Moderno

tanto, no todos los datos pueden considerarse definitivos y algunos detalles podrán modificarse si aparecen registros en el archivo del Museo de Arte Moderno. No obstante, el testimonio de Reyna ofrece elementos suficientes para establecer la configuración general de la obra y analizar sus principales operaciones.

La instalación ocupaba uno de los espacios radiales del Museo de Arte Moderno. Los artistas utilizaron una mampara que dividía la sala y la pintaron de negro. En su parte superior colocaron varias decenas de rollos de papel sanitario sujetos mediante un tubo utilizado regularmente para los cortinajes. Reyna recuerda aproximadamente sesenta o setenta rollos, quizá más. Por esta razón, mientras no se localice una ficha técnica que confirme una cantidad exacta, resulta preferible evitar la cifra cerrada de ochenta rollos y hablar de varias decenas.

Los rollos se distribuían horizontalmente sobre la parte alta de la mampara, generando inicialmente una línea relativamente regular. Sin embargo, el papel descendía en extensiones distintas. Algunas tiras quedaban cerca del muro; otras recorrían uno, dos, tres o cuatro metros; algunas alcanzaban el piso y se extendían sobre él, mientras otras se acumulaban en montículos que el artista compara con terrones de tierra, aunque esto varía en el boceto hecho por Jesús Reyna ex profeso para la presente investigación. La repetición del objeto producía una estructura común, pero las diferencias de longitud alteraban esa regularidad.

El contraste entre el papel blanco y la mampara negra acentuaba la presencia visual de las líneas verticales. La iluminación fue modificada durante el montaje para dirigir la luz hacia determinados puntos del piso y del muro. Las tiras quedaban ligeramente separadas de la superficie y proyectaban sombras que generaban una sensación de suspensión. Reyna describe este efecto como una forma de levedad que los artistas no habían previsto por completo en los bocetos, pero que reconocieron y aprovecharon al resolver la obra dentro de la sala.

La instalación no debe entenderse como la simple ejecución mecánica de un proyecto previo. Los artistas contaban con dibujos y habían decidido una disposición general, pero la configuración final surgió durante el montaje. Al llegar al museo comenzaron a distribuir los rollos, ajustar las distancias, modificar las extensiones y decidir dónde debía acumularse el papel. Esta dimensión procesual resulta importante. La pieza dependía de su reinstalación y no de un objeto escultórico permanente. Sus componentes podían adquirirse nuevamente y adoptar una organización diferente en otro espacio. La identidad de la obra residía en un conjunto de instrucciones, decisiones formales y relaciones semánticas, más que en la permanencia material de los rollos utilizados en 1987.

El papel sanitario aportaba además una temporalidad específica. Era un material frágil, desechable y destinado al consumo privado. Su incorporación al museo alteraba su posición cotidiana sin eliminar completamente sus asociaciones. El espectador reconocía el objeto antes de interpretarlo como componente artístico. La acumulación y el despliegue modificaban su escala, pero no ocultaban su procedencia doméstica. En vez de transformar técnicamente el material hasta volverlo irreconocible, los artistas conservaron su identidad y

utilizaron esa evidencia para activar el juego semántico de la obra. El desplazamiento, la repetición y la resignificación que el objeto obtiene a partir del título dan cuenta de su condición contemporánea y de la desmaterialización del objeto artístico.

La operación artística consistía en seleccionar, repetir, ordenar, desplegar, iluminar y relacionar el objeto con una frase. Esto no significa que la técnica desapareciera por completo. La instalación exigía resolver sistemas de sujeción, distancias, ritmos, pesos visuales, iluminación y recorridos. Esto indica que tanto Reyna como Díaz conocían a plenitud el ejercicio práctico de la obra conceptual y sugiere, con las debidas reservas, que la decisión de recurrir a la pintura, el dibujo o el grabado respondía menos a un desconocimiento de otras posibilidades que a una cuestión de medios privilegiados y a la confianza depositada en los criterios de valor vigentes en el campo artístico local.

El título constituye el principal dispositivo de lectura de la obra. *Cada quien su rollo* es una expresión coloquial que indica que cada persona posee sus propios intereses, preocupaciones, ideas o formas de vida. La palabra “rollo” no designa solamente un objeto cilíndrico. Dentro del argot mexicano puede referirse a un asunto, un discurso, una actitud, una historia personal o una manera particular de comprender el mundo. Reyna recuerda que expresiones como “qué rollo” o “cada quien su rollo” formaban parte del lenguaje cotidiano de los universitarios durante los años ochenta (Reyna, entrevista, 2026).

La obra convierte esta expresión en una configuración material. Cada rollo de papel puede entenderse simultáneamente como objeto y como representación de una individualidad. Las diferencias en la longitud de las tiras visualizan la diversidad contenida en la frase: algunos rollos apenas se desarrollan, mientras otros se extienden hasta casi agotarse. Según Reyna, cada uno podía representar una forma de pensar, vivir, ser o expresarse. La repetición establece una condición compartida; la variación introduce la diferencia.

Cada quien su rollo puede entenderse, entonces, como una expresión lingüística traducida a una organización material y espacial. Sobre el asunto, podríamos introducir el concepto de traducción intersemiótica propuesto por Roman Jakobson (1959), pues designa la interpretación de signos verbales mediante sistemas no verbales (p. 233). No obstante, la

traducción no es literal en un sentido simple. Los artistas no colocaron un solo rollo para ilustrar la palabra, sino que desarrollaron una relación entre cantidad, diferencia y extensión. La frase organiza la interpretación, pero la instalación agrega elementos que no se encuentran plenamente contenidos en ella. El contraste, la luz, la fragilidad del papel, la acumulación en el suelo y el movimiento potencial producido por el aire amplían la experiencia más allá del juego verbal.

Puede hablarse también de una literalización objetual. La expresión metafórica es devuelta al objeto del cual toma uno de sus significantes. El rollo figurado vuelve a ser rollo material, pero conserva simultáneamente su significado coloquial. La obra se sostiene sobre esta ambivalencia. En sí misma, la pieza puede comprenderse desde la fragilidad, la serialidad, el consumo o la corporalidad del material. Pero el planteamiento del título implica que la multiplicidad de rollos adquiere una estructura semántica inmediata. El mecanismo posee un componente humorístico. La incorporación del papel sanitario introduce una ironía ligada al carácter cotidiano e incluso escatológico del objeto. Sin embargo, según el testimonio de Reyna, la obra no fue concebida como una intervención enfáticamente política. Aunque los artistas poseían posiciones ideológicas personales, la propuesta se construyó principalmente alrededor del lenguaje coloquial y de la posibilidad de representar distintas formas de pensamiento y existencia (Reyna, entrevista, 2026).

Esta declaración del productor debe tomarse en cuenta sin convertirla en el límite absoluto de la interpretación. La intención artística no agota los significados de una obra, pero ofrece una referencia histórica indispensable. La estructura puede leerse como una comunidad de diferencias. Todos los objetos comparten una misma naturaleza material y una posición inicial semejante, pero cada uno produce un recorrido distinto. Algunos apenas abandonan el eje superior; otros descienden hasta mezclarse con las acumulaciones del suelo. En esa organización, la identidad individual no elimina la pertenencia a un conjunto. “Cada quien” conserva “su rollo”, aunque todos formen parte de una misma estructura.

Sin embargo, esta lectura debe mantenerse como una posibilidad interpretativa y no como el programa político declarado de la pieza. Su principal operación continúa siendo la conversión de una frase en imagen, objeto y espacio. La idea no reemplaza la forma, sino que

permite organizarla. A la vez, la forma amplía el sentido de la frase y la transforma en una experiencia visible.

La clasificación de *Cada quien su rollo* presenta una dificultad productiva. La obra ocupa el espacio, utiliza objetos tridimensionales, modifica temporalmente una sala y depende de un proceso de montaje. Estas características permiten reconocerla como instalación. Sin embargo, su organización mantiene relaciones evidentes con la pintura y con la escultura. En vez de pertenecer de manera pura a una categoría, la pieza se construye mediante el cruce entre distintas tradiciones.

Rosalind Krauss, en *Sculpture in the Expanded Field*, analizó la pérdida de estabilidad de la escultura moderna (1979, pp. 33-38) y la aparición de prácticas que ya no podían definirse únicamente mediante la lógica del monumento o del objeto autónomo. Su concepto de campo expandido permite comprender la crisis de las clasificaciones tradicionales, pero no debe utilizarse como una etiqueta general para cualquier instalación. *Cada quien su rollo* no corresponde de manera inequívoca a alguna de las posiciones específicas planteadas por Krauss entre arquitectura, paisaje y sus negaciones. Lo que su propuesta permite señalar es que la obra aparece dentro de un momento histórico en el que la escultura había dejado de ser una categoría material y espacialmente estable.

La pieza presenta una condición escultórica porque sus materiales ocupan un espacio real y generan volúmenes mediante la acumulación del papel. El espectador se enfrenta a objetos y extensiones que existen dentro de la misma arquitectura que su cuerpo. Las tiras recorren distancias, producen relieves y se acumulan sobre el suelo. A diferencia de una representación pictórica del papel, la instalación comparte con el público una escala física. No obstante, conserva una fuerte frontalidad. La mampara negra funciona como fondo; los rollos blancos se distribuyen sobre ella mediante un ritmo lineal; las tiras producen contrastes y variaciones semejantes a elementos compositivos; la iluminación acentúa sombras y valores; y la disposición general parece privilegiar inicialmente una observación frontal. En este sentido, la obra no abandona por completo la lógica de la imagen.

En lugar de afirmar que continúa siendo simplemente un objeto pictórico, resulta más preciso señalar que se trata de una instalación atravesada por una memoria pictórica. La

imagen se expande hacia el espacio sin perder por completo el muro como superficie de organización. La mampara no es solamente un soporte técnico: ordena la percepción y permite que el blanco del papel aparezca sobre un campo negro. La acumulación en el suelo rompe esa frontalidad y desplaza la composición hacia el espacio del espectador.

Claire Bishop (2005) señala que la instalación se caracteriza, entre otras cosas, por dirigir la atención hacia la presencia corporal del espectador y por construir una situación que no puede reducirse completamente a un único punto de vista (pp. 6–13). En *Cada quien su rollo*, esta condición existe, aunque de manera moderada. La obra no parece haber sido diseñada como un ambiente inmersivo ni obligaba necesariamente al público a ingresar físicamente dentro de ella. Su estructura mantenía una relación con la observación frontal, pero el papel extendido sobre el piso y las variaciones de distancia requerían un reconocimiento del espacio real.

Podría hablarse, por tanto, de una instalación escultórica con persistencias pictóricas. Esta formulación no busca resolver definitivamente su clasificación, sino reconocer el carácter transicional de sus operaciones. Los productores provenían de un ambiente donde la construcción de imagen, el dibujo, la pintura, la gráfica y el oficio continuaban ocupando posiciones centrales. La experimentación no implicó una eliminación inmediata de esas disposiciones. Los nuevos lenguajes fueron incorporados mediante esquemas perceptivos y compositivos ya adquiridos. Más que atribuir un *habitus* a la pieza, conviene formular esta lectura en términos de las disposiciones de sus productores. La formación de Reyna y Díaz en un entorno donde el dibujo, la pintura, la gráfica y el oficio ocupaban posiciones centrales pudo persistir en sus decisiones de equilibrio, ritmo, contraste y composición. Así, la organización pictórica de la instalación se plantea como una hipótesis vinculada con sus trayectorias formativas, no como una propiedad autónoma de la obra.

La obra disputa lo contemporáneo precisamente desde esa posición intermedia. *Cada quien su rollo* no rompe por completo con la imagen ni se entrega a una investigación espacial radical, pero desplaza el trabajo artístico hacia la selección de objetos cotidianos, el montaje temporal, la ocupación del espacio institucional y la construcción conceptual de una relación

entre palabra y materia. En lugar de representar la superación absoluta de la pintura o la escultura, evidencia la coexistencia y negociación entre distintos regímenes de producción.

La relación de *Cada quien su rollo* con el arte conceptual requiere una distinción cuidadosa. El testimonio de Reyna sitúa la obra dentro de un momento en el que “estaba en evolución” aquello que posteriormente se nombraría como arte conceptual (Reyna, entrevista, 2026). Esta formulación revela una recepción histórica específica: para los artistas, lo conceptual aparecía como un lenguaje emergente relacionado con la precedencia de la idea, el uso de materiales no tradicionales y la posibilidad de proyectar una obra antes de ejecutarla.

Si se compara la instalación con la definición analítica del arte conceptual desarrollada por Joseph Kosuth, sus diferencias son evidentes. Kosuth entendía el arte conceptual como una investigación sobre la naturaleza del arte, donde la proposición artística cuestionaba las condiciones que permitían reconocer algo como obra. Desde este criterio, *Cada quien su rollo* no parece producir una interrogación explícita sobre la definición del arte ni reducir su existencia a una proposición lingüística. Tampoco elimina la relevancia de la configuración visual. Su eficacia depende del contraste, la escala, el ritmo, la luz y la disposición del material.

La obra continúa siendo representacional. Los rollos materializan distintas maneras de pensar, vivir y expresarse; la diferencia entre sus longitudes hace visible la individualidad; y el título establece una relación relativamente directa entre el objeto y la frase. La idea actúa como un programa para producir una imagen espacial. En este sentido, la pieza se encuentra lejos de una conceptualidad entendida como interrogación autorreflexiva del estatuto artístico.

Sin embargo, convertir el modelo de Kosuth en una medida universal implicaría evaluar las prácticas producidas fuera de los centros anglosajones como aproximaciones incompletas. Luis Camnitzer (2007) ha mostrado la necesidad de distinguir entre el arte conceptual como estilo históricamente legitimado y el conceptualismo como un conjunto más amplio de estrategias mediante las cuales la idea reorganiza la producción y la comunicación artística (pp. 20–21). Esta distinción permite atender los modos específicos en que las

operaciones conceptuales fueron apropiadas en América Latina sin exigirles una correspondencia exacta con el canon estadounidense o europeo.

Esto tampoco significa que *Cada quien su rollo* deba integrarse sin reservas dentro del conceptualismo latinoamericano. La pieza no parece compartir la densidad política, pedagógica o comunicativa de muchas prácticas asociadas con esa genealogía. Conviene describirla de manera más acotada, como una instalación experimental construida mediante un procedimiento conceptual de traducción entre lenguaje, objeto y espacio.

Al mismo tiempo, la obra no renuncia a producir una experiencia estética. Los artistas se interesan por la levedad del papel, las sombras sobre la mampara, las acumulaciones en el suelo y la relación entre blanco y negro. Durante el montaje descubren efectos visuales que no estaban completamente previstos y los incorporan a la solución final. La conceptualidad no cancela la sensibilidad formal.

En términos históricos, su valor no reside en que alcance una definición canónica del arte conceptual. Radica en que muestra cómo determinados procedimientos contemporáneos fueron recibidos y puestos en práctica dentro de un campo local. La pieza permite observar una transformación de las reglas del hacer artístico: un objeto doméstico podía ingresar al museo, una frase coloquial podía convertirse en principio compositivo, una obra podía concebirse mediante bocetos adaptables y el montaje podía sustituir parcialmente la producción de un objeto permanente.

2.1.3. Reconocimiento, archivo y memoria interrumpida

La aceptación de la propuesta en la Selección de Espacios Alternativos del Museo de Arte Moderno otorgó a Reyna y Díaz una forma de reconocimiento institucional producida fuera de Aguascalientes. La obra había surgido dentro de una red local de productores, pero necesitó desplazarse hacia la Ciudad de México para ingresar en un circuito de mayor legitimidad. Este movimiento refleja la estructura centralizada del campo artístico nacional.

Bourdieu, en *Las reglas del arte*, sostiene que “el productor del valor de la obra de arte no es el artista, sino el campo de producción”, es decir, el conjunto de agentes e instituciones que intervienen en la creencia y el reconocimiento de ese valor (2015b, pp. 339–

340). Desde esta proposición, la selección del Museo de Arte Moderno no solamente proporcionó un espacio físico: al aceptar y exhibir *Cada quien su rollo* dentro de una convocatoria dedicada a lenguajes alternativos, la institución intervino en su reconocimiento como práctica artística válida.

Este reconocimiento debe entenderse, no obstante, como un acontecimiento puntual. El ingreso al museo no garantizó que los artistas alcanzaran una posición estable dentro del campo nacional ni que la pieza adquiriera una presencia duradera en la historia del arte mexicano. Tampoco produjo automáticamente una transformación del campo artístico de Aguascalientes. Hubo reconocimiento institucional, pero no evidencia suficiente de una consagración estabilizada. El caso evidencia la diferencia entre obtener reconocimiento y lograr que este se sostenga en el tiempo. Peist advierte que la consagración depende de la acumulación y ampliación de reconocimientos (2005, pp. 42–43); a su vez, Furió permite añadir que la notoriedad contemporánea no asegura la permanencia posterior (2003, pp. 217–219). Para que la selección del museo se consolidara habrían sido necesarios otros mecanismos, como la crítica especializada, la circulación posterior, nuevas invitaciones, adquisición, conservación y reinscripción histórica. En *Cada quien su rollo*, estos mecanismos parecen haber operado de manera débil, casi inexistente.

La ausencia de remontajes, conservación material o recepción crítica sostenida no constituye una prueba de rechazo inicial. *Cada quien su rollo* fue aceptada y exhibida por una institución; lo que el archivo permite documentar es la discontinuidad de los mecanismos que habrían podido estabilizar ese reconocimiento. La legitimación no cristalizada designa precisamente esa distancia entre una validación efectiva y su insuficiente sedimentación histórica (Furió, 2012, pp. 143–147).

Según recuerda Reyna, la exposición estuvo atravesada por una controversia producida por otras obras, entre ellas una imagen de la Virgen de Guadalupe con el rostro de Marilyn Monroe y una bandera mexicana pisada por una bota texana. Grupos conservadores habrían presionado para cerrar la muestra. Esto queda registrado en la carta de renuncia de Jorge Alberto Manrique, director del museo durante aquella edición del salón. Según Rosas

(2017), Manrique lamentó separarse del cargo y advirtió que la presión ejercida sobre el museo terminaba por respaldar a quienes lo atacaban.

La participación de *Cada quien su rollo* en ese contexto operaba principalmente mediante el humor, la materialidad cotidiana y el juego lingüístico. Sin embargo, su inclusión dentro de la selección la situaba en un espacio institucional destinado a prácticas que desbordaban los medios artísticos convencionales y que exigían de los públicos una participación más activa que la observada en Aguascalientes. El desplazamiento hacia la Ciudad de México también revela un límite del campo local. De acuerdo con Reyna, varias propuestas experimentales se pensaban para exhibirse fuera porque en Aguascalientes era difícil encontrar espacios que las recibieran. Esto no implica que no existiera ninguna experimentación local, sino que su exhibición dependía de acontecimientos aislados, agentes particulares y negociaciones con instituciones cuya programación se encontraba más vinculada con medios tradicionales.

La obra fue posible gracias al circuito local, pero no encontró en él una plataforma equivalente a la ofrecida por el Museo de Arte Moderno. Esta paradoja es central, puesto que en Aguascalientes se contaba con agentes capaces de producir propuestas contemporáneas, pero las instancias locales de legitimación no poseían todavía la especialización o continuidad suficientes para reconocerlas de forma estable.

Después de la exposición, *Cada quien su rollo* no parece haber sido montada nuevamente. Los materiales utilizados no se conservaron como un objeto escultórico, y las fotografías tomadas por los artistas se perdieron entre cambios de domicilio, separaciones familiares y el saqueo de un espacio donde Reyna había guardado parte de su obra y documentación. El artista conserva algunos bocetos, pero no se ha localizado hasta ahora un archivo visual suficiente para reconstruir con exactitud la instalación; por ahora, solo se dispone de un boceto realizado a posteriori ex profeso para esta investigación.

Cuando esos dispositivos no existen o no se articulan, la obra desaparece materialmente y pierde capacidad de circular como antecedente. Su ausencia de las narrativas locales no necesariamente indica que careciera de importancia, sino que el campo no consiguió inscribirla dentro de una genealogía. La contemporaneidad aparece, es reconocida

durante un acontecimiento y después queda suspendida en archivos parciales. La obra obtuvo reconocimiento en una institución nacional y fue producida por agentes integrados en el circuito artístico local. Sin embargo, ese reconocimiento no se convirtió en una posición permanente, una memoria compartida o una continuidad visible de prácticas. La pieza no parece haber funcionado como modelo explícito para generaciones posteriores ni haber sido recuperada de manera consistente por museos, críticos o investigaciones locales.

El concepto de circuito local de consagración permite explicar parte de esta interrupción. En Aguascalientes operaban mecanismos de reconocimiento entre pares, espacios de formación, concursos y museos, pero sus funciones estaban poco diferenciadas y favorecían principalmente aquellos medios que contaban con tradiciones pedagógicas e institucionales más sólidas. La instalación podía ser aceptada en ocasiones específicas, pero carecía de una infraestructura que asegurara su documentación, discusión y continuidad.

En este sentido, la historia de *Cada quien su rollo* no debe presentarse como el origen lineal de la instalación en Aguascalientes. Las genealogías de origen suelen simplificar procesos colectivos y atribuir a una pieza el comienzo absoluto de una práctica. Es más prudente considerarla un antecedente documentable dentro de una constelación de ejercicios experimentales. La obra muestra que los lenguajes contemporáneos circulaban antes de alcanzar una presencia institucional estable. Existían intereses, conversaciones y experimentaciones que no siempre dejaron registros o que fueron interpretadas desde categorías todavía imprecisas. *Cada quien su rollo permite plantear una cronología y reconocer procesos previos a la práctica contemporánea en el estado, aunque con archivos fragmentarios.*

Cada quien su rollo permite analizar la emergencia de una práctica contemporánea desde las condiciones específicas del campo artístico de Aguascalientes. Su relevancia no depende de demostrar que se trató de una obra conceptual en sentido estricto ni de integrarla retrospectivamente a una genealogía internacional. La pieza resulta significativa por la serie de relaciones que condensa. En consecuencia, *Cada quien su rollo* no demuestra la existencia de un campo contemporáneo plenamente consolidado en Aguascalientes durante finales de los años ochenta. Aun así, ya existían agentes capaces de imaginar y producir prácticas

contemporáneas dentro de un campo que todavía carecía de dispositivos suficientes para recibirlas, interpretarlas, documentarlas y reinscribirlas en una memoria propia. La contemporaneidad no estaba ausente, pero aparecía de manera intermitente, dependiente de iniciativas individuales, de desplazamientos hacia el centro y de formas de reconocimiento cuya acumulación resultaba incierta.

La pieza constituye así un indicio de las tensiones que acompañaron la formación del campo artístico local. Por un lado, muestra la capacidad de los agentes para apropiarse de repertorios que excedían las tradiciones legitimadas en el estado. Por otro, deja ver las desigualdades territoriales que condicionaban la circulación y el reconocimiento. La relevancia de la pieza no reside solo en los circuitos por los que transitó, sino también en el hecho de ser una práctica que tuvo que salir de Aguascalientes para ser validada y que, al regresar, no encontró todavía una estructura capaz de convertir esa validación en memoria acumulada.

2.2. Aquí te sientas: objeto, vulnerabilidad y circulación lateral

En el registro fotográfico de *Aquí te sientas*, de José Fonseca, varias decenas de ramas afiladas emergen verticalmente de una plataforma rectangular. Cada una se encuentra sostenida por una pequeña base cuadrada y muchas de sus puntas están recubiertas por preservativos. Las ramas varían en altura, grosor e inclinación; algunas son rectas, otras conservan irregularidades propias de su origen orgánico. En conjunto forman una superficie densa, semejante a un campo de estacas que obstaculiza el tránsito y produce una sensación inmediata de peligro. Al fondo de esta barrera aparece parcialmente una estructura que articula un sanitario con un aparato televisivo. El lugar ofrecido por el título existe, pero permanece separado del espectador por una zona de puntas.



Ilustración 2. Aquí te Sientas, José Fonseca, 1992. Archivo del Autor, fotografía facilitada por Fonseca.

“Aquí te sientas” parece, en un primer momento, una indicación ordinaria. La frase señala un sitio y dirige al interlocutor hacia una acción cotidiana: sentarse. Sin embargo, al relacionarse con la configuración material de la instalación, la invitación se convierte en amenaza. Cualquier cuerpo que atienda literalmente la instrucción corre el riesgo imaginario

de ser atravesado por las estacas. El título incorpora al espectador dentro de la obra, le asigna una posición corporal y hace del espacio expositivo un lugar potencial de penetración, sometimiento y violencia.

La documentación preparada para acompañar la pieza confirma que esta ambigüedad no es una interpretación añadida retrospectivamente. La hoja conservada en el archivo personal de Fonseca reúne una canción popular asociada con la figura del mexicano “macho entre los machos”, una explicación del albur atribuida a Octavio Paz (2009) y un texto de CONASIDA sobre la necesidad de crear conciencia frente a la propagación del VIH y el sida. Junto a estos fragmentos aparecen dibujos de los componentes de la instalación: el sanitario con la televisión, una estaca, un preservativo y otros objetos utilizados en el montaje. La ficha no ofrece una explicación lineal de la obra, sino que dispone materiales provenientes de diferentes ámbitos para establecer relaciones entre masculinidad, agresión verbal, sexualidad, protección, medios de comunicación y amenaza epidemiológica (Fonseca, ca. 1992, s. p.).

Aquí te sientas puede comprenderse como una instalación objetual en la que Fonseca construye una constelación de asociaciones alrededor del cuerpo vulnerable. Trabaja con objetos capaces de condensar los discursos, temores y contradicciones que acompañaron la crisis sanitaria de los noventa; la estaca aparece como objeto fálico y agresivo; el preservativo señala simultáneamente el contacto sexual y la protección; el sanitario remite a la intimidad corporal; la televisión introduce la circulación pública de información, imágenes y estigmas. La obra confronta así dos regímenes aparentemente opuestos: una masculinidad edificada sobre la potencia y la penetración, y una epidemia que obligaba a reconocer la vulnerabilidad del cuerpo y la necesidad de protección.

2.2.1. Trayectoria, objetos y circulación lateral

El caso resulta relevante para la cartografía del campo artístico de Aguascalientes porque muestra una vía de ingreso a la instalación distinta de la observada en *Cada quien su rollo*. José Fonseca no perteneció al núcleo de productores formado alrededor del Centro de Artes Visuales ni desarrolló su trayectoria desde una comunidad local claramente articulada. Su producción surgió de una formación heterogénea en fotografía, publicidad, ilustración, diseño gráfico, dibujo y arte objeto. Su inserción en el circuito de Aguascalientes ocurrió de manera intermitente, mediante invitaciones, exposiciones, becas y vínculos con agentes

específicos. Aunque recibió reconocimientos importantes, como la adquisición de una obra por Raquel Tibol y su participación en exposiciones institucionales, estas formas de validación no se acumularon hasta producir una posición central y estable. Fonseca aparece, en consecuencia, como un agente lateral, es decir, no se encuentra fuera del campo, pero tampoco ocupa sus espacios de mayor visibilidad y consagración.

La trayectoria de José Fonseca permite comprender por qué sus instalaciones y ensambles se construyen mediante una lógica diferente de la seguida por artistas cuya formación estuvo concentrada en la pintura, la escultura o la gráfica. Nacido en la Ciudad de México en 1945, Fonseca se vinculó tempranamente con la fotografía, el dibujo, la publicidad y el diseño gráfico. Estudió en la Escuela Libre de Arte y Publicidad y transitó posteriormente por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, aunque no concluyó una formación académica prolongada dentro de esta última institución. Su actividad profesional incluyó la elaboración de carteles, publicaciones, montajes expositivos y presentaciones audiovisuales para un instituto de investigaciones agrícolas. Fonseca no se encontraba completamente excluido del circuito. Fue invitado a exposiciones, recibió becas, participó en proyectos institucionales y vendió algunas obras. Raquel Tibol adquirió uno de sus *objetos encajados*, hecho que constituye una forma significativa de reconocimiento debido a la posición que la crítica ocupaba dentro del campo artístico mexicano (Fonseca, entrevista, 2026). También produjo piezas adquiridas por instituciones locales y desarrolló exposiciones individuales.

Este recorrido le proporcionó competencias visuales distintas de las que tradicionalmente se asociaban con el artista plástico. El diseñador no produce necesariamente una imagen autónoma; organiza signos, jerarquiza información y establece relaciones entre elementos para construir un mensaje. Fonseca trasladó esta forma de pensamiento hacia el arte objeto y la instalación. Sus materiales conservan esa función comunicativa, donde cada rama, preservativo, espina, tablilla o aparato reconocible participa dentro de una sintaxis destinada a activar asociaciones culturales.

Cuando llegó a Aguascalientes en 1981, su integración al medio artístico no fue inmediata. Durante los primeros años mantuvo una relación relativamente distante con el circuito local. Juan Castañeda lo invitó a exhibir dibujos en 1983, pero su participación más sostenida comenzó hacia finales de la década y principios de los años noventa, cuando

presentó dibujos, ensambles y objetos. En 1991 fue convocado a la exposición *Los siete pecados capitales*, una exposición itinerante entre Aguascalientes y la Casa México-Japón en Ciudad de México. Fonseca expuso una pieza que sigue anunciando su profundo interés por el montaje y cómo este permite otras cargas afectivas distintas a las del objeto representado. Bien podría decirse que, por su infancia recortando películas de cine y por su formación posterior en el diseño, Fonseca coleccionaba objetos e imágenes que comprendía a fondo y que, una vez en desuso, podía reconfigurar para construir una nueva visualidad (Fonseca, entrevista, 2026). Dentro de este contexto puede situarse *Aquí te sientas*, exhibida en el Museo José Guadalupe Posada para la exposición *Montajes* en 1992.

Fonseca no llegó a la instalación como resultado de una adscripción programática a las tendencias conceptuales. Su tránsito se produjo desde la acumulación y reorganización de objetos. Las ramas, espinas, nopales, puntas y elementos encontrados aparecieron primero en dibujos y ensamblajes. El artista había representado, por ejemplo, militares y monjas con rasgos derivados de las cactáceas; posteriormente convirtió las espinas en materiales físicos para piezas como *México, sacrificio perpetuo* y para un *Perfil de José Guadalupe Posada* adquirido por una institución local (Fonseca, entrevista, 2026). El paso del dibujo al objeto no representó una ruptura absoluta, sino la expansión de una lógica visual ya presente.

Los objetos seleccionados por Fonseca mantenían una relación con determinadas propiedades físicas y culturales. La espina podía funcionar como línea, textura o ritmo, pero también como signo de agresividad, defensa, sacrificio y dolor. El nopal podía remitir a una identidad nacional, pero no desde la celebración pintoresca: su superficie espinosa introducía también cierre, resistencia y vulnerabilidad. El objeto era elegido por su capacidad de conservar varios significados al mismo tiempo. Fonseca no coleccionaba objetos para exhibir su rareza de manera aislada. Los separaba de sus contextos ordinarios, observaba sus cualidades materiales y los reintroducía dentro de nuevas relaciones visuales. Su trabajo, como en la infancia, era el montaje. En este proceso pueden reconocerse tres operaciones: sustracción, disección semántica y montaje. El objeto es sustraído de su uso habitual; posteriormente son identificadas sus funciones, asociaciones y cargas simbólicas; finalmente se le coloca junto a otros materiales para producir una estructura de sentido distinta.

La noción benjaminiana del coleccionista puede ayudar a interpretar esta operación, aunque no sea una filiación declarada por el artista. Para Walter Benjamin (2005), el

coleccionista rompe el orden funcional de las cosas y las incorpora a una constelación personal donde adquieren relaciones inesperadas (pp. 223–229). El objeto deja de estar definido únicamente por su utilidad y entra en una red de afinidades, recuerdos y tensiones. Fonseca realiza un movimiento semejante: la rama ya no pertenece al árbol, el preservativo ya no se encuentra en el espacio privado de la sexualidad y el sanitario deja de formar parte exclusivamente del ámbito doméstico. Al ingresar en la instalación, esos materiales conservan algo de sus usos anteriores, pero son reorganizados para producir una provocación visual.

No obstante, en Fonseca el montaje no debe pensarse solamente como una práctica de coleccionismo. Su formación en diseño gráfico introduce una voluntad comunicativa. Los objetos funcionan como signos que deben activar una lectura, aunque ésta no sea completamente transparente. Su producción se sitúa así entre la composición y la constelación: existe una organización deliberada, pero no una narración cerrada. El espectador reconoce los materiales y establece conexiones, aunque la relación entre ellos conserve un grado de ambigüedad.

En *Aquí te sientas* la elección del material produce una tensión entre naturaleza y artificio. Las ramas conservan nudos, diferencias de grosor y pequeñas desviaciones. No han sido transformadas hasta adquirir una forma industrial homogénea. Sin embargo, sus extremos fueron trabajados para producir puntas deliberadamente afiladas. El artista aprovecha la forma encontrada, pero interviene en ella para intensificar su capacidad agresiva. La rama deja de ser únicamente un fragmento natural y se convierte en estaca, arma, obstáculo y, en última instancia, signo fálico.

Las variaciones de altura construyen una superficie irregular. Las puntas más elevadas se intercalan con otras más bajas, de manera que el conjunto no forma una barrera uniforme, sino un campo que hace visible un peligro. Esta irregularidad dificulta encontrar un recorrido seguro. El espectador no observa una sola estaca cuya amenaza pueda evitarse fácilmente, sino una multiplicidad de objetos que ocupan el territorio y hacen incierto el desplazamiento. Numerosas puntas están cubiertas con preservativos. Algunos parecen ajustarse a la forma de la rama; otros conservan pliegues o segmentos enrollados. La transparencia del látex permite seguir viendo el extremo afilado. El condón no oculta la estaca ni neutraliza su presencia

visual. Por el contrario, la recubre y la señala. La asociación fálica se vuelve explícita al colocar un preservativo sobre un objeto vertical destinado a penetrar.

La instalación se organiza mediante una paradoja material. El preservativo es un dispositivo de protección, pero aquello que recubre continúa siendo una amenaza. La membrana establece una barrera y, simultáneamente, exhibe la punta que debería contener. El objeto protector no elimina el peligro; lo vuelve visible. La seguridad aparece como una condición frágil, dependiente del uso adecuado de una superficie delgada que puede romperse. Al fondo del campo de estacas aparece una estructura vinculada con un sanitario y un aparato televisivo. La documentación gráfica muestra un dibujo en el que la televisión se encuentra dentro del váter; así, la imagen televisiva y el asiento quedan integrados dentro de un objeto híbrido. La configuración altera las funciones de ambos elementos: el sanitario se vuelve dispositivo de recepción audiovisual y la televisión ingresa a un espacio asociado con la intimidad corporal, la evacuación y el desecho.

La posición del sanitario es fundamental. No se encuentra en primer plano ni se ofrece al espectador como objeto inmediatamente accesible. Está detrás de las ramas. Para alcanzar el lugar señalado por el título sería necesario atravesar el campo de puntas o imaginar el tránsito entre ellas. La obra construye así una invitación imposible. “Aquí te sientas” designa una acción, pero la disposición material obstaculiza su cumplimiento. El conjunto no parece haber sido pensado para una interacción física real. No hay elementos que indiquen que el público pudiera caminar entre las estacas o utilizar el sanitario. La activación ocurre, sobre todo, en el terreno de la imaginación corporal. Basta con reconocer la función del asiento y leer el título para proyectar el propio cuerpo dentro del espacio. El espectador anticipa las consecuencias de sentarse sin necesidad de realizar la acción.

Este mecanismo diferencia la obra de una escultura autónoma. El sentido no se encuentra únicamente en la forma de los objetos, sino en la relación hipotética que establecen con el cuerpo del público. La instalación necesita un espectador que se imagine sometido a la instrucción. La frase lo coloca dentro de una situación que la materialidad vuelve peligrosa. Los materiales empleados pueden calificarse como modestos y frágiles: ramas, preservativos, bases de madera, un sanitario y un televisor. Sin embargo, sería insuficiente reducir su elección a la precariedad económica. Cada material cumple una función semántica. La rama aporta irregularidad, agresividad y verticalidad; el preservativo introduce sexualidad y

protección; el sanitario remite al cuerpo sentado y a la intimidad; la televisión señala la circulación de imágenes y discursos. La economía material se encuentra subordinada a una economía de asociaciones.

2.2.2. Albur, masculinidad y vulnerabilidad

El título de la instalación se construye desde la lógica del doble sentido. “Aquí te sientas” puede escucharse como una indicación neutra, pero la presencia de las estacas modifica inmediatamente su significado. El gesto cotidiano de sentarse se convierte en una insinuación de penetración. La frase adquiere así una estructura cercana al *albur* mexicano. La documentación de la obra confirma esta relación. Fonseca incorpora una definición del albur atribuida a Octavio Paz (2009), en la que éste aparece como una competencia verbal construida mediante alusiones obscenas, trampas lingüísticas y combinaciones ingeniosas (p. 46). Dentro de ese juego, perder significa no responder y quedar simbólicamente sometido o penetrado por el adversario. La agresión sexual no es un contenido secundario, sino que organiza la relación entre los interlocutores: el sometimiento verbal del otro implica una sumisión sexual.

En *Aquí te sientas*, la lógica del albur deja de estar confinada al lenguaje. La penetración figurada se materializa en el espacio. Las ramas afiladas convierten la insinuación verbal en una amenaza escultórica. Aquello que en la conversación aparece como una derrota simbólica adquiere una forma capaz de afectar imaginariamente al cuerpo. El albur no funciona solo como un recurso humorístico en el argot popular. Produce una relación de poder. Quien lanza la frase intenta controlar la posición imaginaria del interlocutor. Fonseca reproduce esa estructura al asignar al espectador un lugar corporalmente subordinado. La obra habla; el público recibe la orden. Como en el albur descrito por Paz, no existe una respuesta verbal evidente que permita invertir la agresión. La pieza permanece ante el espectador como una proposición cerrada.

La documentación incorpora además una canción popular donde el sujeto se presenta como “puro mexicano” y “macho entre los machos” (Fonseca, ca. 1992, s. p.). Esta referencia introduce una relación entre albur, masculinidad e identidad nacional. El macho aparece como quien no puede ser penetrado, sometido o feminizado; su posición depende de conservar el dominio sobre los otros. La sexualidad se organiza mediante una oposición

jerárquica entre quien penetra y quien es penetrado. La obra no celebra esta masculinidad. La pone en relación con la vulnerabilidad y la protección. Las estacas representan una potencia agresiva, pero están cubiertas por preservativos. La protección introduce un límite a la idea de poder ilimitado. El cuerpo masculino se presenta en la obra como vulnerable, un cuerpo que debe reconocer la posibilidad de contagio, enfermedad y muerte.

Aquí se encuentra uno de los núcleos más productivos de la instalación. La crisis del VIH/sida confrontó a los discursos de virilidad con la necesidad de reconocer la fragilidad corporal. La prevención requería modificar prácticas sexuales, utilizar preservativos, hablar públicamente de contagio y aceptar que el cuerpo podía ser afectado por aquello que culturalmente había sido presentado como demostración de potencia. En este contexto, el condón no es solamente un objeto médico; representa una transformación de las conductas y de los imaginarios sexuales. Esto ponía en relación y cuestionaba la creencia popular que asociaba la enfermedad con la homosexualidad.

Las estacas recubiertas muestran esa contradicción. La forma fálica conserva su carácter agresivo, pero incorpora un dispositivo protector. La potencia ya no puede separarse de la responsabilidad. La masculinidad que elude la protección por considerarla una señal de miedo se enfrenta a una epidemia que desmiente la fantasía de invulnerabilidad producto de la misoginia incorporada en el lenguaje y las prácticas sexoafectivas que rondan el imaginario cultural mexicano.

La instalación no ofrece una solución moral explícita. El preservativo está presente, pero la punta continúa visible. La amenaza no desaparece. Fonseca no convierte la prevención en una imagen tranquilizadora. Construye una escena donde protección y peligro coexisten. El texto de CONASIDA incluido en la ficha confirma que el VIH y el sida constituyen el marco conceptual de la pieza (Fonseca, ca. 1992, s. p.). El fragmento insiste en la importancia de crear conciencia, tanto en los países donde el virus se había establecido como en aquellos donde todavía no se percibía plenamente su amenaza. También señala la dificultad de atravesar las “barreras de la conciencia” para hacer visible el riesgo que la epidemia representaba para la vida y la salud.

La pieza fue producida durante un periodo en el que el VIH/sida no circulaba únicamente como información médica. La epidemia estaba acompañada por rumores,

imágenes alarmistas, prejuicios morales y discursos que identificaban determinados cuerpos como amenazas. El desconocimiento de las formas reales de transmisión contribuía a una atmósfera de miedo donde el contacto cotidiano podía imaginarse como peligroso. Las estacas pueden relacionarse con relatos sobre agujas infectadas ocultas en asientos o espacios públicos. Fonseca recordó la circulación de este tipo de historias (Fonseca, entrevista, 2026). La instalación transforma el acto de sentarse en una posibilidad de contagio deliberado. No representa necesariamente una vía realista de transmisión, sino el imaginario social construido alrededor de la enfermedad.

Esta distinción es importante. La obra no funciona como ilustración médica. Su terreno es el miedo cultural. El contagio aparece como amenaza anónima: un objeto colocado por alguien desconocido puede penetrar el cuerpo desprevenido. La epidemia se convierte así en una figura de inseguridad pública y pérdida de confianza en el entorno. El preservativo introduce un discurso preventivo más preciso. A diferencia de la estaca, cuyo vínculo con el VIH depende de asociaciones y rumores, el condón estaba directamente relacionado con las campañas de sexo protegido.

La instalación participa, por tanto, en la construcción social de la epidemia sin ofrecer una lectura completamente estable. Puede ser entendida como una llamada a la prevención, pero también como una imagen de la ansiedad producida por el contacto sexual. El cuerpo deseante aparece rodeado de dispositivos de amenaza. Esta ambigüedad no debe eliminarse mediante una interpretación demasiado celebratoria. La ficha preparada por Fonseca busca orientar la lectura. Al incluir un texto de CONASIDA, desplaza la pieza del terreno de la provocación puramente sexual hacia un problema de conciencia pública. El albur y el machismo son puestos en relación con una campaña sanitaria. La cultura verbal de la penetración se enfrenta a la necesidad de hablar responsablemente de sexualidad.

La obra permite observar, además, una tensión entre visibilidad y silencio. El sida exigía información pública, pero estaba rodeado por prejuicios que dificultaban nombrar directamente las prácticas sexuales. El albur ofrece un lenguaje donde lo sexual se dice mediante insinuaciones y agresiones, sin ser declarado abiertamente. Fonseca coloca ambos registros en proximidad: el doble sentido popular y el discurso institucional de prevención. El sanitario articulado con la televisión amplía la instalación hacia el problema de los medios

de comunicación. La obra no solo representa el riesgo corporal; introduce también los dispositivos desde los cuales el público recibía información sobre la epidemia.

La televisión ocupaba un lugar central en la circulación de campañas preventivas, noticias, imágenes médicas y discursos morales. Para amplios sectores de la población, el conocimiento del VIH/sida no provenía del contacto directo con fuentes científicas, sino de relatos administrados por los medios. La pantalla hacía visible la epidemia, pero también organizaba las formas en que debía ser imaginada. El sanitario y el televisor construyen un objeto híbrido de fuerte carga irónica. Ambos pertenecen al espacio doméstico y se relacionan con prácticas de intimidad y permanencia. El sanitario recibe el cuerpo durante la evacuación; la televisión recibe la mirada durante el consumo de imágenes. Al fusionarlos, Fonseca relaciona el desecho corporal con el flujo mediático.

Esta conexión puede leerse como una crítica a la pasividad, pero conviene evitar una oposición simple entre televisión activa y espectador completamente sometido. Los medios no determinan mecánicamente la conciencia. Proporcionan imágenes, vocabularios y marcos desde los cuales el público interpreta los acontecimientos. La agencia del espectador no desaparece, aunque está condicionada por los discursos disponibles que conforman estructuras discursivas. El flujo mediático condiciona el acceso a la información y puede favorecer la divulgación superficial propia de los medios de comunicación masiva.

2.2.3. Televisión, clasificación y mediación

En *Aquí te sientas*, el cuerpo sentado ocupa una posición de recepción. Frente a la televisión, el sujeto observa relatos sobre la enfermedad, la sexualidad y el peligro. La pantalla puede informar, pero también producir miedo; puede difundir campañas de prevención, pero igualmente reforzar estigmas. Su presencia señala la ambivalencia de la mediación. La instalación plantea, por tanto, dos formas de sentarse. La primera se relaciona con la penetración y el peligro físico imaginado. La segunda corresponde al consumo de información. Ambas comprometen la agencia del cuerpo. En una, el espectador es amenazado por el campo de estacas; en otra, se encuentra sometido al flujo de imágenes.

Sin embargo, el sanitario televisivo permanece detrás de la barrera. Para alcanzar la pantalla habría que atravesar aquello que simboliza la sexualidad riesgosa. Esta distribución espacial puede sugerir que la información se encuentra mediada por el miedo. El público no

accede al discurso preventivo en condiciones neutrales; llega a él después de atravesar imaginarios de agresión, contagio y vergüenza. La pantalla no aparece aislada. Está integrada a un objeto relacionado con la eliminación de residuos. Esta asociación introduce un humor oscuro y una posible crítica a la calidad de los mensajes consumidos. No obstante, sería un error afirmar que Fonseca equipara toda información televisiva con desecho. La inclusión del texto de CONASIDA demuestra que reconocía la importancia de la comunicación pública. La obra parece señalar más bien la dificultad de distinguir entre información, alarma, prejuicio y espectáculo dentro de un flujo mediático que parece hacer transitar todo bajo el mismo nivel de importancia.

Aquí te sientas puede definirse como una instalación objetual construida mediante procedimientos provenientes del ensamblaje y de la escultura. La pieza modifica temporalmente el espacio, articula materiales heterogéneos y depende de la relación imaginaria con el cuerpo del espectador. No se reduce a un objeto autónomo que pueda observarse de manera completamente separada de su contexto de montaje. Su lógica interna, sin embargo, procede del ensamblaje. Las ramas, los preservativos, el sanitario y la televisión conservan sus identidades previas. No son fundidos ni transformados hasta convertirse en una materia indiferenciada. La obra produce sentido al mantenerlos reconocibles y establecer relaciones entre ellos.

Cada elemento aporta una serie de asociaciones. La rama es naturaleza, punta, arma y falo; el preservativo es sexualidad, barrera y prevención; el sanitario es asiento, intimidad y desecho; la televisión es información, imagen y mediación. La instalación no representa una escena mediante formas modeladas desde cero. Construye una sintaxis con materiales extraídos del mundo. La dimensión escultórica aparece en la organización de volúmenes, alturas, pesos y direcciones. El campo de estacas produce una masa visual que cambia según la posición del observador. La plataforma establece límites; las bases ordenan cada rama; las puntas dirigen la mirada hacia arriba y hacia el fondo. La distribución no es aleatoria, aunque conserve una apariencia irregular.

La serialidad de las ramas introduce una estructura cercana a ciertas formas de la escultura contemporánea, pero la organicidad del material impide una repetición industrial exacta. Cada estaca es distinta. El conjunto se construye mediante la tensión entre sistema y accidente, repetición y diferencia. La instalación no parece haber sido concebida como un

ambiente inmersivo en el que el público pudiera desplazarse libremente (Bishop, 2005, pp. 6–10). La plataforma delimita un territorio y el campo de puntas impide el ingreso. El espectador permanece fuera, frente a una situación que debe completar mentalmente. Su participación es corporal, pero hipotética.

Esta condición permite diferenciarla de una obra interactiva. No requiere que el público manipule los objetos o se siente realmente. Basta con que anticipe la acción y experimente una respuesta física ante la amenaza. La pieza activa el cuerpo mediante la imaginación del dolor. Su conceptualidad reside en varios elementos. Primero, la idea antecede y organiza la selección de materiales. El papel sanitario no se utiliza por sus cualidades plásticas de manera aislada, sino por su relación con la palabra “rollo”, lo que indica un cambio de la funcionalidad representacional del objeto a una experiencia humana individual. Segundo, los bocetos funcionan como proyectos para una configuración que puede adaptarse al espacio. Tercero, la obra depende más de la organización de objetos previamente producidos que de su transformación por medio de técnicas propias de las bellas artes. Cuarto, el título constituye un elemento inseparable de su lectura. Finalmente, su existencia material es temporal y puede ser reconstruida mediante instrucciones, dibujos y memoria.

Su conceptualidad reside en la relación entre objetos y discursos, no en la desaparición de la forma. La idea de sentarse organiza el montaje; el albur determina la lectura sexual; el contexto del VIH/sida activa los preservativos; la televisión introduce la mediación. Sin estos vínculos, la instalación sería una acumulación de materiales agresivos. El concepto articula la experiencia visual y dota a los objetos de una narrativa que da cohesión a la diversidad de materiales.

La pieza puede describirse como hermética solo de manera relativa. Si el espectador contemplaba únicamente los objetos, algunas asociaciones podían permanecer abiertas o resultar difíciles de reconstruir. Sin embargo, la ficha proporcionaba claves explícitas: el machismo, el albur y la prevención del sida. Más que hermética, la obra es asociativa. Su lectura depende de conectar fragmentos culturales heterogéneos organizados en un montaje intelectual.

La trayectoria de José Fonseca muestra que la emergencia del arte contemporáneo en Aguascalientes no dependió exclusivamente de los agentes formados alrededor del Centro de Artes Visuales. En su caso, se observa una trayectoria construida en ámbitos laterales: diseño, publicidad, fotografía, ilustración y comunicación institucional.

2.2.4. Reconocimiento museístico y memoria interrumpida

Sin embargo, estas validaciones no parecen haberse articulado como una trayectoria acumulativa de consagración para Fonseca. *Aquí te sientas* fue exhibida una vez en el Museo José Guadalupe Posada y no volvió a montarse; de hecho, la obra terminó en la basura (Fonseca, entrevista, 2026). La obra no ingresó a una colección estable, no produjo una discusión crítica prolongada y no parece haber circulado en otros espacios. Su memoria depende actualmente del testimonio del artista, la ficha, una crónica de Daniel de Lira en un periódico local de la época y algunas fotografías.

La posición de Fonseca puede describirse como lateral porque su pertenencia al campo fue intermitente. Ingresaba mediante invitaciones y acontecimientos específicos, pero no ocupaba una función institucional central como docente, gestor o funcionario cultural, al menos, no en los noventa. Tampoco pertenecía a un grupo local suficientemente cohesionado que garantizara la circulación y el reconocimiento colectivo de su producción. Esta condición no debe confundirse con una marginalidad absoluta. Fonseca contaba con competencias y experiencia profesional, además de vínculos con agentes legitimadores. Su obra era conocida y en determinados momentos fue reconocida. El problema se encuentra en la capacidad del campo para convertir esos reconocimientos parciales en una posición estable dentro de las condiciones del campo local.

La ausencia de mercado para la instalación fue un factor importante. El propio artista reconocía que este tipo de piezas difícilmente podía venderse dentro del contexto local (Fonseca, entrevista, 2026). Los públicos y compradores esperaban objetos transportables, decorativos o asociados con medios tradicionales. Una instalación construida con ramas, condones, un sanitario y un televisor no respondía a esas expectativas. Fonseca producía también obra vendible y objetos utilitarios para sostener su práctica. Esta coexistencia muestra que la experimentación no podía desprenderse por completo de las condiciones económicas. El artista mantenía distintos registros de producción: algunos orientados a la

circulación comercial o institucional y otros destinados a exposiciones donde era posible desarrollar propuestas menos convencionales.

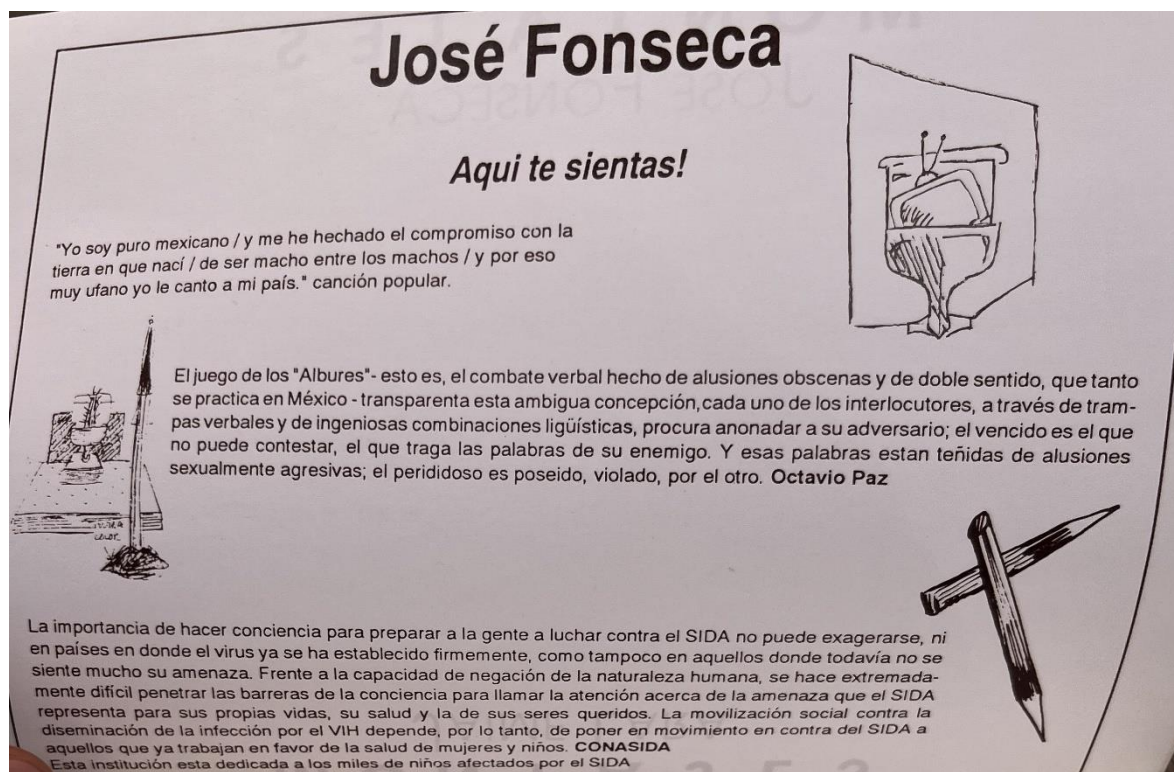


Ilustración 3. Ficha de la exposición "Montajes", Aguascalientes, 1992. La ficha forma parte del archivo personal de José Fonseca y describe el concepto de la obra "Aquí te sientas"

La galería del museo funcionó como un espacio temporal de legitimación. Al exhibir *Aquí te sientas*, reconoció que una acumulación de objetos cotidianos y materiales frágiles podía constituir una práctica artística válida. Sin embargo, este reconocimiento no garantizó su conservación ni su inscripción histórica. La obra accedió a una institución, pero esa validación no se convirtió en archivo suficiente, continuidad expositiva o escritura crítica. La instalación apareció como acontecimiento y después perdió visibilidad. La documentación preparada por Fonseca revela, además, una ausencia de mediación especializada. El propio artista tuvo que reunir los textos que orientaban la lectura. Debido a la inexistencia de una labor curatorial, la ficha funciona como un dispositivo construido por el productor. Esta situación muestra la escasa diferenciación de funciones dentro del campo: los artistas no solo realizaban las obras, sino que debían explicar, documentar y legitimar sus propios procedimientos.

El contraste con *Cada quien su rollo* permite identificar dos formas distintas de circulación. La obra de Reyna y Díaz fue producida en Aguascalientes, pero tuvo que trasladarse a la Ciudad de México para obtener reconocimiento en el Museo de Arte Moderno. *Aquí te sientas*, en cambio, fue legitimada dentro de una institución local, aunque no consiguió ampliar su presencia más allá de ese acontecimiento. En ambos casos, la experimentación encontró espacios de exhibición, pero careció de mecanismos capaces de transformar la aparición puntual en una genealogía consolidada.

Variable	Cada quien su rollo	Aquí te sientas	Resultado comparativo
Posición de los productores	Colaboración surgida de la sociabilidad y formación vinculadas con el CAV.	Trayectoria lateral formada entre diseño, fotografía, publicidad y producción objetual.	Las prácticas contemporáneas aparecieron dentro del núcleo formativo y mediante trayectorias parcialmente externas.
Operación material dominante	Repetición de rollos de papel sanitario; construcción de volumen; ocupación espacial; luz, ritmo y recorrido.	Estacas, preservativos, sanitario y televisión; organización de una barrera y de una situación de amenaza.	La primera se aproxima a la expansión escultórica; la segunda, a una construcción situacional.
Operación conceptual	Descontextualización del objeto cotidiano; juego verbal; traducción entre lenguaje, objeto y espacio.	Articulación entre albur, VIH/sida, masculinidad, medios de comunicación y vulnerabilidad corporal.	Ambas integran materialidad y concepto con pesos diferentes, sin establecer una secuencia evolutiva.
Relación con el espectador	Recorrido y percepción de un volumen transitable; contraste entre levedad, acumulación y estructura.	Presencia corporal frente a objetos potencialmente amenazantes; lectura de signos y reconocimiento de la vulnerabilidad.	Una organiza una experiencia espacial; la otra incorpora la posición corporal y discursiva del espectador.
Primera validación	Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.	Museo José Guadalupe Posada, Aguascalientes.	Validación institucional externa frente a validación institucional local.
Mediación	Convocatoria y selección nacional; escasa recepción crítica localizada posteriormente.	Ficha del artista, registro fotográfico y crónica local; mediación curatorial poco diferenciada.	Hubo formas distintas de mediación, pero ninguna produjo recepción crítica sostenida.
Archivo y conservación	Bocetos y testimonios; no se localizaron fotografías del montaje ni sobrevivieron sus materiales.	Ficha, fotografías, crónica y testimonios; los componentes fueron desechados.	La segunda cuenta con mayor documentación, aunque ninguna obra se conserva materialmente.
Continuidad e intermitencia	Sin remontaje, adquisición o incorporación estable a una genealogía localizada.	Sin remontaje, colección estable o discusión crítica prolongada localizada.	La validación puntual no produjo permanencia material ni memoria histórica sostenida.

Cuadro 3. Comparación analítica de los estudios de caso

Aquí te sientas constituye un caso relevante para comprender la emergencia de la instalación en el campo artístico de Aguascalientes. La obra no surge de una adhesión programática a un movimiento internacional ni de la formación directa dentro de un núcleo local de arte conceptual. Se origina en la trayectoria heterogénea de José Fonseca, formada entre el diseño, la fotografía, la publicidad, el dibujo y el arte objeto. Su modo de producción se basa en la selección y reorganización de materiales encontrados. Fonseca sustrae los objetos de sus funciones cotidianas, identifica sus capacidades formales y simbólicas y los introduce en nuevas relaciones. Esta práctica puede aproximarse al coleccionismo benjaminiano, no como una influencia declarada, sino como una forma de comprender cómo los objetos separados del mundo funcional adquieren sentido mediante el montaje.

En consecuencia, el caso muestra que la contemporaneidad artística en Aguascalientes no estuvo ausente ni dependió exclusivamente de grupos claramente identificables. Apareció también mediante agentes cuyas trayectorias atravesaban campos profesionales distintos y cuya incorporación al circuito fue irregular. Fonseca movilizó saberes provenientes de la comunicación visual para construir una obra que relacionaba cultura popular, crisis sanitaria y objetos cotidianos. La instalación constituye así un indicio de un campo en proceso de diferenciación. Existían artistas capaces de producir obras que requerían nuevos lenguajes interpretativos, pero no mediadores suficientes para acompañarlas. Había museos dispuestos ocasionalmente a exhibirlas, pero no estructuras de conservación para asegurar su supervivencia. Circulaban discursos contemporáneos, aunque su apropiación se producía de manera fragmentaria y dependía de trayectorias individuales.

En ese espacio de posibilidades limitadas, Fonseca construyó una obra que continúa interpelando al espectador desde una frase aparentemente sencilla. “Aquí te sientas” ofrece un lugar y, al mismo tiempo, lo vuelve inhabitable. La instalación convierte el humor verbal en amenaza corporal, la protección en signo de vulnerabilidad y la televisión en mediadora de una crisis pública. Su provocación no depende únicamente de la presencia de condones o estacas, sino de la manera en que obliga al cuerpo a imaginarse dentro de una estructura cultural donde la masculinidad, el deseo, el miedo y la enfermedad se encuentran inseparablemente relacionados.

Conclusiones

Esta investigación partió de una pregunta sobre las condiciones bajo las cuales se configuró el campo artístico de Aguascalientes durante las décadas de 1980 y 1990, así como sobre la posición que ocuparon dentro de él las prácticas asociadas con el arte contemporáneo. Después de revisar las trayectorias de los agentes, las instituciones de formación, los espacios de exhibición, la crítica, los museos, los concursos, el mercado y dos casos específicos de instalación, puede sostenerse que el problema no fue la ausencia de producción artística ni la inexistencia de prácticas contemporáneas. Lo que se observa es una estructura capaz de producir artistas, obras, exposiciones y reconocimientos, pero con una diferenciación limitada entre algunas de las instancias que intervenían en la formación, valoración, circulación y permanencia de esos reconocimientos.

El campo artístico local se conformó, en buena medida, alrededor de la institución pública. La formación, la exhibición, la crítica, la gestión, la conservación y una parte sustancial de la circulación dependieron de espacios sostenidos por el aparato cultural del estado. Esta centralidad permitió construir una infraestructura que no puede considerarse menor puesto que, a través de ella, se formaron generaciones de productores, se consolidaron talleres, se fundaron museos, se organizaron concursos, circularon publicaciones y se establecieron relaciones con agentes e instituciones del campo artístico nacional. La institución pública no funcionó solamente como una administración exterior al arte, sino como una de las condiciones materiales a partir de las cuales pudo desarrollarse la práctica artística local.

Sin embargo, el crecimiento institucional no produjo una diferenciación equivalente entre las funciones del campo. La producción, la docencia, la crítica, la gestión, la selección y la exhibición podían recaer en una red relativamente reducida de agentes. Esta superposición en un espacio de dimensiones limitadas podía responder a la profesionalización en curso y a la escasez de mediadores especializados. Su relevancia analítica aparece cuando la concentración se prolonga en el tiempo, organiza el acceso a recursos y oportunidades, reproduce criterios de valoración y reduce la presencia de vías alternativas de reconocimiento.

A partir de esta condición, la principal implementación conceptual del trabajo es la categoría de circuito local de consagración. La expresión no sustituye la teoría de los campos de Pierre Bourdieu ni propone que Aguascalientes se encontrara fuera de toda lógica de campo. Permite precisar una configuración histórica en la que existían posiciones, jerarquías, disputas y procesos de acumulación de reconocimiento, pero donde las instancias encargadas de producir, enseñar, valorar, exhibir y reconocer permanecían estrechamente relacionadas entre sí. El circuito nombra, por tanto, una forma concreta de circulación de la autoridad dentro del campo local, en la que el acceso a determinadas posiciones dependía, en distinta medida, de la proximidad con las instituciones, agentes y mecanismos de reconocimiento que lo articulaban.

La utilidad de esta categoría puede sistematizarse en tres dimensiones. La primera corresponde a la distribución de posiciones y autoridad. El archivo permite observar quiénes podían intervenir legítimamente en la vida artística local y desde qué lugares lo hacían. La segunda se refiere a la formación y reproducción de criterios de valor: técnicas, disposiciones, conocimientos y formas de juicio circulaban mediante escuelas, talleres, publicaciones, exposiciones y relaciones maestro-aprendiz. La tercera comprende la circulación y permanencia del reconocimiento: una exposición, una crítica, una selección, un premio, una adquisición o el ingreso a una institución podían producir legitimidad, pero su fuerza dependía de la reiteración y de la capacidad de esas instancias para convertir un reconocimiento puntual en una posición relativamente estable.

Esta lectura permite comprender la consagración como una operación relacional y no como una cualidad intrínseca de la obra o del artista. El reconocimiento se producía mediante una trayectoria por espacios de formación, exposiciones, concursos, publicaciones e instituciones. La particularidad local radicó en que distintas etapas de ese proceso podían pasar por los mismos espacios o agentes. La persona que enseñaba podía, posteriormente, evaluar, escribir, seleccionar, exhibir o dirigir una institución; del mismo modo, un productor reconocido podía acceder después a posiciones desde las cuales participar en el reconocimiento de nuevas generaciones.

La reconstrucción de las generaciones vinculadas con la Casa de la Cultura y el Centro de Artes Visuales permite observar esta dinámica. Una primera generación de formadores realizó una parte importante de su formación en instituciones externas al estado,

especialmente en espacios de la Ciudad de México. Al establecerse en Aguascalientes, esas trayectorias adquirieron un valor particular dentro de un medio que aún no contaba con estudios profesionales propios en artes visuales. La formación obtenida fuera del campo local se convirtió así en una credencial de autoridad que podía transmitirse mediante la docencia y reforzarse a través de posiciones institucionales.

La aparición del Centro de Artes Visuales modificó las condiciones de este proceso. El CAV concentró enseñanza, acceso a información, sociabilidad entre productores y experimentación plástica. Su importancia no residió únicamente en los talleres que ofrecía, sino en su capacidad para reunir agentes que compartían referencias, criterios y formas de reconocimiento. En ese espacio se formaron productores que posteriormente participaron en exposiciones, concursos y otras instancias del campo. La continuidad entre formación, reconocimiento y acceso posterior a posiciones docentes o institucionales permite observar uno de los movimientos centrales del circuito local de consagración.

La trayectoria de Juan Castañeda resulta particularmente reveladora para esta lectura. Su importancia no se explica como una propiedad individual aislada, sino por la acumulación de posiciones que ocupó durante un periodo prolongado: artista, docente, director del Centro de Artes Visuales, crítico y agente con capacidad para reconocer, clasificar o cuestionar la producción de otros. El análisis de su posición muestra cómo el reconocimiento acumulado mediante la formación, la docencia y la posición institucional podía convertirse en autoridad dentro del campo. Al mismo tiempo, se evita reducir esta estructura a una intención monopolizadora; lo que interesa es comprender qué condiciones institucionales permitieron que distintas funciones se reunieran en una misma figura y qué efectos tuvo esa concentración sobre las trayectorias de otros agentes.

La crítica de arte constituyó otra instancia decisiva del circuito. Las publicaciones revisadas muestran que la crítica no operó únicamente como registro de exposiciones o comentario subjetivo, sino como un espacio donde circulaban y se hacían públicos determinados criterios de valoración respecto de la obra de arte. La técnica, el oficio, la originalidad, la innovación, la interioridad del productor y la relación con la vanguardia aparecen de manera recurrente en los textos. Al nombrar artistas, comparar obras, establecer jerarquías o distinguir entre producciones logradas y fallidas, la crítica hace visible su condición como agente que reconoce a su par.

La baja diferenciación de funciones adquiere aquí una dimensión especialmente visible. En varios momentos, los mismos agentes que participaban en la formación o la gestión institucional intervenían también en la escritura crítica. Sin embargo, esto no invalida sus juicios; permite, en cambio, situarlos dentro de la estructura de relaciones desde la cual adquirirían eficacia técnica e intelectual. El texto crítico podía reforzar una trayectoria, introducir un nombre en una publicación regional o local, establecer valores y contribuir a formar un lenguaje compartido para distinguir lo legítimo de lo secundario. La crítica fue, en ese sentido, una de las operaciones mediante las cuales el circuito se reconocía y se reproducía.

La pintura y la gráfica mantuvieron una posición privilegiada dentro de este sistema. Su predominio no debe interpretarse simplemente como resistencia conservadora frente a lo nuevo. Ambos medios disponían de tradiciones pedagógicas, patrimoniales y museísticas capaces de sostenerlos. Eran enseñables dentro de los talleres, conservables como objetos, exhibibles dentro de formatos institucionales consolidados y relacionables con genealogías locales ya reconocidas. La acumulación histórica alrededor de Herrán, Posada, Contreras, Díaz de León y otros referentes proporcionaba un horizonte de legitimidad que hacía de la pintura y la gráfica prácticas particularmente legibles dentro del campo.

Los museos participaron en la estabilización de esas genealogías. El Museo de Aguascalientes y el Museo José Guadalupe Posada no solo resguardaron patrimonio, sino que contribuyeron a organizar una memoria visual del estado y a establecer repertorios desde los cuales podía pensarse la continuidad artística local. El taller del Museo Posada añadió una función formativa a la patrimonial, mientras que el posterior Museo de Arte Contemporáneo amplió las posibilidades de exhibición, adquisición y reconocimiento de prácticas más recientes. De esta manera, el museo actuó simultáneamente como espacio de conservación, formación, exhibición y legitimación.

La institución pública aparece, por ello, como la estructura con mayor capacidad de sostener el campo durante el periodo estudiado. Las políticas culturales permitieron construir espacios, organizar convocatorias, formar públicos, financiar proyectos y profesionalizar gradualmente determinadas funciones. Esto no significa que el campo careciera de relaciones privadas ni que todo reconocimiento dependiera de una administración centralizada.

Significa que, en términos comparativos, las vías públicas mostraron mayor estabilidad que las privadas como medios de reconocimiento y legitimación.

El análisis del mercado refuerza esta conclusión. Existieron ventas, encargos, compradores y galerías, pero los materiales revisados no permiten hablar de un mercado especializado con continuidad suficiente para organizar de manera autónoma las trayectorias de los productores. Las galerías aparecieron de forma intermitente y buena parte de las transacciones se relacionó con redes personales, encargos, venta doméstica o consumos decorativos. La debilidad del mercado no implicó ausencia de intercambio económico, pero sí una capacidad menor para funcionar como instancia estable de legitimación y sostenimiento profesional.

Una de las conclusiones más claras del capítulo dedicado al campo es que Aguascalientes desarrolló mejores condiciones para formar artistas que para formar compradores, galeristas o coleccionistas especializados. La docencia, los talleres, los cargos culturales, las becas, los concursos y las instituciones ofrecieron vías de permanencia más constantes que la venta regular de obra. Esta asimetría ayuda a explicar la centralidad prolongada de la enseñanza y del aparato cultural público.

La relación con la Ciudad de México debe situarse también dentro de esta estructura. El campo local no fue un sistema cerrado. Los agentes adquirieron formación, información y reconocimiento mediante desplazamientos hacia instituciones nacionales, concursos, publicaciones y viajes. Sin embargo, esos recursos no operaron de la misma manera en todos los espacios. Una formación obtenida fuera de Aguascalientes podía adquirir un reconocimiento específico al regresar al campo local; del mismo modo, un reconocimiento producido dentro del estado podía no convertirse automáticamente en una posición equivalente dentro del campo nacional. La consagración fue, por tanto, local y relativa: el reconocimiento adquirido en una escala no garantizaba una posición equivalente en otra.

Esta observación permite revisar la relación entre centro y periferia. Aguascalientes ocupaba una posición periférica frente a la concentración institucional, crítica y mercantil de la Ciudad de México, pero sus agentes no fueron receptores pasivos. Los repertorios contemporáneos circularon mediante viajes, publicaciones, exposiciones, convocatorias, conversaciones y relaciones docentes. Al ingresar al campo local, estos repertorios se

mezclaron con técnicas, materiales, imágenes y formas de producción previamente disponibles. La periferia aparece así como una posición relacional desde la cual se reciben, traducen y reorganizan discursos.

Dentro de este contexto se comprende la noción de contemporaneidad intermitente. Las prácticas relacionadas con la instalación, el objeto, la intervención o la participación del espectador no estuvieron ausentes del campo local. Existieron antes de la profesionalización universitaria y fueron desarrolladas tanto por agentes vinculados con el núcleo formativo del CAV como por trayectorias laterales. Sin embargo, estas prácticas no contaban con la misma estabilidad pedagógica, museística, crítica y documental que la pintura o la gráfica. Podían aparecer en una exposición, ser seleccionadas por una convocatoria o ingresar temporalmente a una institución sin que ello asegurara su continuidad.

Los casos de *Cada quien su rollo* y *Aquí te sientas* permiten observar esta condición desde dos recorridos diferentes. La primera fue producida dentro de relaciones construidas en Aguascalientes y obtuvo una instancia significativa de reconocimiento en la Ciudad de México. La segunda fue exhibida y reconocida dentro de una institución local. Ninguna de las dos necesita convertirse en el origen absoluto de la instalación en el estado para resultar históricamente relevante. Su valor para la investigación radica en mostrar que existían agentes capaces de producir prácticas contemporáneas y que estas podían acceder a instancias de legitimación, aunque las condiciones posteriores de conservación, remontaje, recepción crítica y documentación fueran más frágiles.

De este problema surge la categoría de legitimación no cristalizada. Con ella se describe una forma de reconocimiento que existió y produjo efectos, pero que no consiguió sedimentarse como memoria acumulada. Una obra podía ser exhibida, seleccionada o aceptada por una institución y, sin embargo, no ser remontada, adquirida, estudiada o incorporada de manera sostenida a una historia del arte local. La legitimación no cristalizada permite distinguir entre la existencia de un reconocimiento puntual y su capacidad para estabilizarse mediante colecciones, archivos, publicaciones, nuevas exposiciones o generaciones posteriores de especialistas.

La fragmentación del archivo forma parte de esta misma historia. Las lagunas documentales no son únicamente una dificultad externa de la investigación; también

permiten observar las distintas capacidades de conservación asociadas a cada práctica. Una pintura podía sobrevivir como objeto, incorporarse a una colección y circular nuevamente. Una instalación efímera dependía de fotografías, diagramas, instrucciones, fichas, testimonios o decisiones de conservación que no siempre se produjeron. Cuando esos mecanismos faltaron, la obra pudo perder visibilidad incluso después de haber sido reconocida. La ausencia posterior no prueba, por ello, la inexistencia de la práctica, sino la dificultad del campo para convertir determinados acontecimientos en antecedentes históricos estables.

La apertura de la Licenciatura en Artes Visuales en 2002 debe entenderse dentro de este proceso y no como un comienzo absoluto. La profesionalización universitaria institucionalizó saberes, prácticas y relaciones que durante décadas habían circulado mediante talleres, maestros, museos, concursos y espacios de exhibición. Introdujo títulos y nuevas credenciales académicas, pero se apoyó en una estructura previa. Desde esta perspectiva, la licenciatura representa una transformación de las condiciones del campo antes que su punto de origen.

La principal aportación de esta investigación consiste, por tanto, en desplazar la atención desde una historia basada exclusivamente en nombres y obras hacia las relaciones que hicieron posible su aparición, valoración y permanencia. La cartografía muestra que la pregunta por el arte contemporáneo en Aguascalientes no puede resolverse únicamente determinando fechas de llegada o identificando primeras obras. Requiere reconstruir quiénes enseñaban, quiénes evaluaban, qué instituciones exhibían, qué medios circulaban, cómo se acumulaba y estabilizaba el reconocimiento y qué mecanismos transformaban un reconocimiento en continuidad.

En este desplazamiento, el circuito local de consagración constituye la herramienta que articula los principales resultados del trabajo. Permite explicar simultáneamente la fortaleza de la infraestructura pública, la concentración de funciones, la reproducción de criterios, la centralidad de determinados agentes, la debilidad de mediaciones independientes, las diferencias entre reconocimiento local y nacional y la dificultad para convertir algunas prácticas contemporáneas en memoria histórica estable. Su utilidad no reside en afirmar que el campo local fuera incompleto en comparación con un modelo ideal, sino en describir la forma específica en que produjo y distribuyó legitimidad durante el periodo estudiado.

Los límites de la investigación se encuentran, principalmente, en la dispersión de los archivos, la pérdida de documentos, la ausencia de registros sistemáticos y el carácter parcial de la memoria oral. Estas condiciones impiden formular genealogías cerradas y obligan a mantener abiertas algunas preguntas. Falta localizar otros archivos personales, revisar con mayor profundidad ciertos fondos institucionales, reconstruir iniciativas privadas y conocer mejor la recepción pública de las obras. También permanece abierta la pregunta sobre las razones por las cuales el crecimiento de la infraestructura cultural no produjo, con la misma fuerza, una estructura de coleccionismo y mediación independiente.

En suma, el campo artístico de Aguascalientes durante las décadas de 1980 y 1990 no puede explicarse mediante la ausencia, el retraso o la simple dependencia del centro. Las condiciones históricas que lo determinan invitan a pensarlo de manera situada en su constitución específica respecto del centro. Así, el campo local se conformó a través de una institucionalidad pública fuerte, de la circulación de saberes, criterios y formas de reconocimiento, de mecanismos locales de legitimación y de relaciones desiguales con otros espacios de consagración. El circuito local de consagración permite describir cómo esas relaciones producían posiciones y jerarquías, cómo algunos reconocimientos podían acumularse y cómo otros quedaban suspendidos. Dentro de esa estructura, las prácticas contemporáneas encontraron posibilidades reales de producción y exhibición, aunque su permanencia resultara desigual. La contemporaneidad apareció, fue reconocida y, en ocasiones, volvió a desaparecer entre archivos dispersos y memorias parciales. Esa intermitencia es, quizás, una de las condiciones históricas desde las cuales puede comprenderse su conformación.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes* (R. Tiedemann, Ed.; L. Fernández Castañeda, I. Herrera Baquero, & F. Guerrero, Trans.). Akal.
- Beristáin, H. (2023). El albur. *Nuevas Glosas. Estudios Lingüísticos y Literarios*, (5), 62–83.
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Tate Publishing.
- Bourdieu, P. (2015a). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (A. B. Gutiérrez, trad.). Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2015b). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (2013). *El amor al arte: Los museos europeos y su público*. Paidós.
- Camacho Sandoval, S. (2009). *Antenas vivas*. Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Camnitzer, L. (2007). *Conceptualism in Latin American art: Didactics of liberation*. University of Texas Press.
- Castañeda, J. (1991). Del feísmo como criterio de selección. *Espacios, Cultura y Sociedad*.
- Castañeda, J. (1994). Ojos que ven. *Tiempo de Aguascalientes*.
- Castañeda, J. (1999). Los herederos de Herrán, Posada y Contreras. *Ventana Interior*. Centro Cultural Región Occidente. (s. f.). *Ventana Interior*. Gobierno de México.
- Crimp, D. (1987). AIDS: Cultural analysis/cultural activism. *October*, 43, 3–16.
- Debroise, O. (2007). *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968–1997*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Debroise, O. (2018). *El arte de mostrar el arte mexicano: Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización, 1992–2007*. Cubo Blanco.
- Ejea Mendoza, T. (2009). La liberalización de la política cultural en México: El caso del fomento a la creación artística. *Sociológica*, 24(71), 17–46.
- Furió, V. (2003). ¿Clásicos del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna. *Matèria. Revista Internacional d'Art*, 3, 215–246.
- Furió, V. (2012). *Arte y reputación: Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Universitat de Barcelona.
- García, D. C. (1991). Entre lo onírico y lo real. *Espacios, Cultura y Sociedad*.
- Guarduño Ortega, A. (2022). “México está a medio hacer”: Carlos Chávez y la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 31(61), 270–287. <https://doi.org/10.20983/noesis.2022.1.13>
- Giovine Yáñez, M. A. (2025). El fenómeno de la enunciación en el contexto de la crítica de arte: Reflexiones desde la intermedialidad. *Tópicos del Seminario*, 2(54), 108–124. <https://doi.org/10.35494/topsem.2025.2.54.896>
- Gutiérrez, A. B. (1997). *Pierre Bourdieu: Las prácticas sociales*. Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.
- Hijar, A. (1994). Para que no vuelva a suicidarse. *Espacios, Cultura y Sociedad*.

- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En R. A. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232–239). Harvard University Press.
- Kosuth, J. (1969). Art after philosophy. *Studio International*, 178.
- Krauss, R. E. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30–44.
- Lozano, F. (2007). *Cultura y desarrollo urbano en Aguascalientes, 1980–2000* [Manuscrito citado en el archivo de investigación].
- Manrique, J. A. (1991). Un museo, un encuentro. *Espacios, Cultura y Sociedad*.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Medina, C. (2017). *Abuso mutuo: Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano, 1992–2013*. RM.
- Montero, D. (2017). *El cubo de Rubik: Arte mexicano en los años 90*. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Nivón Bolán, E. (2020). Crisis en las políticas públicas de cultura: La planeación cultural del gobierno de López Obrador. *Alteridades*, 30(60), 35–48.
<https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alt/2020v30n60/nivonb>
- Paz, O. (2009). *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Peist, N. (2005). El proceso de consagración en el arte moderno: Trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento. *Matèria. Revista Internacional d'Art*, 5, 17–43.
- Peist, N. (2012). *El éxito en el arte moderno: Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Abada Editores.
- Rionda Villagómez, J. (2021). *La formación de la Casa de la Cultura de Aguascalientes, 1945–1985*. Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. En M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson (Eds.), *Global modernities* (pp. 25–44). Sage.
- Rodríguez Barba, F. (2008). Por una política cultural de Estado en México. *Casa del Tiempo*, 1(9), 16–20.
- Rosas, M. A. (2017). Jorge Alberto Manrique: El transgresor, 1936–2016. *Anales del Instituto de Investigación en Estéticas*, 39(110), 277–318.
- Sánchez Cordero, J. A. (2013). La nueva identidad de los museos, a debate. En *Estudios sobre patrimonio cultural y derecho*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Terrones, J. (2020). *Juan disparó a un buitre que caminaba con pintura azul: Un relato sobre arte en Aguascalientes*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Terrones, J. (2022). *El pintor nocturno*. Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Tibol, R. (1987). *Historia general del arte mexicano: Época moderna y contemporánea*. Hermes.
- Treichler, P. A. (1987). AIDS, homophobia, and biomedical discourse: An epidemic of signification. *October*, 43, 31–70.

Fuentes primarias, archivos y entrevistas

- Archivo de La Agencia A. C. Archivo Colectivo. (s. f.). *Registro documental de exposiciones en Aguascalientes* [Archivo colectivo].
- Autor desconocido. (ca. 1991). *Vista de montaje de Aquí te sientas, de José Fonseca* [Fotografía]. Archivo personal de José Fonseca.
- Fonseca, J. (ca. 1991a). *Aquí te sientas* [Ficha conceptual, textos y bocetos no publicados]. Archivo personal de José Fonseca.
- Fonseca, J. (ca. 1991b). *Aquí te sientas* [Instalación]. Museo José Guadalupe Posada, Aguascalientes, México.
- Fonseca, J. (2026). *Entrevista realizada por Juan Mariano de Loera Pérez* [Transcripción de entrevista no publicada]. Archivo personal del investigador.
- Hernández, Y. (2026a). *Del MAC al MAC8* [Presentación inédita]. Archivo de la autora.
- Hernández, Y. (2026b). *Entrevista realizada por Juan Mariano de Loera Pérez* [Transcripción de entrevista no publicada]. Archivo personal del investigador.
- Lara Árzate, J. (2026). *Entrevista realizada por Juan Mariano de Loera Pérez* [Transcripción de entrevista no publicada]. Archivo personal del investigador.
- Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes. (1991–1998). *Revista Espacios, Cultura y Sociedad y materiales de archivo consultados* [Archivo institucional]. Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Navarro Mejía, D. (s. f.). La última cena. En *100 obras para llegar a Enrique Guzmán* [Catálogo de proyecto colectivo].
- Reyna Cruz, J. de J. (2026, 15 de abril). *Entrevista realizada por Juan Mariano de Loera Pérez* [Transcripción de entrevista no publicada]. Archivo personal del investigador.

Anexo I. Transcripciones de Entrevistas

Anexo I.1. Entrevista Jesús Reyna

1. Apertura de la entrevista

Mariano de Loera: Buenas tardes. Hoy, 15 de abril de 2026, son las 15:09 horas. Estamos en la ciudad de Aguascalientes, México, en la Universidad de las Artes, dentro del Taller Nacional de Gráfica. Nos acompaña el maestro, artista y arquitecto José de Jesús Reyna Cruz. Maestro, gracias por las facilidades para esta entrevista, que forma parte del proyecto de investigación de máster en Historia del Arte de Mariano de Loera para la Universidad de Barcelona, además de otros proyectos derivados de interés personal. Para comenzar, quisiera pedirte que nos compartas una breve semblanza de tu trayectoria: dónde naces, tu formación artística y profesional, y cómo se cruzan tus líneas de trabajo en artes visuales y arquitectura.

Jesús Reyna: Gracias a ustedes por el interés. Nací el 18 de junio. Empecé estudiando en el Centro de Artes Visuales, por ahí de 1981. Después, en 1983, me fui a la Ciudad de México y estuve hasta 1985 en La Esmeralda. Dejé ahí el proyecto de la licenciatura en Artes Visuales, porque en ese momento la escuela vivía muchas cuestiones convulsas. Eran años de mucho revuelo por las revoluciones de izquierda en nuestro continente, y eso también servía de pretexto para que mucha gente tomara las instalaciones; muchas veces no podíamos acceder a trabajar.

Jesús Reyna: Regresé en 1985 a Aguascalientes e hice el examen para entrar a la licenciatura en Arquitectura, que era otra de las cosas que desde niño me llamaban la atención: las artes visuales y la arquitectura. De 1985 a 1990 estudié Arquitectura en la Universidad Autónoma de Aguascalientes y egresé en 1990.

Jesús Reyna: Un poco antes de egresar me ofrecieron trabajo en el diseño y construcción del Hospital de Zona Número 2 del IMSS, y ahí me clavé en la arquitectura. Estuve cuatro años formando parte de ese proyecto. Después se iban a hacer otros hospitales, uno en Hermosillo, Sonora, y otro en Ensenada, Baja California, pero nuestro país estaba eternamente en crisis y esos proyectos se vinieron abajo. Regresé de Ensenada a Aguascalientes y me ofrecieron hacer una exposición. Sin trabajo, lo pensé, pero la hice.

Jesús Reyna: Después de esa exposición, prácticamente en 1996, el 17 de septiembre de ese año, en el Centro Cultural Los Arquitos, Carlos Sánchez y Carmen Franco me ofrecieron dar una clase. Se habían quedado sin maestro, porque Aníbal Reyes les había renunciado al recibir una muy buena oportunidad laboral. Me quedé a cargo del taller de dibujo y pintura. Ahí regresé de nuevo a las artes visuales y, a partir de entonces, empecé a combinar arquitectura y artes visuales.

Mariano de Loera: ¿Qué labor desempeñaban Carlos Sánchez y Carmen Franco en ese espacio?

Jesús Reyna: Carmen Franco era la directora del Centro Cultural Los Arquitos y Carlos Sánchez coordinaba el área de visuales.

Mariano de Loera: ¿Cuántos años duraste trabajando en el Centro Cultural Los Arquitos?

Jesús Reyna: Trece años.

2. De Los Arquitos a la profesionalización de las artes visuales

Mariano de Loera: ¿Qué ocurrió después? ¿A dónde te integras?

Jesús Reyna: Durante todos esos años se habló mucho de que debía profesionalizarse el arte en Aguascalientes. Se habían generado públicos, sobre todo a través del Encuentro Nacional de Arte Joven. También había otros eventos, como el Premio de Poesía Aguascalientes, el Mes de la Danza y el Mes del Teatro. Se estaba forjando un ambiente cultural que se expandía en Aguascalientes durante los noventa.

Jesús Reyna: Muchos ya teníamos un recorrido en exposiciones estatales, regionales y nacionales. Entonces se hablaba de llevar a cabo una licenciatura formal. Afortunadamente se logró. En agosto de 2008, el entonces director del Instituto Cultural de Aguascalientes, Víctor González, me invitó, junto con Jorge Camarillo y Carlos Sánchez, a formar parte de la licenciatura que ya se había formado. Ya habían entrado dos o tres generaciones, no recuerdo exactamente cuáles. En ese momento salimos del Centro Cultural Los Arquitos para integrarnos a la licenciatura en Artes Visuales.

Jesús Reyna: Como sabemos, la licenciatura recorrió varios espacios. Empezó en lo que ahora es el Centro de Artes y Oficios, después pasó a una nave de Petróleos Mexicanos, y finalmente pudo establecerse en el espacio actual de la Universidad de las Artes, en los talleres del ferrocarril.

3. Centro de Artes Visuales y relación con Moisés Díaz Jiménez

Mariano de Loera: Maestro, ¿te suena el nombre de Moisés Díaz Jiménez?

Jesús Reyna: Sí. Moisés Díaz Jiménez era maestro. Cuando lo conocí ya daba clases en el Centro de Artes Visuales y también estaba a cargo del taller de grabado del Museo José Guadalupe Posada. Antes habían pasado por ahí Rosa Luz Marroquí, Jesús Torres Cato y otra persona cuyo nombre no recuerdo ahora. Después estuvo Moisés como encargado de ese espacio.

Jesús Reyna: Yo asistía al Centro de Artes Visuales a un espacio que se llamaba, de alguna manera, espacio de producción.

Mariano de Loera: Sé que Moisés Díaz Jiménez estuvo como docente en el Centro de Artes Visuales, además de su práctica artística y docente. Quisiera preguntarte específicamente por una pieza o colaboración en la que ambos participaron durante la década de 1980: Cada quien su rollo. ¿La recuerdas?

Jesús Reyna: Sí, sí recuerdo esa pieza.

4. Cada quien su rollo: contexto de producción y colaboración

Mariano de Loera: ¿Nos puedes platicar algo de la pieza, del contexto temporal y de la interacción que tenían ustedes dos?

Jesús Reyna: Los dos formábamos parte de ese ambiente de los ochenta. En 1985 yo seguía en Arquitectura, pero continuaba yendo al Centro de Artes Visuales. Una vez, platicando, salió la convocatoria para la sección de espacios alternativos en 1987. Empezamos a hablar de las posibilidades de nuestro entorno y de hacer algo que valiera la pena.

Jesús Reyna: Ya habíamos trabajado antes en una exposición a la que nos invitaron, llamada El hombre de Aguascalientes: retrato efímero de una sociedad, si no recuerdo mal el título. A partir de eso pensamos en colaborar en una pieza conjunta para enviarla a la sección de espacios alternativos. Era una selección-concurso, aunque no había un premio como tal. Se mandaban las propuestas y estaba en evolución lo que ahora se nombra como arte conceptual.

Jesús Reyna: Yo ya había trabajado una pieza con un rollo, que había exhibido antes en una exposición. Era un rollo suelto. Entonces empezamos a hablar de las posibilidades del papel y del rollo sanitario. Pensamos varias formas de montaje y al final decidimos hacer la del muro. Hicimos algunos bocetos; cada uno se abocó a trabajar ideas. Planteamos un muro con una cortina de rollos de papel de baño descendiendo. Algunos se extendían sobre el piso, otros quedaban suspendidos y otros se acumulaban en el suelo. Nos gustó esa idea y enviamos la propuesta juntos a la Selección de Espacios Alternativos. Después fue aceptada y se inauguró en el Museo de Arte Moderno.

Mariano de Loera: ¿Qué te motivó a trabajar o colaborar con Moisés Díaz?

Jesús Reyna: De alguna manera convivíamos mucho en el espacio de producción. Estaban Moisés, José Luis Quiroz, Gerardo Castañeda, Catalina —no recuerdo su apellido—, Miguel Ángel García, que de vez en cuando aparecía, y también Sergio Zamarripa. Platicábamos y discutíamos mucho sobre cosas del arte actual. Existían los neomexicanistas, pero también empezaba a entrar toda la onda conceptual. Por ejemplo, circulaban referencias como José Luis Cuevas, Julio Galán o Germán Venegas, además de otros movimientos.

Jesús Reyna: Hablábamos del contexto que estaba sucediendo en el arte. Afortunadamente teníamos acceso a periódicos como Uno más uno y La Jornada, que en ese momento tenían secciones culturales excelentes. Leíamos artículos de mucha gente: Olivier Debroise, Raquel Tibol, Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique, entre otros. No solamente de artes visuales, también de literatura y teatro. Eso nos nutría.

Jesús Reyna: Era un espacio muy padre, porque además de trabajar en nuestra obra y en nuestros proyectos, podíamos interactuar y conversar. Como teníamos la intención de enviar una propuesta, empezamos a platicar. Creo que la colaboración se dio de manera muy natural.

Jesús Reyna: Quizás no nos involucramos más que nosotros porque, puedo decirlo, éramos de los más inquietos con las nuevas corrientes. Moisés estaba muy clavado con los neomexicanistas; Gerardo Castañeda estaba más cercano al hiperrealismo; José Luis Quiroz seguía trabajando mucho en la parte abstracta de la pintura, igual que Catalina. Otro de los que trabajaba desde una línea que yo consideraba muy conceptual era Sergio Zamarripa. También había un compañero con niveles de lectura muy fuertes, que leía mucho a David Siqueiros, y con él interactuábamos en torno a la crítica, el pensamiento crítico y las nuevas visiones. Entonces fue natural: queríamos enviar algo y enviamos esa pieza entre varias propuestas que hicimos.

5. Concepto, arte contemporáneo y cambio de categorías

Mariano de Loera: A partir de lo que mencionas, ¿cómo entendías en 1987 el concepto de arte conceptual? ¿Qué diferencia hay entre esa comprensión y la que tienes actualmente?

Jesús Reyna: Lo entendíamos —o yo lo entendía— a partir de la arquitectura: antes de ser forma, estructura o realidad, la arquitectura es pensamiento. Yo ya tenía cierta formación en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, y en teoría de la arquitectura no podíamos dejar de lado la teoría del arte en general. Recuerdo que Gombrich era importante en ese momento. También leía sobre Alvar Aalto, Kenzo Tange, James Stirling y la arquitectura posmoderna. Entonces entendía lo conceptual como el pensamiento antes de la acción o de la realización de la forma.

Mariano de Loera: Para 1987, ¿cómo entendías el concepto de arte contemporáneo y cómo lo defines actualmente?

Jesús Reyna: Se estaba forjando, por decirlo de alguna manera. Para nosotros lo contemporáneo o lo moderno era lo que estaba sucediendo en ese momento. Ahora, a la distancia, ha cambiado. Ya están más definidas las distinciones entre arte moderno, arte contemporáneo, conceptualismo y transvanguardia. En ese momento esas categorías estaban saliendo, estaban brotando. Muchos críticos las mencionaban de una u otra manera hasta que fueron tomando estructura.

Jesús Reyna: Actualmente creo que estamos viviendo otro cambio. El arte conceptual está siendo observado de otra manera, porque se abren otros territorios. En los ochenta, por ejemplo, la unión entre tecnología, ciencia y arte no era tan común. En la actualidad, con trabajos como los de Gilberto Esparza, esa unión aparece con más claridad. Los territorios se han expandido. Antes eran más controlados, más territoriales, más grupales; ahora el arte se percibe de manera mucho más expandida.

6. Trabajo colaborativo y condiciones de producción en 1987

Mariano de Loera: Respecto a la colaboración con Moisés Díaz para Cada quien su rollo, ¿fue complicado trabajar con él? En instalación suele ser difícil el trabajo creativo grupal, porque muchas veces se trabaja de manera individual.

Jesús Reyna: No puedo decir que fuera muy complicado. Como en cualquier proyecto donde se trabaja con alguien más, uno tiene una idea y otro tiene otra, y se trata de mediar para unirlos. Sí hubo críticas, pero muchas veces la gente confunde la crítica con caerse mal o no estar de acuerdo por conflicto personal. No era eso: había crítica de trabajo. Uno decía: “no me parece por esto o por aquello”, y el otro daba su visión. Tratábamos de unir las ideas. No fue algo inmediato. Hubo un proceso previo de conversación. No recuerdo exactamente cuánto tiempo nos llevó, pero fácil platicamos unos quince días. Íbamos presentando proyectos y al final decidimos sobre una de las piezas.

Mariano de Loera: Para el envío, sí. Y, de forma breve, ¿cómo era producir arte de este tipo, novedoso, en 1987?

Jesús Reyna: Era como sigue siendo, y quizá será por un tiempo en Aguascalientes: más fácil producir piezas pictóricas o de grabado, porque eran más asequibles, más visibles para la gente, o gustaban más, que hacer arte conceptual o trabajar con ideas. Sabíamos que nadie te iba a comprar una idea por la idea misma.

Jesús Reyna: También puedo decir que en ese momento los espacios no te daban entrada tan fácilmente. Por eso siempre pensamos esta pieza, así como muchas otras, para la Ciudad de México. Muchos espacios en Aguascalientes no te los iban a prestar. La pieza de los rollos quizá sí pudo haber quedado en algún espacio local, pero hubo otros bocetos o ideas donde quería utilizar fuego, un extintor u otros elementos, y las normas de seguridad o las políticas culturales de una ciudad todavía más pequeña no me iban a permitir hacerlo.

7. Descripción material y montaje de Cada quien su rollo

Mariano de Loera: Quisiera pedirte que nos guíes descriptivamente para visualizar la pieza Cada quien su rollo, con énfasis en materiales, dimensiones y construcción. Imagina que alguien que no puede verla necesita reconstruirla a través de tu narración.

Jesús Reyna: Primero estaban los bocetos. Después de los bocetos decidimos cómo montarla: si estaría en una mampara o flotando, cómo íbamos a sostener los rollos, cómo los íbamos a acomodar y cuántos íbamos a utilizar. Existía el Museo de Arte Moderno, pero no sabíamos exactamente qué espacio nos iba a tocar, ni las dimensiones de la mampara, la altura, el largo o la profundidad. Había que decidir cómo resolverlo ya estando allá, montando en la Ciudad de México.

Jesús Reyna: Cuando nos dijeron que quedamos seleccionados, teníamos que presentarnos una semana antes para montar la pieza. En realidad, nosotros llegamos un día antes de la inauguración. El único espacio en el que no se había trabajado era el nuestro. Sabían lo que íbamos a colgar y sabían que la mampara tenía que ser negra, porque queríamos que contrastara con el blanco de los rollos de papel. Pero cuando llegamos la mampara seguía blanca. Pedimos que la pintaran de negro. Se pintó rápidamente y, cuando secó, empezamos a poner las armellas con un taladro.

Jesús Reyna: Llevábamos unas tablitas preparadas para extenderlas y unir las a lo largo. También llevábamos unas maletas grandes, de estilo militar, donde estaban todos los rollos de papel de baño. Empezamos a meterlos, jalarlos, colgarlos y a diseñar la distribución en el espacio: “corre este más”, “retrasa este”, “amontona aquí para que se vea como un bulto”. Llegamos como a las nueve de la mañana al Museo de Arte Moderno y alrededor de las dos de la tarde ya habíamos terminado de montar.

Jesús Reyna: Algunas personas nos decían que no nos habíamos complicado, que habíamos pensado muy bien la idea para montarla rápido. También era una circunstancia de ir de provincia: no podíamos llevar un montón de cosas. La pieza fue pensada desde esa condición logística.

Mariano de Loera: En tu archivo personal, o en el de Moisés Díaz Jiménez, ¿existen bocetos o fotografías de la pieza, a casi cuarenta años de haber sido presentada?

Jesús Reyna: Bocetos sí hay. Yo tengo el de Cada quien su rollo y otros que eran míos para otros proyectos. No recuerdo si nos los repartimos hace treinta y tantos años, pero yo me quedé con varios.

Jesús Reyna: Fotografías sí hubo, pero desafortunadamente, en el transcurrir de mi vida, entre cambios de casa y el divorcio, muchas de esas fotos se perdieron. Eran fotos impresas en rollos Kodak o Fuji de 36 exposiciones. Eran a color. Mandabas a revelar, te entregaban negativos y escogías las fotos. Pero ya no he vuelto a encontrar esos registros.

Jesús Reyna: Durante un tiempo me quedé sin estudio. Una de mis hermanas tenía un terreno con una cochera techada y un cuarto, y guardé mucha obra ahí. Después entraron y saquearon el lugar. Desaparecieron alrededor de cuarenta trabajos, y entre ellos quizá también se fueron esos materiales.

Mariano de Loera: ¿Recuerdas si hubo notas de periódico o televisión, o si el archivo del Museo de Arte Moderno pudiera tener algo?

Jesús Reyna: Puede ser probable que en el archivo del museo haya fotos. Hay que recordar que en ese evento hubo una pieza que generó polémica: una Virgen de Guadalupe con el rostro de Marilyn Monroe, si mal no recuerdo, y una bandera mexicana pisada por una bota texana. Grupos conservadores actuaron, cerraron el museo y no lo dejaban abrir porque lo consideraban una

ofensa a la religión y a la nación. Supongo que el museo tomó fotos el día de la inauguración; parte de esa problemática quizá también quedó registrada.

Mariano de Loera: ¿Cuánto tiempo duró cerrado el museo? ¿Se anuló la exposición?

Jesús Reyna: Si mal no recuerdo, la exposición fue clausurada. Actuaron grupos conservadores y también entró la Iglesia. Terminaron cerrando la exposición.

Mariano de Loera: Para quien pudiera leer esta entrevista en la investigación, descríbenos la pieza elemento por elemento: color, material, espacio, iluminación y montaje.

Jesús Reyna: El Museo de Arte Moderno tiene dos espacios circulares conectados por un círculo central. Se accede por una doble escalera hacia la parte superior, y desde el centro entra luz hacia la sala de abajo. Los espacios se dividían con mamparas y se aprovechaban también los muros que envuelven el museo. En algunas partes los espacios eran radiales; podría decirse que eran como triángulos truncados.

Jesús Reyna: A nosotros nos tocó un espacio cercano a donde bajaba la luz cenital. Viendo el espacio de frente, tomamos la mampara de la izquierda y montamos ahí. Se pintó de negro, metimos las armellas y dejamos que el papel saliera un poco. Las armellas quedaron cubiertas por los sesenta o setenta rollos de papel, quizá más. Los rollos, en la parte superior, no se veían todos parejitos: algunos tenían más papel extendido y otros menos. Se recorrían por el espacio y, en el piso, algunos tomaban un metro, dos, tres o cuatro. En algunas partes se amontonaban como terrones de tierra.

Jesús Reyna: De ahí también venía el título Cada quien su rollo. Cada rollo representaba una manera de pensar, una manera de vivir, una manera de ser, una manera de expresarse. Algunas eran muy cortas y otras muy largas, donde el rollo casi terminaba quedándose sin hojas, pegado al tubo de cartón.

Jesús Reyna: También movimos la iluminación. Buscamos iluminar algunas partes del piso, sobre todo donde el papel se acumulaba como montañas o terrones. En otras partes dirigimos la luz hacia el muro. Como los rollos estaban ligeramente separados de la mampara, producían sombra y daban la sensación de que el papel flotaba. Esa levedad del papel quizá no la habíamos visto desde el primer momento, pero al resolver la pieza apareció como una posibilidad estética del trabajo.

8. Título, sentido de la pieza y destino material

Mariano de Loera: ¿La exhibición tenía un nombre especial? ¿Cómo se destacaba?

Jesús Reyna: Se llamaba Selección de Espacios Alternativos. No sé si tuvo algún subtítulo; no lo recuerdo. Pero así era: la Selección de Espacios Alternativos.

Mariano de Loera: Ya mencionaste la relación irónica entre el título Cada quien su rollo y el material de los rollos sanitarios. ¿El título fue un acuerdo entre tú y Moisés o se fue construyendo de otra manera?

Jesús Reyna: Hubo varias construcciones. Recuerdo, por ejemplo, un proyecto donde los rollos partían del piso, como a la inversa: subía el papel y luego en algunas partes volvía a caer. Se adicionaba, se pegaba a la mampara y caía en otros pedazos. Esos bocetos nunca los realizamos, porque al final decidimos que esta versión era la que más convenía.

Mariano de Loera: ¿La pieza partió de un interés enfáticamente social o político?

Jesús Reyna: No de manera enfáticamente política. Sí teníamos nuestra parte política, en lo particular yo de izquierda, pero la pieza venía más de esa cuestión del lenguaje cotidiano. En la universidad, en los ochenta, una expresión que usábamos mucho era: “qué onda”, “qué rollo”. Era una forma de preguntar qué pasaba, qué íbamos a hacer, qué había que contar. De ahí venía también el sentido.

Mariano de Loera: ¿Qué pasó después con la pieza?

Jesús Reyna: Cuando terminó la exposición, como en todas las exposiciones, la gente tenía que recoger sus piezas; si no, el museo no se hacía cargo, salvo de las que comprara, y hasta donde sé en ese momento no se adquirió ninguna. Me hablaron del museo, quizá una secretaria o alguien de museografía, para decirme que se acercaba el plazo y preguntar qué hacían con los rollos. Me llamaron a mi casa. Yo pensé que no iba a gastar dinero en ir a la Ciudad de México a recoger rollos de papel de baño y unas tablitas de madera. Entonces dije que los donábamos para el uso del museo, para los sanitarios. Ahí terminó la historia material de esa pieza.

Mariano de Loera: ¿No tienes confirmado si el museo llegó a conservar algo en su acervo?

Jesús Reyna: No. Yo decidí que se convirtieran en lo que eran: papel sanitario que podrían usar los visitantes o los empleados del Museo de Arte Moderno.

Mariano de Loera: ¿Hubo otro lugar donde te hubiera gustado montar esta pieza?

Jesús Reyna: Creo que fue pensada para ahí. No se dio la circunstancia de montarla en otro lado. Ahí quedó la pieza, porque cada quien siguió trabajando otros proyectos.

9. Archivo, pérdida y otras piezas

Jesús Reyna: Durante mucho tiempo conservé materiales de otra pieza que hice con arena del Cerro de la Grasa. Guardé en botes esa arena negra porque me había costado trabajo recogerla. También guardé tabla usada para colar castillos, dalas y trabes, por mi relación con la arquitectura. Pero llegó un momento en que esos materiales ocupaban espacio y tuve que deshacerme de ellos. Es parte de lo que ocurre con muchas piezas: se desmontan, se guardan mientras se puede y luego desaparecen.

10. Crítica de arte y escritura cultural en Aguascalientes

Mariano de Loera: A finales de los ochenta e inicios de los noventa, ¿había críticos de arte en Aguascalientes?

Jesús Reyna: Críticos como tal, no sé. Había quien escribía, desde mi punto de vista, artículos en los espacios donde les daban oportunidad. Uno de ellos era Juan Castañeda. Tenía una columna llamada Ojos que ven. Yo siempre le hacía énfasis en que el “qué” debía llevar acento, como pregunta: “¿Ojos qué ven?”

Mariano de Loera: ¿Dónde publicaba?

Jesús Reyna: En El Sol del Centro. También había un suplemento cultural llamado El Unicomio, donde estuvieron Enrique Rodríguez Varela, Jesús Gómez Serrano y mucha gente. Además estaba Tierra Baldía, la revista que publicaba la universidad, dirigida por Lalo López. Recuerdo haber leído textos de Isidoro Macías Silva, del mismo Lalo López, de Benjamín Valdivia, Arturo Villalobos, Óscar Santos, José Luis Engel y otros autores de Aguascalientes.

Mariano de Loera: ¿Sabes si alguien escribió algo sobre Cada quien su rollo?

Jesús Reyna: No creo. Y si alguien escribió, no me enteré. La pieza sucedió en la Ciudad de México, no en nuestro entorno local.

Mariano de Loera: ¿Tienes conocimiento de cómo la entendió o recibió el público?

Jesús Reyna: No tengo esa información. Nos quedamos prácticamente solo a la inauguración. En los ochenta, la Ciudad de México ya era una metrópoli; se podía convivir, pero las distancias eran largas. Después de la inauguración, como buenos provincianos y sin dinero para quedarnos otra noche, nos regresamos casi huyendo. Si alguien nos comentó algo, ya no lo recuerdo.

11. Alcance de la pieza y memoria local

Mariano de Loera: A título personal, ¿consideras que esta pieza sirvió dentro de la práctica contemporánea de Aguascalientes, para otros creadores, o fue algo más lateral cuyos beneficiados fueron ustedes?

Jesús Reyna: Puedo decir que los primeros beneficiados fuimos nosotros. Dentro del ámbito local, la gente de nuestro círculo se enteró. Era decir: “quedamos seleccionados con unos rollos”, y ya. Hubo otras exposiciones donde presentamos cosas conceptuales, y también otras donde presenté pintura, dibujo o grabado. Quedó ahí como una cuestión dentro de nuestro recorrido.

Jesús Reyna: Quien sí guardaba imágenes y cosas de lo que presentábamos era el maestro Juan Castañeda. En ese momento él tenía cámara, cosa que yo no tenía. También quienes estaban en fotografía quizá sacaron alguna foto. Pero él es quien probablemente podría tener algunas imágenes de esa época.

Mariano de Loera: ¿Recuerdas la fecha exacta de la inauguración?

Jesús Reyna: No la recuerdo exactamente. Habría que buscar en el archivo y en la invitación, porque sí imprimieron una hoja volante con los nombres de los participantes, el horario y otros datos.

Mariano de Loera: Quiero dejarlo al calce en el archivo: en la Hemeroteca Nacional Digital de México encontré una nota fechada el sábado 20 de junio de 1987. En el buscador aparecen tu nombre, el de Moisés Díaz y también el de Elba Garma. Todavía no la he analizado completamente. Al abrir la nota parece referirse a una exposición colectiva de los talleres de pintura de Bellas Artes, fin de cursos, y después aparece un párrafo sobre “cinco pintores contemporáneos de Aguascalientes”.

Jesús Reyna: Esa sí la recuerdo. De hecho se exhibió en el Congreso de la Ciudad de México o algo así, pero no tiene que ver con lo del Museo de Arte Moderno.

Mariano de Loera: Ahí aparecen Gerardo Castañeda, Rosa García, Moisés Díaz, tú y Elba Garma. Entonces, en ese año hubo al menos estas dos exhibiciones por allá.

Jesús Reyna: Sí, nos movíamos a varias instancias. Ahorita la estoy recordando porque tú la mencionas, pero no la tenía tan presente.

Mariano de Loera: Nos llevamos una tarea, entonces. Te agradezco a nombre del proyecto del maestro Mariano y por lo que de esto derive en la investigación o en futuros proyectos. Si no hay otra pregunta, siendo las 16:03 horas, muchas gracias.

Jesús Reyna: Gracias a ustedes.

Anexo I.2. Entrevista a José Fonseca

1. Apertura y semblanza inicial

Entrevistador: Buenas tardes. Hoy es sábado 11 de abril de 2026 y son las 17:20 horas. Nos encontramos en Aguascalientes con el maestro José Fonseca. Agradecemos la posibilidad de realizar esta entrevista para la investigación de máster en Historia del Arte de Mariano de Loera en la Universitat de Barcelona. Para comenzar, ¿podrías compartirnos tu nombre, lugar de nacimiento, formación y trayectoria general?

José Fonseca: Nací en 1945, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Desde joven estuve cerca de laboratorios fotográficos y agencias de publicidad porque mi familia trabajaba en ese medio. A mí me interesaban mucho los dibujantes y quienes hacían carteles; más que la pintura, eso era lo que me atraía.

José Fonseca: Un maestro le recomendó a mi madre que me inscribiera en una escuela de arte. Intenté entrar a San Carlos hacia 1958 o 1959, pero ya pedían secundaria y una edad mínima, así que no pude hacerlo. Después estudié en la Escuela Libre de Arte y Publicidad. Ahí tuve contacto con ilustración, teoría del color, cartel y dibujo aplicado.

José Fonseca: Empecé a trabajar en agencias de publicidad y en imprentas. Más adelante entré a un instituto de investigaciones agrícolas, dentro del área de difusión técnica. Hacíamos exposiciones, carteles, publicaciones y presentaciones audiovisuales con varios proyectores de transparencias. Ese trabajo me dio muchas posibilidades de aprender y de hacer diseño gráfico de manera profesional.

José Fonseca: Ya casado y siendo mayor, me inscribí en La Esmeralda. No terminé porque mi trabajo implicaba muchos viajes. Ahí conocí a Juan Castañeda, quien sustituyó durante un periodo al maestro Arturo Estrada por encargo de Benito Messeguer. Yo estaba más interesado en las materias teóricas, la composición y la historia que en sostener una disciplina diaria de dibujo o escultura.

José Fonseca: Cuando un investigador agrícola originario de Pabellón de Arteaga recibió la dirección de la región norte-centro, invitó a mi esposa, a mí y a otras personas a formar un equipo en Aguascalientes. Llegué en 1981. Aunque trabajaba en el instituto, asistía a exposiciones y mantuve contacto con Juan Castañeda. En 1983 me invitó a presentar dibujos en una galería que estaba en López Mateos. A partir de ahí comencé a participar con mayor frecuencia en exposiciones y proyectos locales.

2. Escuela Libre, La Esmeralda y aprendizaje profesional

Entrevistador: ¿Qué diferencias recuerdas entre la Escuela Libre de Arte y Publicidad y La Esmeralda? ¿Por qué buscaste después una formación en La Esmeralda?

José Fonseca: La Escuela Libre estaba más orientada a la ilustración y al trabajo aplicado. Yo había entrado por la relación con Carlos de la Vega, un cartelista que también trabajaba con aerógrafo. En cambio, La Esmeralda ofrecía una formación más académica y una relación distinta con la teoría y la producción artística.

José Fonseca: De cualquier manera, aprendí mucho fuera de las escuelas: en imprentas, laboratorios y agencias. En el laboratorio de mi madre se producían fotografías fijas para cine y

ampliaciones de gran formato. Yo iluminaba fotografías, es decir, las coloreaba manualmente. También hice carteles y conocí procesos de impresión y producción que después influyeron en mi manera de trabajar.

José Fonseca: Entré a La Esmeralda porque no quería quedarme detenido en lo que ya hacía. No buscaba abandonar el diseño, sino avanzar y conocer otras posibilidades. Sin embargo, por el trabajo no podía mantener el ritmo que exigían el dibujo o la escultura, así que terminé por dejar los estudios.

3. Llegada a Aguascalientes, primeras exposiciones y Museo Posada

Entrevistador: ¿Cómo se desarrolla tu participación en el campo artístico de Aguascalientes durante los años ochenta y noventa?

José Fonseca: Después de aquella exposición de 1983 empecé a participar en encuentros, exposiciones colectivas y proyectos. Durante los noventa fue cuando tuve mayor presencia. Conservé invitaciones, comentarios, fotografías y otros documentos en una carpeta porque siempre me pareció importante llevar un registro de lo realizado.

José Fonseca: Iba con frecuencia al Museo José Guadalupe Posada. Tomé cursos de serigrafía y grabado y participé en proyectos relacionados con el museo. Recibí becas del fondo de estímulos; una de ellas estuvo vinculada con Objetos encajados y otra con un proyecto sobre Posada y el fin de milenio.

José Fonseca: También participé, junto con José Luis Quiroz, en una propuesta temprana para reorganizar el Museo Posada. Además, trabajé con un amigo arqueólogo, de apellido Villalobos, en una idea para crear un Museo de la Muerte. Presentamos un guion a las autoridades y llegué a realizar una maqueta de una de las naves. El proyecto cambió cuando las prioridades institucionales se dirigieron hacia otro museo, pero esa experiencia fue importante para mí.

4. Objetos encajados y construcción de un lenguaje propio

Entrevistador: ¿Cómo surge tu trabajo con cajas y objetos?

José Fonseca: Una influencia importante fue Daniel Gil, el diseñador español que trabajó para Alianza Editorial. Muchas de sus portadas se construían con objetos fotografiados. Si se quitaba la tipografía, el mensaje seguía ahí. Me interesaba esa capacidad de reunir objetos y producir una imagen con sentido.

José Fonseca: A partir de ahí comencé a trabajar con cajas. Mi primera exposición en el Museo Posada se llamó Objetos encajados. Al principio utilizaba cajas encontradas; después mandé hacer contenedores específicos para cada pieza. No se trataba solamente de acomodar objetos: buscaba que los elementos tuvieran relación con una idea y que la composición sostuviera el mensaje.

Entrevistador: En el acervo del Museo Posada existe una imagen de perfil de José Guadalupe Posada construida con puntas de maguey. ¿Es una obra tuya?

José Fonseca: Sí. El instituto adquirió esa pieza. Antes había realizado México, sacrificio perpetuo, una imagen del rostro de Cristo construida con espinas, que quedó en la colección de Raquel Tibol. Ella conoció mi trabajo durante una exposición en el Museo Posada. En ese periodo también Arnaldo Coen adquirió varias piezas.

José Fonseca: La pieza de Cristo fue presentada después en el Museo de Arte Moderno y regresó dañada. Raquel Tibol solicitó que me comisionaran para repararla. Esa experiencia me hizo ver lo frágiles que podían ser estos trabajos y la necesidad de conservarlos y documentarlos adecuadamente.

5. Espinas, cactáceas y agresividad material

Entrevistador: En tus obras aparecen con frecuencia espinas, púas y objetos punzantes. ¿Por qué elegiste esos materiales?

José Fonseca: Había hecho una serie de dibujos de militares con rostros de monja. Esa imagen tenía relación con el uniforme y con la manera en que una persona cambia cuando se cubre con él. También estaba viviendo en una zona semidesértica y me interesaba el nopal. Lo veía como un rostro que no puedes penetrar porque está protegido por espinas.

José Fonseca: Las espinas y las puntas tenían una condición agresiva. No recuerdo una primera pieza exacta donde haya comenzado todo, pero sí sabía que necesitaba encontrar un elemento que identificara mi voz. Las cactáceas, las puntas y los materiales vinculados con esta región me permitieron construir esa continuidad en dibujos, pinturas, cajas e instalaciones.

6. Aquí te sientas: origen y contexto

Entrevistador: ¿Cómo surge la instalación Aquí te sientas?

José Fonseca: No recuerdo cada paso porque han pasado muchos años. La pieza surgió en un momento en que había un auge de las instalaciones y, al mismo tiempo, una preocupación muy fuerte por el VIH/sida. Circulaba el temor al contagio y se hablaba mucho de las agujas y del riesgo del contacto.

José Fonseca: En la pieza, el pene podía leerse como una estaca: un elemento agresivo que necesitaba protección. Por eso aparecían los preservativos. También incorporé un excusado y un televisor. La relación con los medios de comunicación estaba presente, aunque con la distancia pienso que quizá cargué demasiado la obra al reunir tantos elementos.

Entrevistador: ¿Hubo alguna experiencia cercana que te llevara a relacionar la obra con el VIH/sida?

José Fonseca: Teníamos amistades vinculadas con grupos que apoyaban a personas con VIH. Participé en algunas actividades y ofrendas organizadas por asociaciones civiles, fuera de las instituciones oficiales. Ese contexto estaba presente en la ciudad y formaba parte de las preocupaciones del momento.

7. Materiales, construcción y sentido social

Entrevistador: En la fotografía se observan ramas afiladas, preservativos y bases. ¿Cómo se construyó la instalación?

José Fonseca: No eran palos industriales, sino partes de ramas. Algunas personas con las que había trabajado me ayudaron a conseguirlas y a sacarles punta. Después se colocaron sobre bases para mantenerlas de pie y se añadieron los preservativos.

José Fonseca: La idea era mía, aunque recibí ayuda en la elaboración. No recuerdo una cantidad exacta; al mirar la fotografía calculo que eran treinta y tantas piezas. El número no tenía un significado particular, sino que respondió a la resolución material del conjunto.

Entrevistador: ¿Buscabas inscribir la obra en alguna corriente artística específica?

José Fonseca: No pensaba en seguir de manera directa el neomexicanismo u otra corriente. Lo importante para mí era que las piezas tuvieran un sentido social. No quería poner objetos sólo porque sobraban o porque se veían bien. Cuando hacía un ensamblaje buscaba elementos relacionados con aquello que estaba pensando.

José Fonseca: Entre mis referencias estaban Daniel Gil, Alberto Gironella y Alan Glass. Me interesaba el modo en que trabajaban con objetos, literatura, humor o elementos encontrados. Pero también quería evitar que la caja o el ensamblaje se convirtieran en una simple moda. El objeto tenía que sostener una idea.

8. Exhibición, público y mediación en el Museo Posada

Entrevistador: ¿En qué espacios se exhibió Aquí te sientas?

José Fonseca: Sólo se exhibió en el Museo José Guadalupe Posada.

Entrevistador: ¿Tuviste dificultades para montarla en una institución pública?

José Fonseca: No recuerdo dificultades particulares. Muchas veces conté con el apoyo de amigos para resolver los montajes. Las instalaciones de otros artistas, como Jaime Lara, podían ser muy grandes y también dependían de colaboraciones técnicas.

Entrevistador: ¿Cómo recibió el público la pieza?

José Fonseca: No recuerdo una reacción concreta. Era algo diferente porque casi no había instalaciones. Con la distancia, veo que nosotros pensábamos que el público iba a comprender lo que proponíamos, pero no medimos esa recepción. Habría sido necesario entrevistar a la gente y conocer qué lectura hacía de la obra.

Entrevistador: ¿Había texto de sala o una explicación general?

José Fonseca: Cada artista tenía que redactar su propio texto. No recuerdo una presentación general ni una mediación como la que se realiza ahora. En ese momento la figura del curador no estaba consolidada para nosotros.

9. José Luis Quiroz y la apertura a la instalación

Entrevistador: ¿Qué papel tuvo José Luis Quiroz en la exposición y en la posibilidad de presentar este tipo de obras dentro del Museo Posada?

José Fonseca: Creo que José Luis tuvo libertad para proponer algo distinto. No queríamos que el montaje siguiera siempre la misma línea institucional. En Objetos encajados, por ejemplo, nosotros mismos sugerimos colores y resolvimos la presentación. La idea surgía al conversar y al reunir a un grupo donde cada participante desarrollaba su propuesta.

José Fonseca: Fue una forma de empujar la puerta y ver qué estaba pasando. Había mucho movimiento a nivel nacional y queríamos participar desde Aguascalientes. El Encuentro Nacional de Arte Joven ya abría algunas posibilidades, pero en otros espacios todavía era necesario experimentar casi sin una red de apoyo especializada.

10. Instalación en Aguascalientes y Se instala la muerte

Entrevistador: ¿Participaste en el proyecto Se instala la muerte del Museo de Arte Contemporáneo?

José Fonseca: Sí participé, aunque al revisar mi archivo corrijo el recuerdo: no estuve en la primera edición, sino en la segunda. Después participé en otras actividades relacionadas con la instalación.

Entrevistador: ¿Quiénes recuerdas como agentes activos en ese momento?

José Fonseca: Jaime Lara fue uno de los más activos en instalación. También estaban Faustino Barba y otros artistas que comenzaron a trabajar con estas posibilidades. Para precisar participantes y fechas habría que revisar las invitaciones y los catálogos, porque después de tantos años algunos recuerdos se mezclan.

José Fonseca: También participé en proyectos como Los siete pecados capitales y otras exposiciones colectivas. Conservo invitaciones donde aparecen los nombres y las variaciones de cada presentación. Ese archivo es importante porque permite corregir la memoria y distinguir una exposición de otra.

11. Crítica, curaduría y escritura sobre arte

Entrevistador: ¿Había crítica de arte especializada en Aguascalientes alrededor de 1992?

José Fonseca: No recuerdo una crítica especializada consolidada. En los periódicos había notas de sociales o información sobre las exposiciones, pero no una red estable de personas que escribieran y discutieran estas prácticas.

Entrevistador: ¿Juan Castañeda escribió o expresó alguna valoración sobre la exposición?

José Fonseca: No recuerdo cuál fue su opinión. En ese momento estábamos concentrados en abrir posibilidades. La falta de crítica y curaduría hacía que muchas obras aparecieran sin un acompañamiento discursivo suficiente.

José Fonseca: Recuerdo que alguna persona escribió un texto sobre la exposición, pero el dato exacto debe verificarse. Lo importante es que esas intervenciones eran excepcionales. Para nosotros fue una experiencia especial precisamente porque no teníamos una estructura de mediación consolidada.

12. Desmontaje, pérdida y archivo

Entrevistador: ¿Qué ocurrió con Aquí te sientas después de la exposición?

José Fonseca: Como ocurrió con casi todas las instalaciones de ese periodo, se desmontó. Muchas piezas terminaron en la basura o sus materiales se reutilizaron. No recuerdo qué ocurrió con cada rama, base o con el televisor. Lo que permanece es la fotografía y alguna documentación.

José Fonseca: La pérdida era común. Las instalaciones se hacían para un momento y no siempre se pensaba en conservarlas. Por eso trato de guardar invitaciones, catálogos y fotografías. Aun así, mi archivo no está completamente actualizado y hay materiales que ya no localizo.

Entrevistador: ¿Conservas alguna instalación completa?

José Fonseca: Conservo los elementos de La espiral de la violencia, una instalación hecha con tenedores. La presenté alrededor de 2012 en un encuentro estatal de productores visuales en la Escuela de Cristo, donde recibió una mención, y después en la exposición Hoy como ayer.

13. Producción posterior y continuidad

Entrevistador: ¿Has dejado de producir instalaciones y objetos?

José Fonseca: No he dejado de producir, aunque el trabajo se vuelve pesado porque hago casi todo: las cajas, la investigación y el montaje. Tengo proyectos que avanzan lentamente. Uno de ellos reúne a mujeres vinculadas con las vanguardias y con la vida cultural de las décadas de 1930 y 1940; el título provisional es Más bonitas que cabrón.

José Fonseca: También realicé Esperando la señal, alrededor del año 2000. Se presentó en El Juglar, en Celaya y en la Galería de la Ciudad de Aguascalientes. Cada nueva presentación modificaba la relación con el espacio.

José Fonseca: Me gustaría retomar La espiral de la violencia y ampliarla. La idea era continuar la espiral hasta que terminara la violencia, algo que obviamente no ocurre. Los tenedores se convierten en pequeños guerreros: son objetos cotidianos, pero sus puntas conservan una condición agresiva.

14. Mercado, economía y condiciones de trabajo

Entrevistador: ¿Cómo influyó la falta de mercado artístico en la producción de instalaciones durante los años noventa?

José Fonseca: Sabíamos que una instalación difícilmente iba a venderse. ¿Quién iba a comprar y poner en su casa una obra como Aquí te sientas? Había personas que esperaban algo bonito o decorativo, y estas piezas buscaban otra relación con el espectador.

José Fonseca: Sí vendí obra en algunos periodos, sobre todo dibujos, cajas u objetos. También hice separadores con flores, libretas de dibujo y otros productos para obtener ingresos. Sin embargo, no existía una galería estable que sostuviera mi producción. Algunas personas adquirieron obra y otras se llevaron piezas sin pagarlas.

José Fonseca: Nunca dependí completamente de la venta de arte. Trabajé durante veinte años en otra institución y ahora recibo una pensión. Durante mucho tiempo, el ingreso de mi esposa como investigadora también permitió sostener la casa y mi producción. El trabajo artístico generaba ingresos por temporadas, pero no una estabilidad permanente.

Entrevistador: ¿En qué tipo de espacio te gustaría volver a presentar tu obra?

José Fonseca: Más que un edificio específico, me interesa un lugar con público. Uno quiere que lo vean, del mismo modo que quien escribe quiere que lo lean. En Aguascalientes muchas exposiciones tienen asistencia durante la inauguración y después quedan casi vacías. El esfuerzo de montar una obra necesita una circulación real.

15. Docencia y profesionalización

Entrevistador: También impartiste clases en la Universidad Autónoma de Aguascalientes y en la Licenciatura en Artes Visuales. ¿Cómo recuerdas esa etapa?

José Fonseca: En la Universidad Autónoma impartí asignaturas de historia del arte, historia del diseño gráfico e historia del diseño industrial, principalmente para grupos de arquitectura y diseño. También participé en procesos de nivelación para personas que venían de formaciones técnicas.

José Fonseca: Después trabajé en la Licenciatura en Artes Visuales. Impartí clases y tuve responsabilidades de coordinación. Según recuerdo, estuve aproximadamente diez años, desde los primeros años de la licenciatura hasta 2011 o 2012.

José Fonseca: La docencia exigía mucho tiempo de preparación que no siempre era reconocido. Además, no contar con un título profesional generaba límites institucionales, aunque ya existiera experiencia. Finalmente decidí retirarme. Aun así, hice amistades y conocí a estudiantes que después continuaron trabajando con diseño, arte objeto y cajas.

16. Proceso de producción y composición

Entrevistador: Cuando produces con objetos, ¿los coleccionas primero o partes de una idea y después los buscas?

José Fonseca: Las dos cosas pueden ocurrir. En las primeras cajas partía de contenedores y objetos encontrados. Después comencé a mandar hacer las cajas y a buscar los elementos necesarios para una idea. También recibí muchos objetos como regalo, pero no utilizaba todo: debía existir una relación con lo que quería proponer.

José Fonseca: Juan Castañeda me decía que mis cajas eran muy simétricas y que casi siempre tenían un elemento central. Yo le respondía que esa composición venía de los altares y también de los muebles domésticos: el tocador, el escritorio o incluso el tablero de un vehículo. Hay un centro y los demás elementos se organizan alrededor.

José Fonseca: No basta con tomar un contenedor y acomodar cosas al azar. Aunque una parte del proceso sea intuitiva, siempre hay una composición y una relación entre los objetos. Esa estructura central, cercana al altar, terminó por ser una constante de mi trabajo.

17. Cierre y conservación del archivo

Entrevistador: Agradecemos la recepción, el tiempo y la autorización para utilizar esta información en la investigación de máster y en los proyectos derivados.

José Fonseca: Gracias. Tengo fotografías, invitaciones y documentos de distintas exposiciones. El archivo llega sobre todo hasta los años noventa y todavía necesita actualizarse, pero trato de conservar todo lo posible porque ahí queda parte de la historia de las obras.

Anexo I.3. Entrevista Yolanda Hernández

1. Apertura y formación en La Esmeralda

Mariano de Loera: Buenas tardes. Hoy, 18 de junio de 2026, realizo esta entrevista para el Trabajo Final de Máster en Historia del Arte de la Universitat de Barcelona. Nos acompaña la doctora Yolanda Hernández. Para iniciar, quisiera pedirle una breve semblanza de su formación, su trayectoria y las actividades a las que se ha dedicado.

Yolanda Hernández: Soy de Aguascalientes, pero al terminar la preparatoria me fui a la Ciudad de México para estudiar en La Esmeralda. Cursé los cinco años de la carrera entre 1975 y 1980. En aquel momento las escuelas del INBA todavía no otorgaban licenciaturas como ahora; la titulación de muchas personas de mi generación ocurrió tiempo después.

Yolanda Hernández: Hacia 1977, dentro de La Esmeralda, conformamos el Grupo Germinal. Nuestra práctica fue distinta de la de buena parte de los compañeros porque se orientó de manera social. Trabajábamos en dos frentes: la producción de mantas, carteles y volantes para organizaciones políticas y sociales, y la educación artística.

Yolanda Hernández: En la parte educativa nos interesaba construir un método mediante el cual niñas, niños, adolescentes y adultos reconocieran su propio ser y su identidad. No se trataba de entretener, sino de hacer visible el entorno. Observábamos que los medios masivos imponían esquemas y alejaban a las personas de su realidad inmediata. Buscábamos que la miraran y la expresaran visualmente.

2. Grupo Germinal, educación artística y práctica social

Mariano de Loera: ¿Cómo desarrollaron ese método y en qué espacios lo pusieron en práctica?

Yolanda Hernández: Durante dos veranos trabajamos en Escuinapa, Sinaloa, el pueblo de Carlos Oseguera, mi esposo y compañero de La Esmeralda. El primer verano comenzamos a preguntarnos por qué dábamos clases de la manera tradicional. El segundo regresamos con un método más conformado y con el objetivo de que los participantes reconocieran su entorno.

Yolanda Hernández: En el tercer verano Bellas Artes nos contrató para trabajar con maestros normalistas en la Universidad de Chihuahua. Por las mañanas revisábamos teoría y lecturas; por las tardes se realizaban talleres en tres contextos distintos: la propia universidad, una colonia popular y una comunidad de la Sierra Tarahumara, en Tomochi. La diferencia entre esos espacios permitía observar con claridad el sentido del método.

Yolanda Hernández: En el último año de La Esmeralda estuvimos en Nicaragua. Habíamos realizado muchos actos de solidaridad con la Revolución Nicaragüense y Ernesto Cardenal, entonces ministro de Cultura, conoció nuestro trabajo. Nos invitó a colaborar en los dos frentes que ya desarrollábamos: producción gráfica y educación artística. Permanecimos allá alrededor de un año.

Yolanda Hernández: El Grupo Germinal estaba integrado por Carlos Oseguera, Mauricio Gómez Morín, Orlando Gómez, Silvia Pons y yo. Al regresar, Carlos y Mauricio ingresaron como docentes a la UAM Xochimilco y yo entré al Museo Nacional de Culturas Populares, que todavía estaba en

su etapa de formación. En la universidad impulsamos el Taller de Gráfica Monumental, donde los estudiantes aprendían haciendo trabajos destinados a organizaciones políticas y sociales.

Mariano de Loera: ¿Intentó trasladar esa experiencia de gráfica monumental a Aguascalientes?

Yolanda Hernández: No de manera directa. Cuando fui coordinadora no trabajé como docente. Carlos realizó algunas prácticas murales con estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales, sobre todo con la segunda generación, pero no se reprodujo el trabajo de mantas o de gráfica monumental de Germinal. Aguascalientes era, y sigue siendo en muchos sentidos, un contexto conservador. Hace veinte años resultaba todavía más difícil hablar de prácticas sociales y políticas dentro de las artes.

3. Regreso a Aguascalientes y Galería Fernández Álvarez

Yolanda Hernández: Carlos y yo salimos de la Ciudad de México en 1984. Vivimos en Zacatecas y Sinaloa y, hacia 1989, llegamos a Aguascalientes. Abrimos una galería que se llamó Fernández Álvarez.

Mariano de Loera: ¿Qué tipo de obra reunía y cómo se sostenía ese espacio?

Yolanda Hernández: Comenzamos a visitar a quienes producían en Aguascalientes para conocer su trabajo e integrarlo a la galería. También teníamos obra de amistades y artistas del medio en el que nos movíamos en la Ciudad de México. Introdujimos cerámica de autor, tanto piezas únicas como series de buena calidad.

Yolanda Hernández: La galería se sostuvo principalmente por las clases que dábamos, no por las ventas. Lo que ingresaba alcanzaba para pagar renta y mantener el espacio, pero no generaba grandes ganancias. Cuando cerramos, en diciembre de 1990, trasladamos los grupos de alumnos a nuestra casa.

Mariano de Loera: ¿Cómo describiría el mercado del arte en Aguascalientes durante esos años?

Yolanda Hernández: Realmente no existía como un mercado estructurado. Conservo las cédulas de las piezas que logramos vender. La mayoría de los compradores pertenecía a la clase media y muchas personas trabajaban en el INEGI. Quienes tenían mayor poder económico solían comprar objetos decorativos en otros circuitos; en cambio, personas con otra formación cultural, aunque no tuvieran tanto dinero, adquirirían obra incluso mediante abonos.

4. Fundación del Museo de Arte Contemporáneo en El Obraje

Yolanda Hernández: En 1991, poco después de cerrar la galería, Jesús Gómez Serrano, entonces director del Instituto Cultural de Aguascalientes, me invitó a dirigir el Museo de Arte Contemporáneo que estaba por inaugurarse en El Obraje. Fue el primer espacio del museo.

Yolanda Hernández: Era un lugar muy bonito, aunque pequeño. El objetivo inicial era mostrar las obras del Encuentro Nacional de Arte Joven mediante selecciones periódicas o temáticas. Yo consideraba que era necesario darle otro giro para no exhibir siempre lo mismo, así que combinábamos una exposición invitada con una exposición de la colección.

Mariano de Loera: ¿El museo también albergaba físicamente la colección?

Yolanda Hernández: No. El espacio de El Obraje no tenía capacidad para almacenarla; apenas servía para las exhibiciones. La mayor parte de la colección permanecía en la Casa de la Cultura, en condiciones que no eran adecuadas.

Yolanda Hernández: El museo se inauguró en abril de 1991. Desde el comienzo impulsamos talleres, cursos y diplomados. No quería que fuera solamente un lugar para colgar obra; debía funcionar también como espacio de formación y discusión.

5. Diplomados, crítica de arte y formación de públicos

Mariano de Loera: ¿Qué papel tuvieron los talleres y diplomados en el museo?

Yolanda Hernández: Tuvimos un taller con Graciela Kartofel apoyado por el Circuito Cultural Centro Occidente. Ella venía aproximadamente una vez al mes, viernes por la tarde y sábado por la mañana. De ese proceso surgió un taller de crítica de artes visuales y varios de sus textos llegaron a publicarse. Recuerdo, entre otros, a Martín Andrade y Carito Castro.

Yolanda Hernández: Después organizamos diplomados con Alberto Híjar y el Taller de Arte e Ideología, con Jorge Juanes, Luis Carlos Emerich y otras figuras. Uno estuvo dedicado completamente a Siqueiros, visto como artista, militante y activista. Fueron procesos largos, de seis u ocho meses, no cursos aislados.

Mariano de Loera: ¿Considera que esos programas modificaron la producción artística local?

Yolanda Hernández: Desde mi punto de vista tuvieron mayor repercusión en la formación de públicos que en la producción. Asistían productores, docentes, gestores y responsables de casas de cultura de los municipios. Llegamos a cerrar inscripciones en ciento diez personas, que era la capacidad de sillas y del espacio, y aun así quedaba gente en lista de espera.

Yolanda Hernández: Nos preocupaba que muchas personas produjeran solamente para el Encuentro Nacional de Arte Joven. Alguien ganaba con cierta tendencia y al año siguiente aparecían trabajos muy parecidos. Había excepciones, por supuesto, pero en muchos casos no existía una producción constante fuera de la convocatoria.

Mariano de Loera: ¿Cómo veía la crítica de arte producida en Aguascalientes?

Yolanda Hernández: Había personas que escribían, pero una cosa es escribir sobre una exposición y otra producir crítica. Muchos textos eran complacientes. Precisamente una intención de los talleres era construir herramientas para una crítica más formada y menos dependiente del comentario elogioso.

Yolanda Hernández: Recuerdo que Jorge Juanes describía el ambiente artístico de Aguascalientes como muy doméstico o pueblerino. Al mismo tiempo, a quienes venían de fuera les sorprendía mucho el interés de la gente y la cantidad de asistentes a los diplomados.

6. Se instala la muerte: origen y circulación

Mariano de Loera: ¿En qué momento surge Se instala la muerte?

Yolanda Hernández: Surgió después de la apertura del museo. Queríamos hacer algo más que una exhibición tradicional: un proyecto contemporáneo, pero vinculado con una tradición reconocible. En ese momento la palabra instalación todavía no era familiar para gran parte del público local. No queríamos hacer simplemente ofrendas; buscábamos otra relación con el tema de la muerte.

Yolanda Hernández: El proyecto se articuló con el Circuito Cultural Centro Occidente. Cada estado seleccionaba a un productor. La persona invitada viajaba a Aguascalientes, permanecía alrededor de una semana, llevaba sus materiales y montaba su propia instalación. El estado y el circuito cubrían, de una u otra manera, traslados, viáticos y una cantidad para la producción.

Mariano de Loera: ¿Se produjeron materiales impresos de esas exposiciones?

Yolanda Hernández: Sí. Hubo tres pequeños catálogos de Se instala la muerte, además de invitaciones y carteles. Los recursos del Circuito Cultural Centro Occidente permitían mantener una misma imagen gráfica en esos materiales.

Mariano de Loera: ¿Cuánto tiempo permanecían las exposiciones?

Yolanda Hernández: Al principio duraban alrededor de un mes y después pudieron extenderse hasta dos. Tenían mucha asistencia. No existía un departamento de servicios educativos; yo realizaba las visitas guiadas y atendía a los grupos escolares.

Yolanda Hernández: Las inauguraciones se volvieron una celebración. Colgábamos pequeños jarritos de barro, se compartía mezcal y cada estado llevaba alimentos representativos. También había música. Recuerdo que Son de Oriente se dio a conocer ahí por primera vez en Aguascalientes. El espacio se llenaba por completo.

Mariano de Loera: ¿Cómo recibía el público la instalación como una práctica distinta del cuadro o la escultura tradicional?

Yolanda Hernández: Las propuestas eran muy diferentes entre sí. Recuerdo especialmente una instalación de Rosa Luz Marroquín, de San Luis Potosí, construida con toritos de vara utilizados en las fiestas populares y relacionada con su trabajo textil. Era sencilla, pero muy interesante. La diversidad de las obras ayudaba a que el público comprendiera que la instalación no respondía a una sola fórmula.

Mariano de Loera: Jaime Lara participó con Canción de cuna. ¿Recuerda cómo se organizó su montaje?

Yolanda Hernández: No sé si fue su primera instalación, porque participó en varias ediciones. La pieza no llegaba terminada para que el museo simplemente la colocara. Él viajaba con sus materiales y realizaba el montaje en el espacio, como los demás productores invitados.

7. Traslado al Museo de Arte Contemporáneo No. 8

Mariano de Loera: ¿Cómo ocurrió el traslado del museo desde El Obraje a la finca conocida como el número 8?

Yolanda Hernández: Fue hacia el final del gobierno de Otto Granados, cuando se decidió adquirir una finca para el Museo de Arte Contemporáneo. Yo había sugerido que un espacio de esa

importancia podía destinarse a José Guadalupe Posada, porque su museo estaba en condiciones muy tristes. Sin embargo, se mantuvo la decisión de utilizarlo para arte contemporáneo.

Yolanda Hernández: Lo importante era que Aguascalientes tuviera otro nivel de discurso y que su producción pudiera ser conocida más allá de la imagen tradicional del estado.

Mariano de Loera: ¿Cuál fue la primera exposición en el nuevo espacio?

Yolanda Hernández: La primera gran exposición se organizó con obra de la Colección FEMSA. Cándida Fernández dirigía entonces el programa cultural de la empresa. Yo hice una selección que reunía figuras consolidadas y artistas relacionados con lenguajes de vanguardia, entre ellos Carlos Mérida.

Yolanda Hernández: En el nuevo edificio mantuvimos exposiciones temporales invitadas y exposiciones construidas a partir de la colección del Encuentro Nacional de Arte Joven. Las dos líneas funcionaban a la par.

8. Centro de Artes Visuales, prácticas contemporáneas y reconocimiento

Mariano de Loera: Durante los años noventa, ¿observó la aparición de colectivos o predominaba la producción individual?

Yolanda Hernández: Predominaba la producción individual. Los colectivos que después adquirieron mayor visibilidad me parecen más vinculados con la formación universitaria. La primera generación de la Licenciatura en Artes Visuales entró en 2002, bastante después del periodo inicial del museo.

Mariano de Loera: Jorge Terrones ha recuperado algunos ejercicios experimentales realizados en el Centro de Artes Visuales. ¿Cómo los valoraba usted?

Yolanda Hernández: Algunos me parecían ejercicios escolares o apropiaciones de prácticas de vanguardia ya conocidas desde mucho antes. No todo lo que abandonaba el soporte tradicional constituía por sí mismo una propuesta novedosa.

Mariano de Loera: ¿Recuerda productores situados fuera del núcleo más visible que desarrollaran prácticas de ensamblaje u otras formas experimentales?

Yolanda Hernández: Rubén Islas es un ejemplo importante. Durante mucho tiempo no se le consideró dentro de los parámetros del arte reconocido localmente, aunque tenía una producción amplísima de ensamblajes. Más adelante lo invité a exponer en el museo de la avenida Convención, porque encontraba en su trabajo aportaciones que no veía en otras propuestas.

Yolanda Hernández: Durante años se reconocía como artistas principalmente a quienes estaban vinculados con el Centro de Artes Visuales y con los alumnos de Juan Castañeda. Quienes quedaban fuera de ese núcleo aparecían como personas que andaban, por decirlo así, divagando alrededor del campo. La creación de la licenciatura modificó en parte esa estructura.

Mariano de Loera: ¿En el museo llegó a presentar una exposición sobre su propia experiencia con el Grupo Germinal?

Yolanda Hernández: No. En ese momento no considerábamos propio hablar de nosotros mismos ni convertir nuestra práctica en una historia personal. Incluso en la licenciatura casi no hablábamos de Germinal. Esa recuperación ocurrió más tarde, cuando otras personas comenzaron a investigar y a preguntarnos por ella.

9. Profesionalización y apertura de la Licenciatura en Artes Visuales

Mariano de Loera: ¿Cómo comenzó a formarse la idea de abrir una licenciatura en Artes Visuales?

Yolanda Hernández: Veíamos que quienes querían estudiar artes y tenían recursos se iban a Guanajuato, Guadalajara o la Ciudad de México. Quienes no podían hacerlo elegían carreras cercanas, como Arquitectura, Urbanismo o Diseño Gráfico. El Instituto Cultural llevaba más de cuarenta años trabajando mediante talleres libres y necesitaba dar el paso hacia otro nivel.

Yolanda Hernández: Alejandro Lozano dirigía el Instituto y Lupita González estaba al frente del área de enseñanza. Con ella y con otras personas logramos convencer a las autoridades. Hubo dudas y resistencias, pero se fue construyendo el proyecto. También fue importante el apoyo administrativo para acondicionar los primeros espacios.

Mariano de Loera: ¿Dónde trabajó la primera generación?

Yolanda Hernández: El primer año ocupamos una nave de Artes y Oficios, relacionada con el área de cerámica de alta temperatura. Todas las clases se impartían en el mismo espacio. Cuando ingresó la siguiente generación ya no había capacidad y fue necesario buscar otra sede. Después pasamos a una nave de Petróleos Mexicanos y más tarde a los talleres del ferrocarril.

Mariano de Loera: ¿Cuál era el objetivo central del primer plan de estudios?

Yolanda Hernández: Formar productores. Yo casi nunca utilizo la palabra artista para definir el objetivo de una escuela. El programa era más tradicional que el actual: había una formación común y posteriormente especialidades en gráfica, pintura, escultura y docencia en artes visuales.

Yolanda Hernández: La docencia era fundamental porque no existían suficientes maestros formados específicamente en artes visuales. Fue difícil integrar la primera planta docente. Una persona puede tener una trayectoria reconocida y no poseer vocación para enseñar. En La Esmeralda aprendí que algunos grandes nombres eran malos maestros, mientras que docentes menos visibles podían aportar mucho más a los estudiantes.

10. Encuentro Nacional de Arte Joven

Mariano de Loera: ¿Cómo funcionaba el Encuentro Nacional de Arte Joven durante los años en que usted participó en su organización?

Yolanda Hernández: Yo me encargaba de buena parte del proceso: la recepción de obra, la relación con los jurados y el montaje. Al principio llegaban camiones con las piezas recibidas en la Ciudad de México y en otros estados. La obra se descargaba en la Casa de la Cultura y se extendía por los patios para que el jurado hiciera la selección.

Yolanda Hernández: Todavía no se trabajaba mediante fotografías digitales. Primero se revisaba la obra físicamente; después se comenzaron a enviar fotografías y mucho más tarde llegó el sistema

digital. Participaban técnicos y montajistas de distintos estados. Muchos eran museógrafos formados en la práctica, lo que antes llamábamos, de manera coloquial, cuelgacuadros.

Yolanda Hernández: Había trabajos muy interesantes, especialmente desde el norte del país, como Sonora y Baja California. El encuentro funcionaba como una plataforma de lanzamiento: permitía que los productores fueran conocidos por críticos, instituciones y otros agentes del campo.

Mariano de Loera: Teresa del Conde escribió que numerosos artistas habían pasado por el 'sedazo aguascalientense'. ¿Coincide con esa idea?

Yolanda Hernández: Sí, en el sentido de que ganar o ser seleccionado daba visibilidad. Alrededor del encuentro circulaban críticos y personas con capacidad de apoyar trayectorias. Eso no garantizaba una carrera, pero sí abría una posibilidad de reconocimiento.

11. Producción artística propia: la serie Ellas

Mariano de Loera: Mientras desempeñaba funciones de gestión, ¿continuó produciendo obra?

Yolanda Hernández: Sí, aunque no de manera constante. Durante los años noventa trabajé una serie llamada Ellas, integrada por retratos de mujeres mexicanas posrevolucionarias que rompieron con las normas de su época. Incluí figuras como Frida Kahlo, Pita Amor, Rosario Castellanos y Lupe Marín.

Yolanda Hernández: La serie reunió alrededor de quince mujeres. Me tomó cuatro o cinco años porque me apasioné por la lectura de sus vidas y quise representarlas en su juventud. Se expuso en distintos lugares y posteriormente fue adquirida para una colección vinculada con el museo. A veces me arrepiento de haberla vendido, porque con frecuencia la solicitan para exposiciones relacionadas con el 8 de marzo.

12. Enrique Guzmán y la construcción de una memoria local

Mariano de Loera: Me había comentado que uno de sus objetivos fue hacer visible la obra de Enrique Guzmán en Aguascalientes. ¿Cómo comenzó ese proceso?

Yolanda Hernández: Me parecía incomprensible que una figura vinculada tan estrechamente con Aguascalientes fuera casi desconocida en su propia tierra. Cuando mencionaba a Enrique Guzmán, muchas personas pensaban en el cantante. Su obra estaba en gran medida en colecciones privadas y no existía una presencia pública suficiente.

Yolanda Hernández: Logré traer una exposición curada por Luis Carlos Emerich que había sido organizada para Monterrey. Fue costosa por los seguros y traslados, pero tuvo mucho público. También insistimos en revisar su producción dentro de los diplomados sobre arte contemporáneo mexicano.

Mariano de Loera: En ese periodo, ¿cómo entendía la figura del curador?

Yolanda Hernández: La palabra curador todavía no circulaba con la fuerza actual. Personas como Alberto Híjar, Jorge Juanes o Luis Carlos Emerich eran reconocidas principalmente como críticos de arte, igual que Raquel Tibol en otra generación. Después comenzó a consolidarse la figura del

curador. En la práctica, ya realizaban selección, organización de exposiciones y escritura sobre las obras.

Mariano de Loera: ¿Cómo se integró la sala dedicada a Enrique Guzmán?

Yolanda Hernández: La sala reunía sus premios de Arte Joven y materiales de la colección familiar. Parte de esos documentos estaba guardada en un clóset de la casa de sus familiares. Aunque no todo tenía valor artístico en sentido estricto, sí poseía un valor histórico que era necesario conservar.

Yolanda Hernández: Después formamos una Asociación de Amigos del Museo. Había muchas personas inscritas, aunque quienes trabajábamos de manera constante éramos cuatro o cinco. Convencimos al Instituto Cultural y al Gobierno del Estado de adquirir una obra importante de Guzmán: El mar.

Yolanda Hernández: Se estableció un convenio tripartito entre el Gobierno del Estado, el Instituto Cultural y la Asociación de Amigos. Para reunir recursos solicitamos donaciones a ganadores de Arte Joven y a productores de Aguascalientes. Llegamos a reunir alrededor de ciento treinta obras.

Yolanda Hernández: El proyecto se presentó como 100 obras para llegar a Enrique Guzmán. Durante un año vendimos cien boletos de mil pesos, muchas veces mediante abonos. El día del evento había dos tómbolas: una con los números de las obras y otra con los boletos. Cada participante recibía una pieza. No era una subasta y evitaba que sólo pudiera acceder quien tenía mayor poder adquisitivo.

Yolanda Hernández: Hubo artistas muy generosos. Gustavo Monroy, por ejemplo, envió varias serigrafías. La obra más modesta tenía un valor cercano al costo del boleto y otras lo superaban ampliamente. Fue un acontecimiento importante para el museo y permitió completar la adquisición.

13. Asociación de Amigos, actividades y adquisiciones

Yolanda Hernández: La Asociación de Amigos organizó muchas actividades. Una de ellas fue una cena conceptual con un artista alemán [nombre no identificado], articulada alrededor de alimentos prohibidos en distintas culturas. Se realizó en la alberca de Los Arquitos y reunió a cerca de cien personas.

Yolanda Hernández: El Hotel Fiesta Americana apoyó con las cocinas, la vajilla y las mesas. Cocinamos entre varias personas y el evento dejó recursos para el museo.

Yolanda Hernández: También organizábamos Noches de Museo. El vestíbulo del número 8 se convertía en un bar entre las ocho y las diez de la noche; se vendían bebidas y botanas y después se realizaba una visita guiada a las exposiciones. No era el formato institucional que ahora conocemos, sino una estrategia directa para reunir fondos y acercar públicos.

Yolanda Hernández: Con esos esfuerzos se adquirieron también treinta y siete fotografías de Tina Modotti. Lamento que casi nunca se exhiban. Cuando trabajé en Museo Espacio logré presentarlas una vez, pero después volvieron a permanecer guardadas. Esa falta de circulación debilita la memoria del propio museo.

14. Precariedad, memoria institucional y programas desaparecidos

Mariano de Loera: ¿Con qué equipo contaba para desarrollar el trabajo del museo?

Yolanda Hernández: Prácticamente estaba sola, con custodios y una persona en recepción. No había un equipo curatorial, educativo y administrativo como el que después conocí en Museo Espacio. Durante años trabajé con mi propia computadora; la primera computadora institucional llegó casi cuando iba a dejar el cargo.

Yolanda Hernández: Las carencias no eran sólo tecnológicas. Faltaban bodegas, espacios de tránsito, talleres de montaje y áreas de trabajo. Cuando se pierden esos espacios, la colección queda expuesta a deterioro y se vuelve difícil sostener la actividad cotidiana.

Yolanda Hernández: Me preocupa también la desaparición de programas que ya habían alcanzado reconocimiento. La Bienal Internacional de Gráfica tenía presencia fuera del estado y se dejó perder. También existió Plástica sobre rieles, que daba visibilidad a productores locales vinculados con la memoria ferroviaria.

Yolanda Hernández: La Bienal Enrique Guzmán, por fortuna, permanece. Surgió porque Arte Joven estaba dirigido a menores de cierta edad y no había un estímulo semejante para productores locales con trayectorias más largas. El premio debía servir no sólo como cantidad económica, sino como compromiso para producir durante un año y presentar una exposición.

Yolanda Hernández: La pérdida no se limita a las artes visuales. También desaparecieron encuentros de teatro, programas de música y festivales de títeres. No siempre requerían inversiones extraordinarias; exigían principalmente organización, continuidad y voluntad institucional.

Mariano de Loera: Doctora, le agradezco mucho el tiempo, los recuerdos y la información que ha compartido. Este testimonio se incorporará como anexo del Trabajo Final de Máster.

Yolanda Hernández: Gracias. Seguramente quedaron nombres y fechas que ahora no pude recordar. Si encuentro los materiales, fotografías o presentaciones que mencioné, te los haré llegar.

Anexo I.4. Entrevista Jaime Lara

1. Apertura y llegada a Aguascalientes

Mariano de Loera: Hoy, 2 de junio de 2026, realizo esta entrevista para mi Trabajo Final de Máster en la Universitat de Barcelona, dedicado a la historia del arte contemporáneo en Aguascalientes. Para comenzar, quisiera pedirte que te presentes y que nos cuentes cómo llegaste a la ciudad, cuál fue tu formación y cómo se desarrolló tu trayectoria artística.

Jaime Lara: Llegué a Aguascalientes como parte del proceso de descentralización del Gobierno federal posterior al terremoto de 1985. Vine en una de las oleadas de trabajadores del INEGI. Llegamos muchas personas de distintas regiones y con formaciones diversas: escritores, músicos y algunos productores de artes visuales. Al principio vivíamos más allá del centro, cerca del segundo anillo, en una zona formada en buena medida por quienes habíamos llegado con la descentralización.

Jaime Lara: Desde que llegué busqué contacto con el medio de las artes visuales. Mi incorporación pública se volvió más clara en 1992, cuando realicé mi primera exposición individual en Aguascalientes. Me acerqué al maestro Juan Castañeda, cuya obra conocía desde la Ciudad de México, y él me puso en contacto con Enrique Rodríguez Varela y con Miguel Ángel Vargas, que trabajaban en el área de promoción del Instituto Cultural.

2. Formación en la Ciudad de México

Mariano de Loera: Antes de hablar de esas exposiciones, ¿cómo fue tu formación en la Ciudad de México?

Jaime Lara: Estudié la Licenciatura en Artes Visuales en Xochimilco. Pertenecí a una de las primeras generaciones que ya no tuvo como sede principal la antigua Academia de San Carlos. Nuestra formación tenía carencias técnicas, pero también estaba atravesada por el ambiente político y experimental de aquellos años.

Jaime Lara: Desde muy joven me interesaron los museos. Cuando faltaba a la secundaria, muchas veces terminaba recorriendo el Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de Antropología y otros espacios cercanos a Chapultepec. Ese contacto fue importante porque ahí podía ver la tensión entre la Escuela Mexicana, la llamada Ruptura, el arte internacional y las nuevas formas de exhibición.

Jaime Lara: También asistí a los Salones Nacionales de Artes Plásticas y a las secciones de espacios alternativos organizadas por el INBA. Ahí conocí instalaciones, ambientaciones y trabajos provenientes del movimiento de los grupos. Esas exposiciones ampliaron mi idea de la escultura: ya no se trataba solamente de una pieza aislada sobre un pedestal, sino de apropiarse del espacio y construir una situación.

3. Referentes artísticos y movimiento de los grupos

Mariano de Loera: ¿Qué artistas o experiencias fueron decisivos para que te orientaras hacia la instalación?

Jaime Lara: Uno de mis referentes principales fue George Segal. Me interesaba porque trabajaba figuras humanas de tamaño natural mediante moldes directos, yeso y tela. No seguía necesariamente el modelado tradicional, pero construía situaciones espaciales muy cuidadas. Sus temas incluían la vida cotidiana, la soledad, la guerra, la sexualidad y distintos conflictos de la sociedad estadounidense.

Jaime Lara: La primera vez que vi físicamente una obra suya fue en el Museo Tamayo. Recuerdo una figura femenina dentro de un espacio oscuro, trabajada con iluminación. Aquello me impresionó porque la escultura no estaba separada del entorno: la luz, el espacio y la presencia corporal formaban una sola experiencia.

Jaime Lara: También fueron importantes las experiencias de los grupos mexicanos de los setenta. Proceso Pentágono utilizaba la instalación para hablar de la represión y la guerra sucia; Felipe Ehrenberg construyó una práctica muy vinculada con la experimentación y la crítica; y Melquiades Herrera encontraba posibilidades estéticas en los objetos baratos, el comercio popular y la vida urbana. De él aprendí mucho sobre geometría, composición y observación de la cultura cotidiana.

Jaime Lara: No-Grupo y Maris Bustamante también fueron referencias. En esos trabajos había humor, acción, objetos y una crítica que no dependía solamente de la solemnidad. Me enseñaron que la obra podía construir una ficción, activar al público y, al mismo tiempo, conservar una estructura visual sólida.

4. Instalación, ambientación, happening y performance

Mariano de Loera: ¿Cómo diferencias la instalación de la ambientación, el happening y el performance?

Jaime Lara: La instalación trabaja directamente con el espacio y cambia su connotación mediante objetos, formas, luz, sonido o recorridos. Puede ser transitable, pero no necesariamente envuelve por completo al espectador. La ambientación tiende a ser más envolvente y a construir un entorno total.

Jaime Lara: El happening tiene una estructura previamente planteada, pero depende de la participación y de lo que sucede con la gente. La acción del público es central. El performance, en cambio, suele concentrarse más en la acción de una persona o de un grupo definido. En la práctica hay cruces, pero esas diferencias me sirven para pensar cómo se activa cada obra.

Jaime Lara: Para mí la instalación no significa abandonar la escultura. Yo trabajo una instalación escultórica: me interesa la composición, la construcción, el material, el peso, la escala y la relación entre cuerpos y espacio. También puedo utilizar objetos encontrados, pero procuro que cada elemento responda a una estructura y a un concepto.

5. Primera exposición individual en Aguascalientes, 1992

Mariano de Loera: ¿Cómo fue tu primera exposición individual en Aguascalientes?

Jaime Lara: La exposición se realizó en 1992, en el contexto de la Feria, después de que Juan Castañeda me presentó con el área de promoción del Instituto Cultural. Yo tenía una relación personal con el mundo taurino y construí una especie de relato onírico alrededor de ese tema.

Jaime Lara: Hice un toro de tamaño natural colocado sobre una cama matrimonial. También realicé una figura femenina, estructuras inspiradas en dólmenes y una acción con participantes. Construí un burladero dentro del espacio y recurrí a personas que representaban distintos papeles vinculados con la plaza de toros.

Mariano de Loera: ¿El público participaba?

Jaime Lara: Sí. Había un boleto y una persona funcionaba como taquillero: recibía a la gente, cortaba el boleto y la hacía entrar al espacio. Se ofrecía una cerveza y el recorrido formaba parte de la situación. Por eso lo entiendo más como un happening que como un performance individual. Había una estructura, pero el resultado dependía de la presencia de los visitantes.

Jaime Lara: La realización técnica tenía limitaciones. A la distancia puedo reconocer defectos, pero para mí fue importante porque permitió trasladar a Aguascalientes experiencias que yo había conocido en los salones y en las escuelas de la Ciudad de México.

6. Huellas y el destino material de las primeras instalaciones

Mariano de Loera: ¿Qué sucedió después de aquella primera muestra?

Jaime Lara: En 1993 realicé otra exposición, titulada Huellas, en el Museo de Aguascalientes. Continué trabajando con figuras, estructuras, objetos y referencias históricas. Algunas obras se transformaban o podían reutilizarse en otros montajes.

Mariano de Loera: ¿Se conservaron las piezas de esos años?

Jaime Lara: Muy pocas. Las instalaciones ocupan mucho espacio y casi nunca hay bodegas adecuadas. Los dólmenes de la primera exposición, por ejemplo, terminaron utilizados como elementos escenográficos en actividades relacionadas con el Museo José Guadalupe Posada. Después fueron trasladados a otro sitio y llegaron a utilizarse incluso como estructuras de gallinero.

Jaime Lara: Eso muestra una condición del arte no objetual: muchas veces lo que permanece es el registro, la memoria del proceso y algunas fotografías. El hecho de que el proceso sea importante no significa que el objeto deba estar mal hecho, pero sí que su permanencia material puede no ser el objetivo principal o puede resultar imposible por las condiciones institucionales.

7. Montajes y la circulación local de la instalación

Mariano de Loera: ¿Qué otras exposiciones contribuyeron a que circulara la instalación en Aguascalientes?

Jaime Lara: Después se organizó una exposición llamada Montajes, promovida por Luis Quiroz. Participaron José Fonseca y otros productores locales. La considero una de las primeras exposiciones de la ciudad dedicadas de manera explícita a instalaciones.

Jaime Lara: Más adelante hubo otros proyectos, entre ellos A3, también centrado en instalaciones. Esa continuidad fue irregular: aparecían proyectos y grupos, pero no siempre se construía una discusión duradera ni una memoria suficiente de lo realizado.

Mariano de Loera: ¿Cómo reaccionaba el público ante estas obras?

Jaime Lara: Generalmente con asombro. No recuerdo una recepción de rechazo generalizado. A la gente le interesaban las piezas, aunque algunas necesitaban una ficha breve que explicara la relación entre los materiales, el título y el problema abordado. Esa mediación no debe sustituir la obra, pero puede ofrecer una entrada.

8. Se instala la muerte

Mariano de Loera: ¿Cómo te integraste a Se instala la muerte?

Jaime Lara: Enrique Rodríguez Varela me invitó a participar. El proyecto tuvo varias ediciones y estaba vinculado con el Circuito Cultural Centro Occidente. Yo representé al INEGI en distintas ocasiones y participé en varias de ellas.

Jaime Lara: El programa fue importante porque permitió producir instalaciones específicamente para el espacio y reunir propuestas procedentes de diferentes estados. También ayudó a que el público local se familiarizara con una práctica que no era habitual dentro de los museos de la ciudad.

Jaime Lara: Las piezas se realizaban para un periodo concreto y después aparecía de nuevo el problema de la conservación. Algunas podían desmontarse, otras se destruían o se transformaban. Por eso las fotografías, los catálogos y las cédulas son fundamentales para reconstruir esa historia.

9. Canción de cuna

Mariano de Loera: Entre tus participaciones destaca Canción de cuna. ¿Cómo estaba construida?

Jaime Lara: Canción de cuna es una de las instalaciones que más me gustan. Utilicé como modelo a mi hija Ethel cuando era pequeña. Construí una figura infantil y la coloqué dentro de un capelo de cristal, con una estructura cuidadosamente compuesta.

Jaime Lara: La figura tenía cabello natural y mantenía los brazos en una posición definida. Incorporé barquitos de papel y otros signos relacionados con la infancia, la vulnerabilidad y el sacrificio. La ambientación incluía música y buscaba producir una experiencia contenida, no solamente presentar una escultura aislada.

Jaime Lara: Para mí era importante que el concepto no destruyera la forma. El capelo, la escala, la figura, los objetos y el sonido debían formar una composición. Mi idea de instalación parte de ahí: una construcción espacial con una dimensión plástica y una carga simbólica.

10. Otras obras y procedimientos

Mariano de Loera: ¿Puedes mencionar otras piezas que ayuden a comprender tu manera de trabajar?

Jaime Lara: En Tierra de temporal II construí una figura humana mediante malla, moldes y costales de yute. El cuerpo aparecía suspendido, frente a una tela movida por un ventilador, y descansaba simbólicamente sobre una cama de tortillas. También incorporé una planta de maíz y una tela roja que conducía la mirada hacia la figura.

Jaime Lara: La pieza hablaba del hombre de maíz, del trabajo agrícola, de la precariedad y de la violencia. Me interesa que los materiales conserven su relación con la vida social: el yute, el maíz, las tortillas o la tierra no son adornos; tienen una historia y una carga cultural.

Jaime Lara: En Oro en rojo trabajé con dos rectángulos áureos superpuestos. Las palabras oro y rojo se construían con materiales y luces distintas. Era un divertimento geométrico, pero también una reflexión sobre el saqueo colonial del oro y la plata en América Latina.

Jaime Lara: Homo terran surgió a partir de una figura construida con tubos, ropa y recubrimientos. No tenía cabeza ni manos y después adquirió para mí una apariencia arqueológica. Muchas obras comienzan como un ejercicio material y, durante el proceso, encuentran una dimensión histórica o conceptual.

11. Tierra viva, ficción y credibilidad de la obra

Mariano de Loera: En la entrevista mencionaste una obra relacionada con Emiliano Zapata. ¿En qué consistía?

Jaime Lara: En 2010, durante una exposición vinculada con el aniversario de la Revolución, construí Tierra viva. Utilicé tierra recogida durante una visita a Pabellón de Hidalgo, la compacté en un bloque, añadí tierra de cultivo y sembré trigo.

Jaime Lara: Presenté el bloque bajo un capelo iluminado. El calor hacía que la humedad se condensara y que la tierra pareciera respirar. Junto a la pieza coloqué una cédula que afirmaba que la muestra provenía de la casa natal de Emiliano Zapata y que había sido autorizada para circular por el país. Esa historia era ficticia.

Jaime Lara: También preparé pequeños frascos con tierra y semillas, acompañados por instrucciones para hacerlas germinar. Me interesaba observar cómo la forma museográfica y el lenguaje de la cédula producen credibilidad. El público acepta ciertos relatos porque aparecen dentro del dispositivo del museo.

Mariano de Loera: Entonces la ficción también funciona como material.

Jaime Lara: Exactamente. Una instalación puede construir una historia, pero debe hacerlo con intención. No se trata de inventar cualquier cosa para ocultar una pieza débil, sino de utilizar la ficción como parte de la experiencia crítica.

12. Arte contemporáneo en Aguascalientes durante los noventa

Mariano de Loera: ¿Cómo percibías el arte contemporáneo en Aguascalientes durante la década de 1990?

Jaime Lara: No era una práctica dominante. La pintura, el dibujo y el grabado tenían mayor presencia. Quien promovió con más claridad la apertura hacia otros lenguajes fue Juan Castañeda. Él había llegado desde la Ciudad de México y el Centro de Artes Visuales funcionó como un foro de producción, discusión y reconocimiento.

Jaime Lara: Juan trabajaba desde la pintura y el hiperrealismo, y Elba Garma tenía una formación muy sólida en el oficio pictórico, pero alrededor de ellos circulaban referencias nuevas. El Centro

de Artes Visuales permitió que varias personas se conocieran, mostraran obra y discutieran lo que estaba ocurriendo fuera de Aguascalientes.

Jaime Lara: Eso no significa que todo el mundo estuviera haciendo arte contemporáneo. Había algunos productores interesados en la instalación, el objeto y la acción, pero eran pocos y los proyectos aparecían de manera discontinua.

13. Encuentro Nacional de Arte Joven y legitimación

Mariano de Loera: ¿Qué papel tenía el Encuentro Nacional de Arte Joven en esa escena?

Jaime Lara: Era una referencia muy fuerte. Ser seleccionado o premiado podía otorgar visibilidad y ponerte en contacto con críticos que ya tenían reconocimiento nacional. Figuras como Raquel Tibol, Teresa del Conde o Jorge Alberto Manrique tenían peso porque sus juicios circulaban en la prensa y orientaban la atención institucional.

Jaime Lara: El problema era que muchos jóvenes observaban lo premiado y pensaban que ésa era la única dirección posible. Se generaban tendencias y repeticiones. Lo que aparecía en Arte Joven podía ser relevante, pero no representaba todo lo que estaba ocurriendo.

Jaime Lara: Además, no todos los ganadores lograban construir una trayectoria posterior. El premio abría una puerta, pero la continuidad dependía de otros factores: producción constante, relaciones, circulación, crítica y acceso a espacios.

14. Crítica de arte y escritura local

Mariano de Loera: ¿Consideras que había crítica de arte en Aguascalientes?

Jaime Lara: Muy poca. Había comentarios, notas y textos culturales, pero no una crítica estable. Juan Castañeda sí realizó un trabajo de opinión y de mediación, especialmente mediante Ojos que ven. Fuera de casos puntuales, la crítica aparecía y desaparecía.

Jaime Lara: Yo he publicado muchos artículos sobre arte, patrimonio y medio ambiente, además de algunas entrevistas, pero no me considero crítico de arte en sentido estricto. Escribir sobre una exposición no basta; la crítica necesita argumentos, contexto y capacidad para orientar una discusión pública.

Jaime Lara: También creo que la escritura académica no debe quedarse encerrada entre especialistas. Me interesa más la divulgación cultural que una competencia teórica dirigida solamente a pares. El conocimiento debe poder circular sin perder rigor.

15. Promotor cultural, crítico y curador

Mariano de Loera: ¿Existía la figura del curador en Aguascalientes durante los años noventa?

Jaime Lara: No con el sentido actual. Había promotores culturales, funcionarios y críticos. El promotor era una persona que trabajaba directamente con comunidades y organizaba actividades; esa figura tenía antecedentes en las misiones culturales y en proyectos educativos del Estado.

Jaime Lara: El crítico funcionaba como puente entre la obra, el productor y el público. Después la figura del curador adquirió cada vez más poder y llegó a presentarse como autor intelectual de la

exposición. Ahí puede ocurrir un desplazamiento problemático: el mediador se vuelve más visible que quienes producen las obras.

Jaime Lara: No rechazo que alguien seleccione y construya relaciones entre piezas. Lo que cuestiono es la idea de que un texto curatorial pueda sustituir una obra sin estructura o que el curador deba convertirse en la figura principal del proceso.

16. Enseñanza artística en la Universidad de las Artes

Mariano de Loera: ¿Cómo trasladabas tu concepción de la instalación y la escultura a la enseñanza?

Jaime Lara: Siempre he pensado que el arte es un lenguaje. Para hablar o escribir necesitas un vocabulario; en las artes ocurre algo semejante. Hay que conocer forma, proporción, estructura, composición, materiales y procedimientos. Después puedes romperlos, combinarlos o trabajar de otra manera, pero debes saber qué estás transformando.

Jaime Lara: Mi formación fue más cercana a la tradición artística y al taller. Por eso insistía en que los estudiantes conocieran el oficio. No para que todos hicieran escultura académica en piedra o madera, sino para poner esos recursos al servicio de la instalación y del arte contemporáneo.

Jaime Lara: También consideraba indispensable una cultura general amplia. Un productor debe conocer historia, geografía, política, biología, economía y los problemas de su entorno. Esos saberes alimentan las piezas. La técnica sola no produce sentido, pero una idea sin herramientas puede quedarse en una ocurrencia.

Mariano de Loera: ¿Estabas en contra del aprendizaje basado en proyectos?

Jaime Lara: No. Reconozco su valor y yo mismo desarrollo proyectos a partir de problemas, materiales o palabras detonantes. Mi diferencia es que no creo que el descubrimiento individual elimine la necesidad de enseñar procedimientos. Se pueden combinar una pedagogía abierta y una formación técnica rigurosa.

17. Materiales, conocimiento y contexto

Jaime Lara: Cuando enseñaba piedra, por ejemplo, no empezaba únicamente con la talla. Hablábamos de la formación geológica de la Tierra, de rocas ígneas, sedimentarias y metamórficas, de los nombres locales de las canteras y del uso de esos materiales en la construcción y la artesanía.

Jaime Lara: También revisábamos cómo la Escuela Mexicana de Escultura revaloró piedras nacionales y formas prehispánicas. El material tiene una dimensión física, pero también una historia social y un vocabulario regional.

Jaime Lara: En otros proyectos trabajamos con tubos de cartón, papel reciclado, engrudo, tela, costales, malla, residuos del mercado agropecuario o ramas. Un material barato o desechado puede producir una obra compleja si se comprende su comportamiento y si se relaciona con un problema: consumo, carne, plástico, agricultura, precariedad o contaminación.

18. Concepción del arte contemporáneo

Mariano de Loera: Para cerrar, ¿cómo definirías tu relación con el arte contemporáneo?

Jaime Lara: Me considero principalmente instalador. Puedo dibujar, pintar o hacer escultura, pero mi interés central está en construir situaciones espaciales. Para mí la escultura es uno de los antecedentes fundamentales del arte contemporáneo porque permitió pensar el campo expandido, el recorrido y la relación del cuerpo con el espacio.

Jaime Lara: Lo contemporáneo no depende solamente de cambiar de soporte. Los temas humanos pueden ser los mismos —violencia, poder, religión, trabajo, muerte o deseo—, pero cambian las formas de representarlos, los materiales y la relación con el espectador.

Jaime Lara: Me interesa el arte que construye una experiencia, que tiene una base formal y que puede activar una reflexión histórica o social. No creo que toda obra deba ser militante, pero sí desconfío de una libertad entendida como puro individualismo y desconectada de las condiciones en las que vivimos.

Mariano de Loera: Muchas gracias. Voy a detener la grabación.

Jaime Lara: Gracias

Anexo II

Archivo documental fotografiado

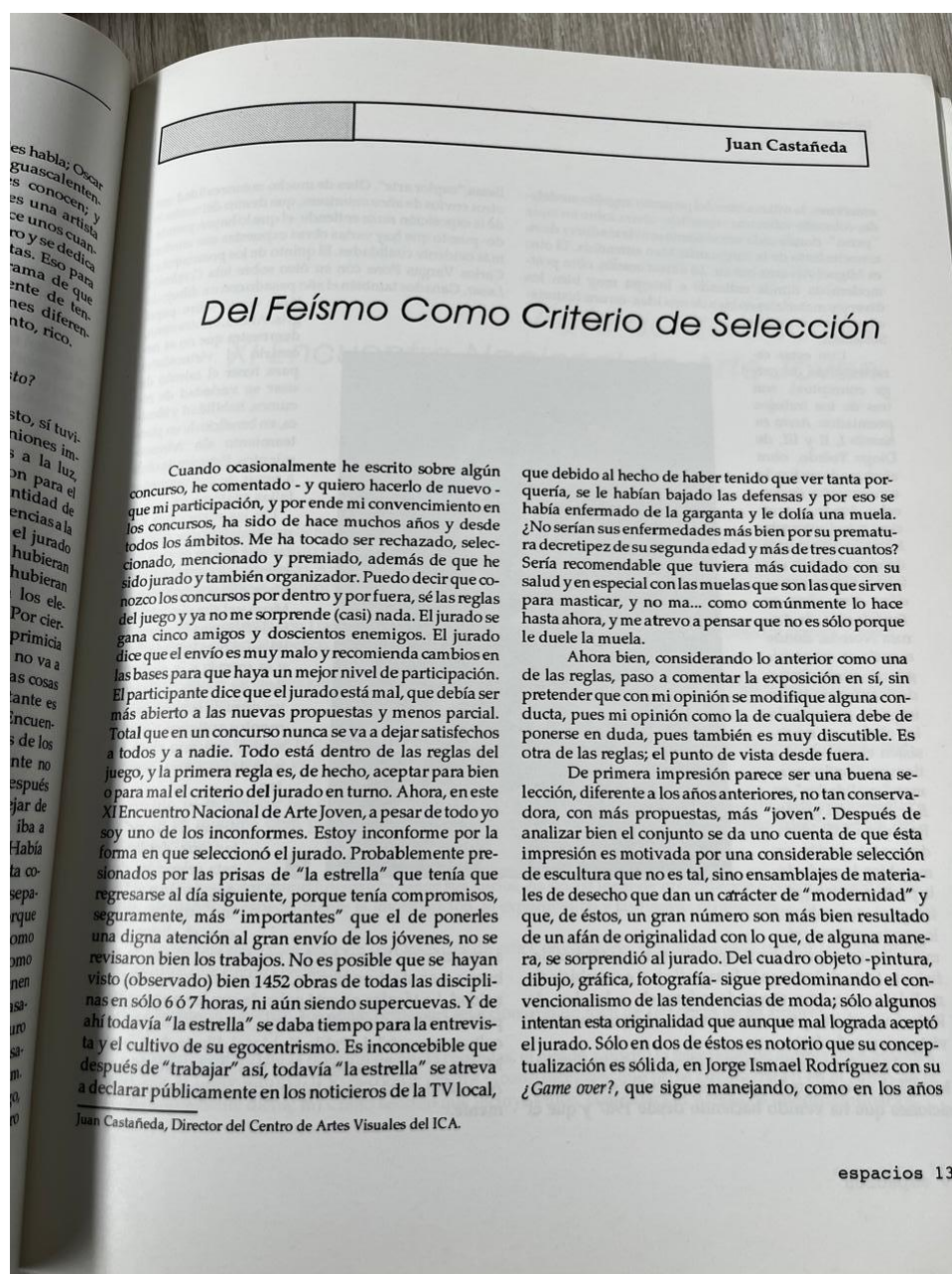
Relación documental

Código	Unidad documental	Tipo	Estado
II.2.1	«Del feísmo como criterio de selección», Juan Castañeda	Artículo de revista	Identificación parcial
II.2.2	«Los herederos de Herrán, Posada y Contreras», Juan Castañeda	Artículo de revista	Identificado; falta número/fecha
II.2.3	«El pretexto del placer», entrevista de Ricardo Esquer a Juan Castañeda	Entrevista publicada	Identificado; falta número/fecha
II.2.4	«Es necesaria una visión más amplia — no centralista— del arte en México», Juan Castañeda	Artículo de revista	Serie incompleta; orden provisional
II.2.5	«Entre lo onírico y lo real. La obra de Óscar Rangel», Daniel Carlos García	Artículo de revista	Serie parcial
II.2.6	Ando volando bajo, Aníbal Reyes	Reproducción de obra publicada	Ficha técnica parcial
II.2.7	Portadas de Espacios, Cultura y Sociedad, núms. 15-16 y 17	Revista / portadas	Identificadas
II.4.1	Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Espacios Alternativos, 1987	Programa / hoja de sala	Identificado
II.4.2	Los 7 pecados capitales, Galería de la Ciudad, 1991	Invitación de exposición	Identificado
II.4.3	¡Viva la Muerte!, Nueva York, c. 1994	Página informativa / programa	Identificación parcial
II.5.1	Boceto de montaje asociado a Cada quien su rollo, 1987	Boceto de instalación	Procedencia pendiente
II.6.1	Aquí te sientas, José Fonseca	Registro fotográfico de instalación	Identificación sustentada por archivo y prensa
II.6.2	Hoja conceptual de Aquí te sientas	Documento conceptual / boceto	Dos detalles parciales

II.7.1	«Arte joven y los triunfadores», Juan Castañeda	Artículo hemerográfico	Identificado
II.7.2	«Lara, Fonseca, Barba y León con “Montajes” en el Posada», Daniel de Lira L.	Nota hemerográfica	Falta fecha
II.7.3	«III Encuentro Estatal de Artes Plásticas», Juan Castañeda	Artículo hemerográfico	Identificado
II.7.4	Ventana Omnitemor, año 1, vol. 1, núm. 2, 1999	Publicación cultural / portada	Identificado
II.7.5	«Para que no vuelva a suicidarse. Enrique Guzmán: plenitud en conflicto», Alberto Híjar	Texto crítico publicado	Páginas 53-57 completas; datos editoriales pendientes
II.8.1	La última cena, David Mejía Navarro	Registro de obra	Ficha técnica parcial
II.8.2	Obra sin identificar, Óscar Rangel	Registro de obra	Título y ficha pendientes

II.2. Fotografías de la revista Espacios, Cultura y Sociedad

II.2.1. «Del feísmo como criterio de selección»



Documento II.2.1. Página del artículo «Del feísmo como criterio de selección», de Juan Castañeda, p. 13.

II.2.2. «Los herederos de Herrán, Posada y Contreras»

EN AGUASCALIENTES

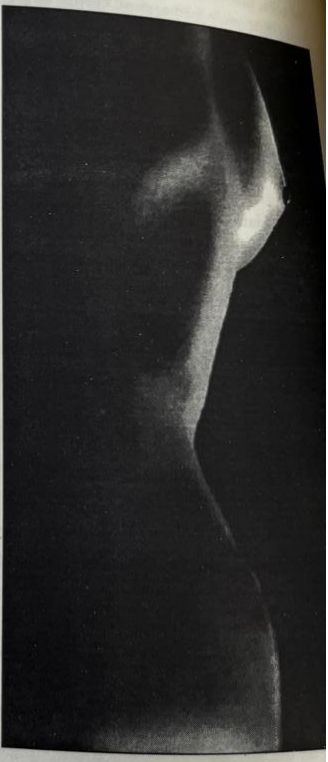
Los herederos de Herrán, Posada y Contreras

Juan Castañeda

*Juan Castañeda. Pintor, escultor y fotógrafo. Autor del libro *La obra actual de los ganadores de arte joven*. Actualmente es director y maestro del Centro de Artes Visuales.*

Como suele suceder en los estados, los artistas que sobresalen son los que en algún momento emigran a la capital de la república, pues es allá donde se concentra el grueso de la comunidad artística,¹ que por lo regular determina el nivel de la obra. Ha sucedido con los grandes maestros y con los continuadores, como, en nuestro caso, Gabriel Fernández Ledezma, Francisco Díaz de León, y más recientemente Enrique Guzmán. Sin embargo, ahora ya es posible en nuestra ciudad que el artista se desarrolle en lo técnico y lo conceptual. En lo técnico –el cómo hacerlo– y en lo conceptual –el por qué hacerlo– lo pueden lograr en el Centro de Artes Visuales, aun cuando los estudios que ofrece no son escolarizados y carecen de reconocimiento oficial; también se padecen insuficiencias tanto físicas como humanas, pero los que lo desean obtienen la formación e información adecuadas para hacer arte contemporáneo. La forma y genialidad de la obra ya es exclusiva responsabilidad del autor.

En cuanto a la difusión, la infraestructura y las actividades del Instituto Cultural de Aguascalientes, permiten que quien tenga calidad se vaya consolidando como creador. Es en el Centro de Artes Visuales –o más bien a



Largo y sinuoso camino, plata sobre gelatina. Carlos Llamas Orenday

¹La comunidad artística la componen pintores, galeristas, centros de estudio, promotores, curadores, críticos, historiadores, coleccionistas.

Documento II.2.2a. Página de apertura del artículo «Los herederos de Herrán, Posada y Contreras», de Juan Castañeda.



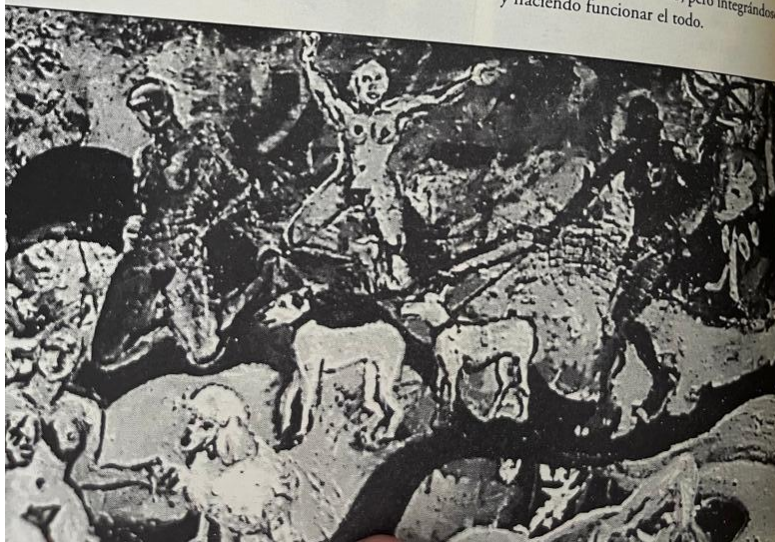
Documento II.2.2b. Continuación de «Los herederos de Herrán, Posada y Contreras», p. 35.

El defraudador, carbón, lápiz, barniz y óleo sobre tela, 140 x 125 cm, 1998, de Pilar Ramos



ím. 6, técnica
re tela, 65 x
999, de
mero

Estrada, en una intensa búsqueda de creación a partir de las imágenes de los periódicos, de la página roja y de la de sociales, rescatan las figuras que se pueden mezclar en una ácida crítica a la sociedad.



Los herederos de Herrán, Posada y Contreras

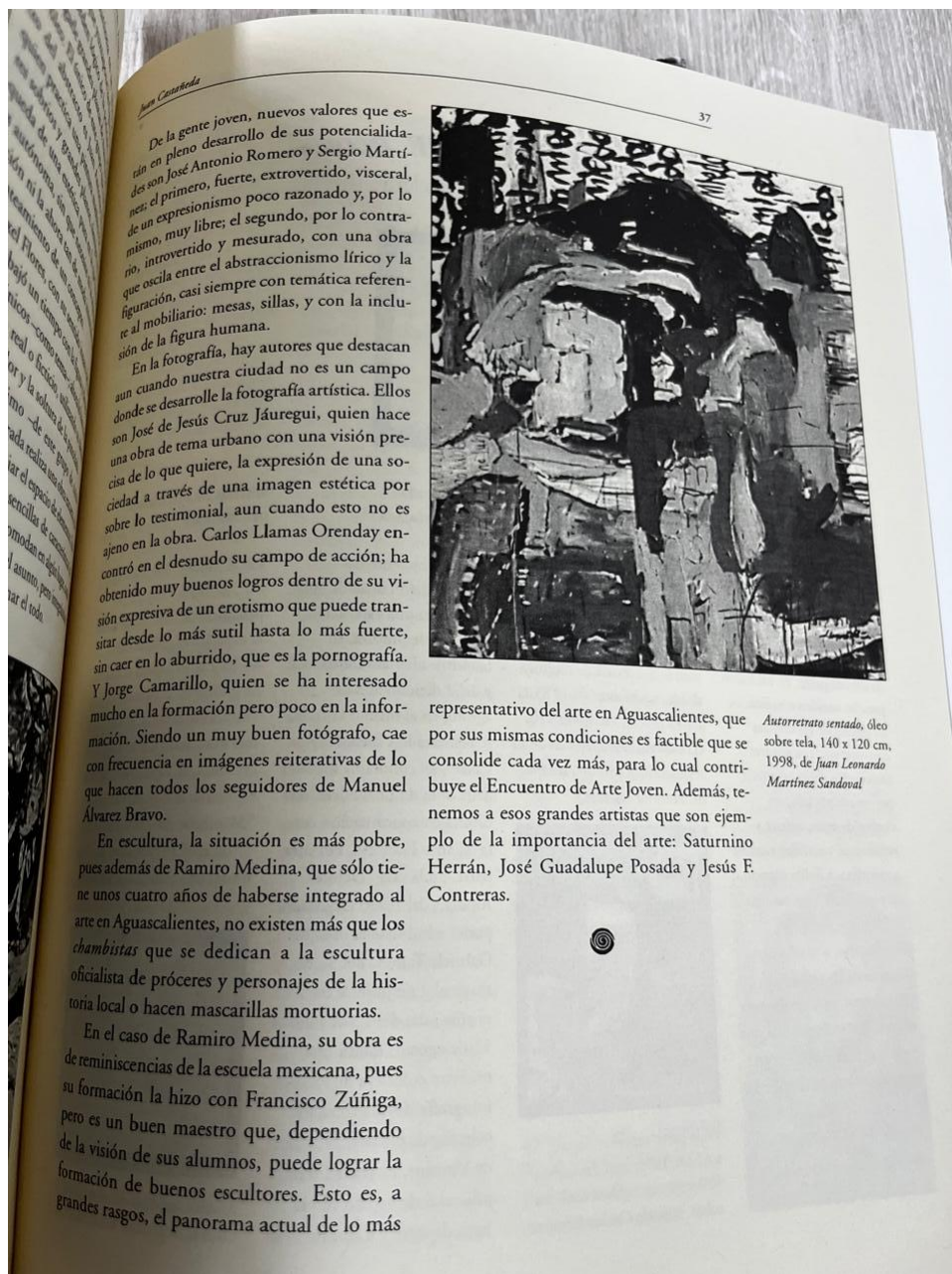
Leonardo incursiona en un neosurrealismo, en el que yuxtapone las figuras sin importar el orden lógico de la posición, además de agregarle grandes platas de materia del mismo óleo. El único de este grupo que está dentro del abstracto es Juan Antonio Ruelas, quien practica una pintura matérica de colores sobrios y grandes planos, siempre en botella es autónoma, sin que necesite ni la representación ni la ahora tan de moda intención del planteamiento de un concepto.

Axel Flores, con su sentido innato del color, trabajó un tiempo con la figura y elementos botánicos—como tema—; ahora lo hace con el paisaje real o ficticio, utilizando su talento para el color y la soltura de la pincelada. Por último—de este grupo de cinco—, Gilberto Estrada realiza una obra escueta, tratando de limpiar el espacio de elementos. Formas simples y sencillas de características infantiles que se acomodan en algún lugar, como parte principal del asunto, pero integrándose y haciendo funcionar el todo.

Hay autores que destacan nuevos valores que es-
de sus potencialida-
Martí-
visceral,
por lo contra-
una obra
lírico y la
referen-
con tenística referen-
sillas, y con la inclu-

Hay autores que destacan
ciudad no es un campo
Ello:
hacen
una visión pro
de una s
expresión de una s
estética p
aun cuando esto no
de acción
de s
puede
lo más fi
es la porno
se ha inter
pero poco en la
un muy buen fotógr
en imágenes reiterativ
de

la situación es m
Ramiro Medina, qu
años de haberse in
no existen n
que se dedican a la
de próceres y personaje
hacen mascarillas me
de Ramiro Medina
de la escuela me
la hizo con



De la gente joven, nuevos valores que están en pleno desarrollo de sus potencialidades son José Antonio Romero y Sergio Martínez; el primero, fuerte, extrovertido, visceral, de un expresionismo poco razonado y, por lo tanto, muy libre; el segundo, por lo contrario, introvertido y mesurado, con una obra que oscila entre el abstraccionismo lírico y la figuración, casi siempre con temática referencial: mesas, sillas, y con la inclusión de la figura humana.

En la fotografía, hay autores que destacan aun cuando nuestra ciudad no es un campo donde se desarrolle la fotografía artística. Ellos son José de Jesús Cruz Jáuregui, quien hace una obra de tema urbano con una visión precisa de lo que quiere, la expresión de una sociedad a través de una imagen estética por sobre lo testimonial, aun cuando esto no es ajeno en la obra. Carlos Llamas Orenday encontró en el desnudo su campo de acción; ha obtenido muy buenos logros dentro de su visión expresiva de un erotismo que puede transitar desde lo más sutil hasta lo más fuerte, sin caer en lo aburrido, que es la pornografía. Y Jorge Camarillo, quien se ha interesado mucho en la formación pero poco en la información. Siendo un muy buen fotógrafo, cae con frecuencia en imágenes reiterativas de lo que hacen todos los seguidores de Manuel Álvarez Bravo.

En escultura, la situación es más pobre, pues además de Ramiro Medina, que sólo tiene unos cuatro años de haberse integrado al arte en Aguascalientes, no existen más que los *chambistas* que se dedican a la escultura oficialista de próceres y personajes de la historia local o hacen mascarillas mortuorias.

En el caso de Ramiro Medina, su obra es de reminiscencias de la escuela mexicana, pues su formación la hizo con Francisco Zúñiga, pero es un buen maestro que, dependiendo de la visión de sus alumnos, puede lograr la formación de buenos escultores. Esto es, a grandes rasgos, el panorama actual de lo más

representativo del arte en Aguascalientes, que por sus mismas condiciones es factible que se consolide cada vez más, para lo cual contribuye el Encuentro de Arte Joven. Además, tenemos a esos grandes artistas que son ejemplo de la importancia del arte: Saturnino Herrán, José Guadalupe Posada y Jesús F. Contreras.

Autorretrato sentado, óleo sobre tela, 140 x 120 cm, 1998, de Juan Leonardo Martínez Sandoval

Documento II.2.2d. Cierre de «Los herederos de Herrán, Posada y Contreras», p. 37.

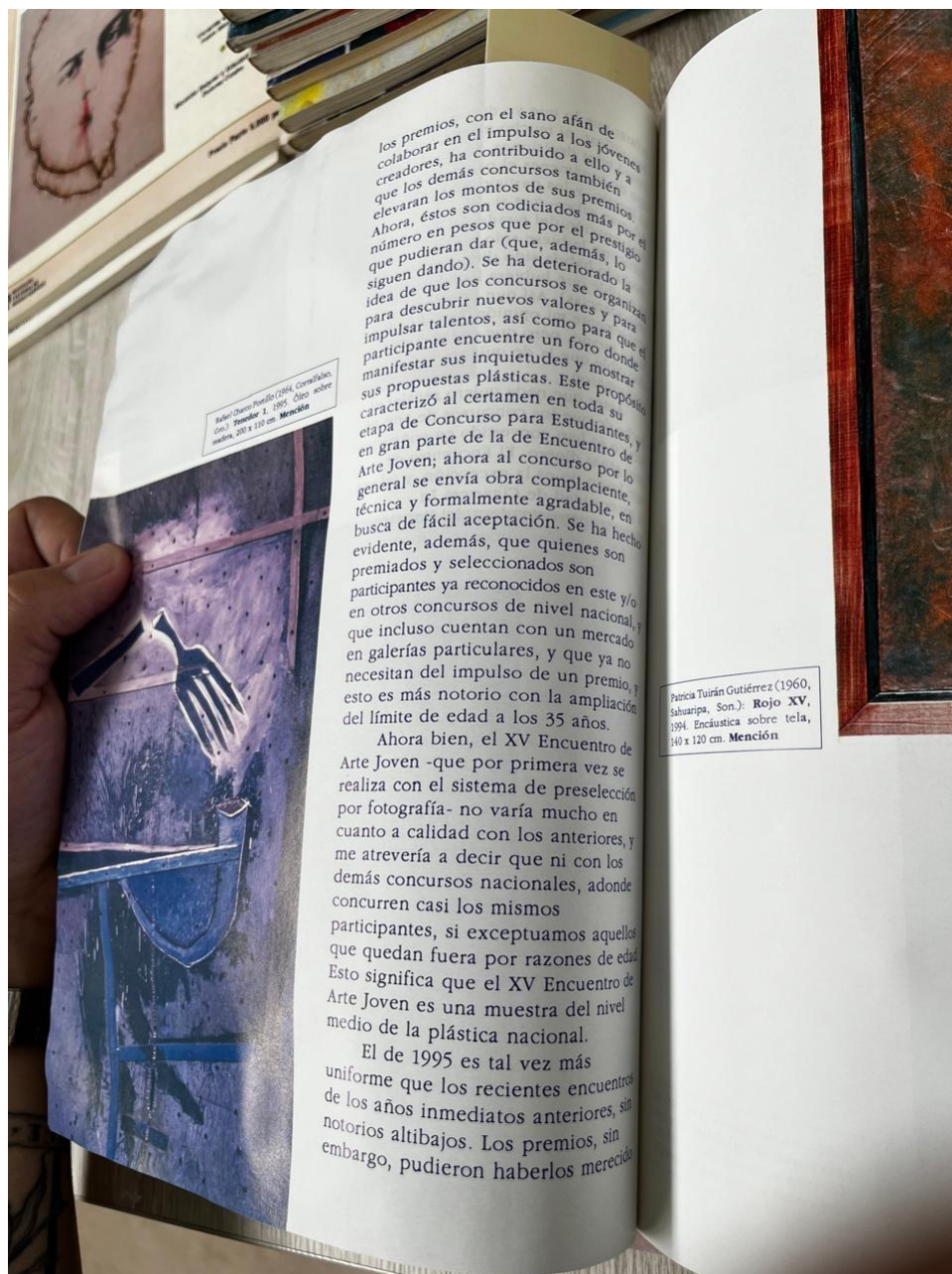
II.2.4. «Es necesaria una visión más amplia —no centralista— del arte en México»



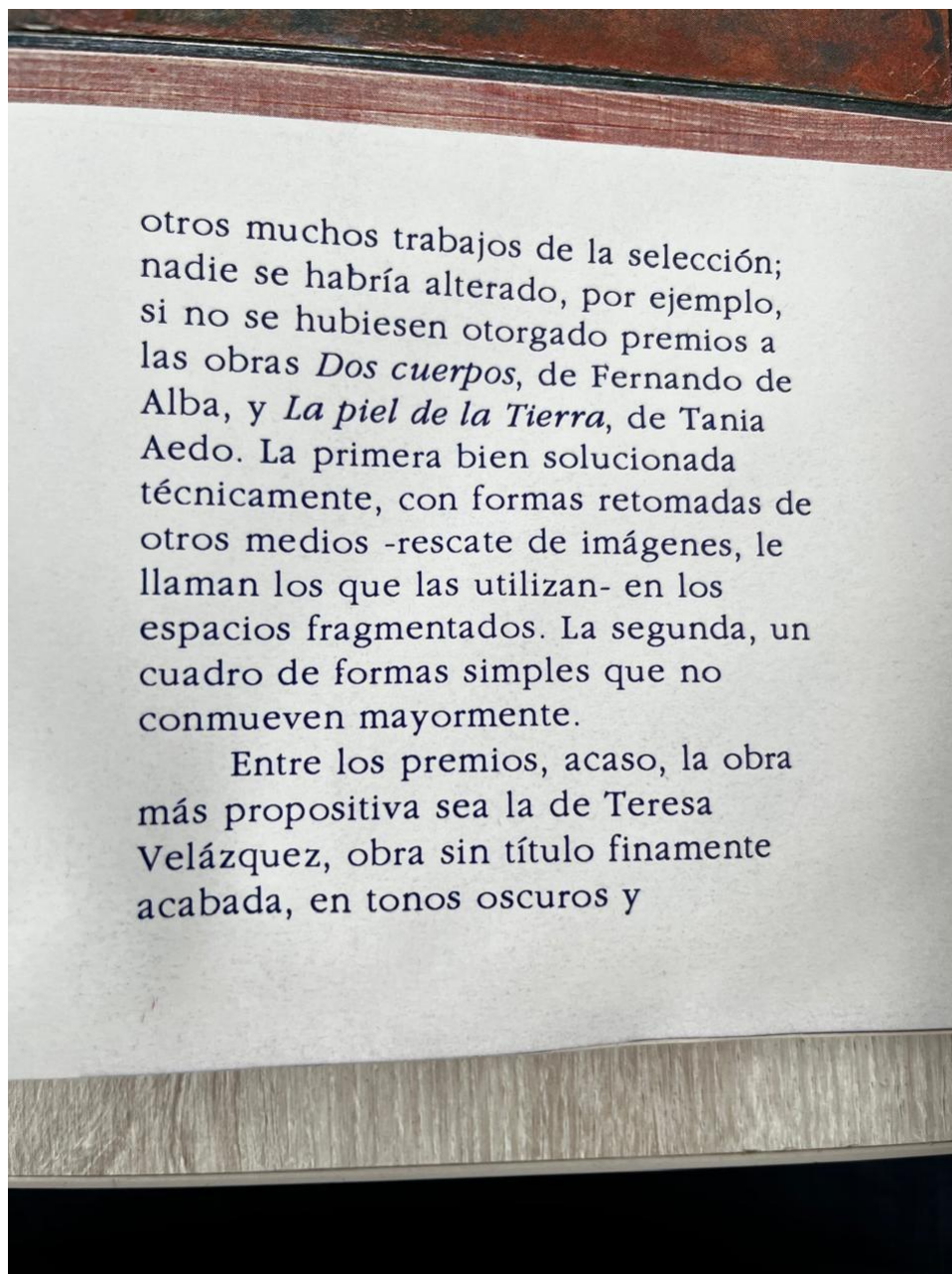
Documento II.2.4a. Página de apertura del artículo, con reproducción de una obra de Gustavo Artigas.



Documento II.2.4b. Continuación del texto sobre el papel del jurado y los concursos de arte.



Documento II.2.4c. Continuación del análisis del XV Encuentro Nacional de Arte Joven.



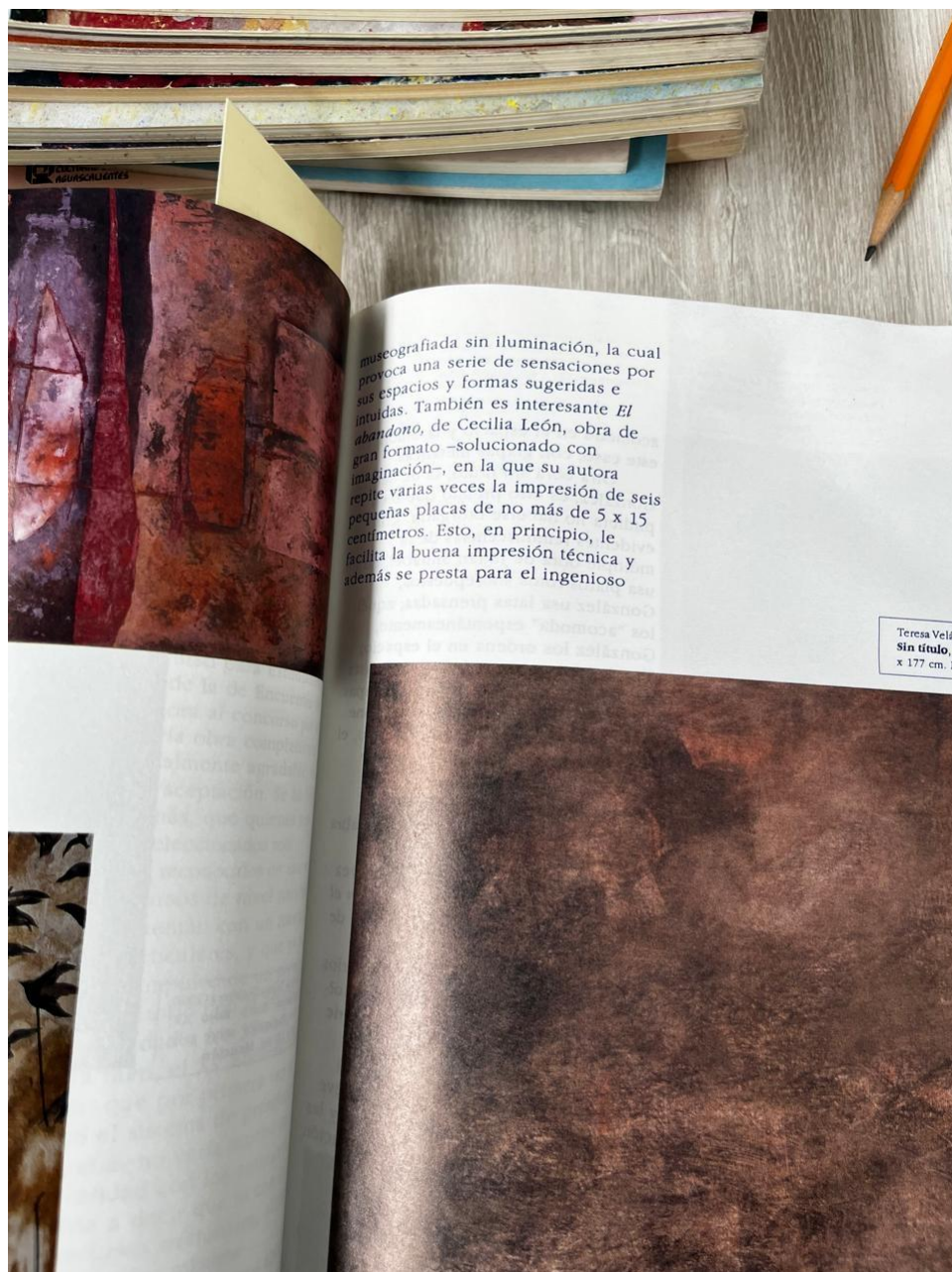
otros muchos trabajos de la selección; nadie se habría alterado, por ejemplo, si no se hubiesen otorgado premios a las obras *Dos cuerpos*, de Fernando de Alba, y *La piel de la Tierra*, de Tania Aedo. La primera bien solucionada técnicamente, con formas retomadas de otros medios -rescate de imágenes, le llaman los que las utilizan- en los espacios fragmentados. La segunda, un cuadro de formas simples que no conmueven mayormente.

Entre los premios, acaso, la obra más propositiva sea la de Teresa Velázquez, obra sin título finamente acabada, en tonos oscuros y

Documento II.2.4d. Detalle textual referido a obras que, a juicio del autor, pudieron haber sido premiadas.



Documento II.2.4e. Vista general de un pliego con reproducciones de obras premiadas y mencionadas.



Documento II.2.4f. Detalle complementario del pliego anterior.



Documento II.2.4g. Continuación del artículo y reproducciones de obras participantes.



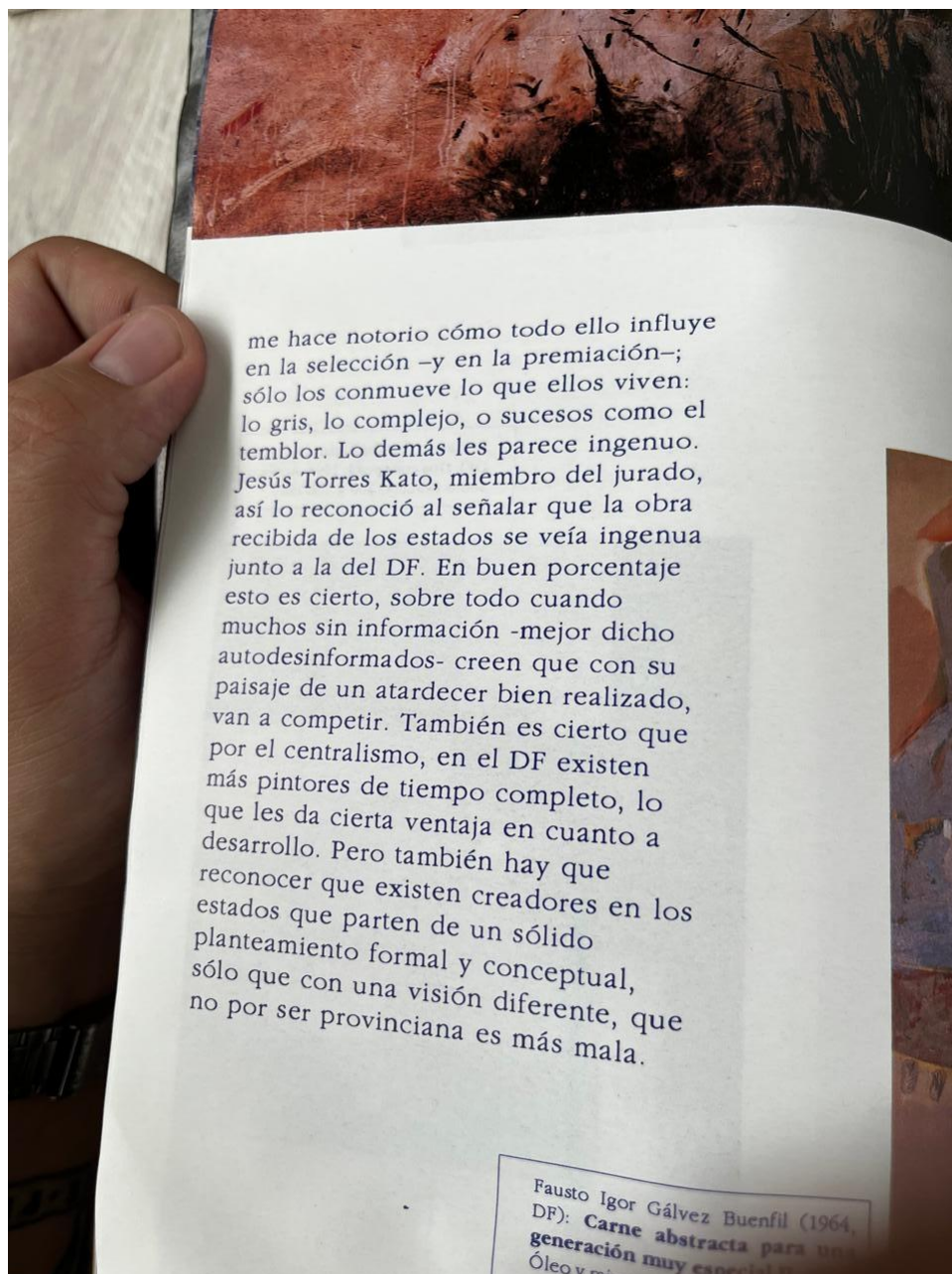
Documento II.2.4h. Pliego con obras y comentario sobre conceptualismo, figuración y premiación.



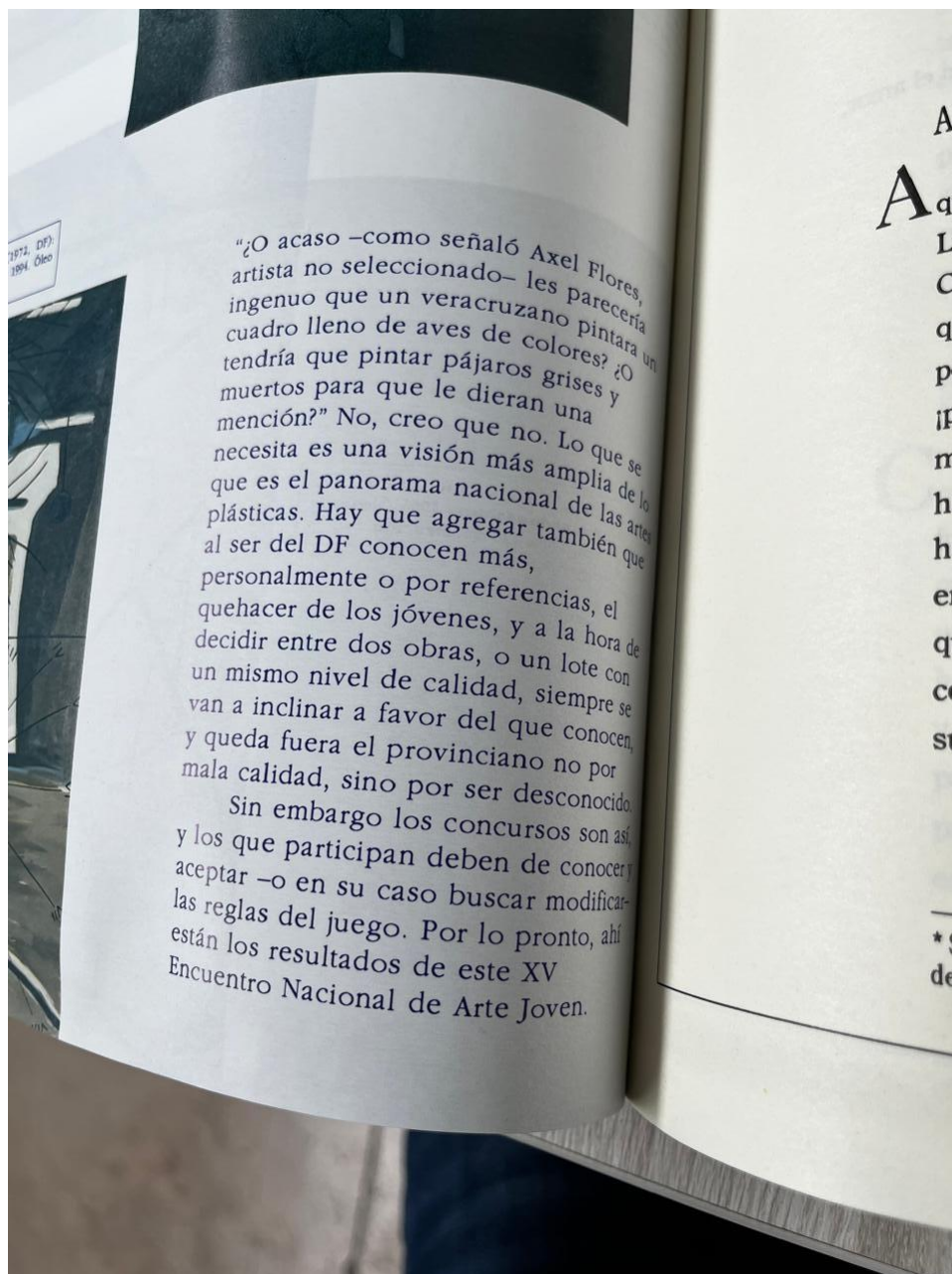
Documento II.2.4i. Vista complementaria del pliego anterior.



Documento II.2.4j. Continuación del análisis y reproducción de obras seleccionadas.

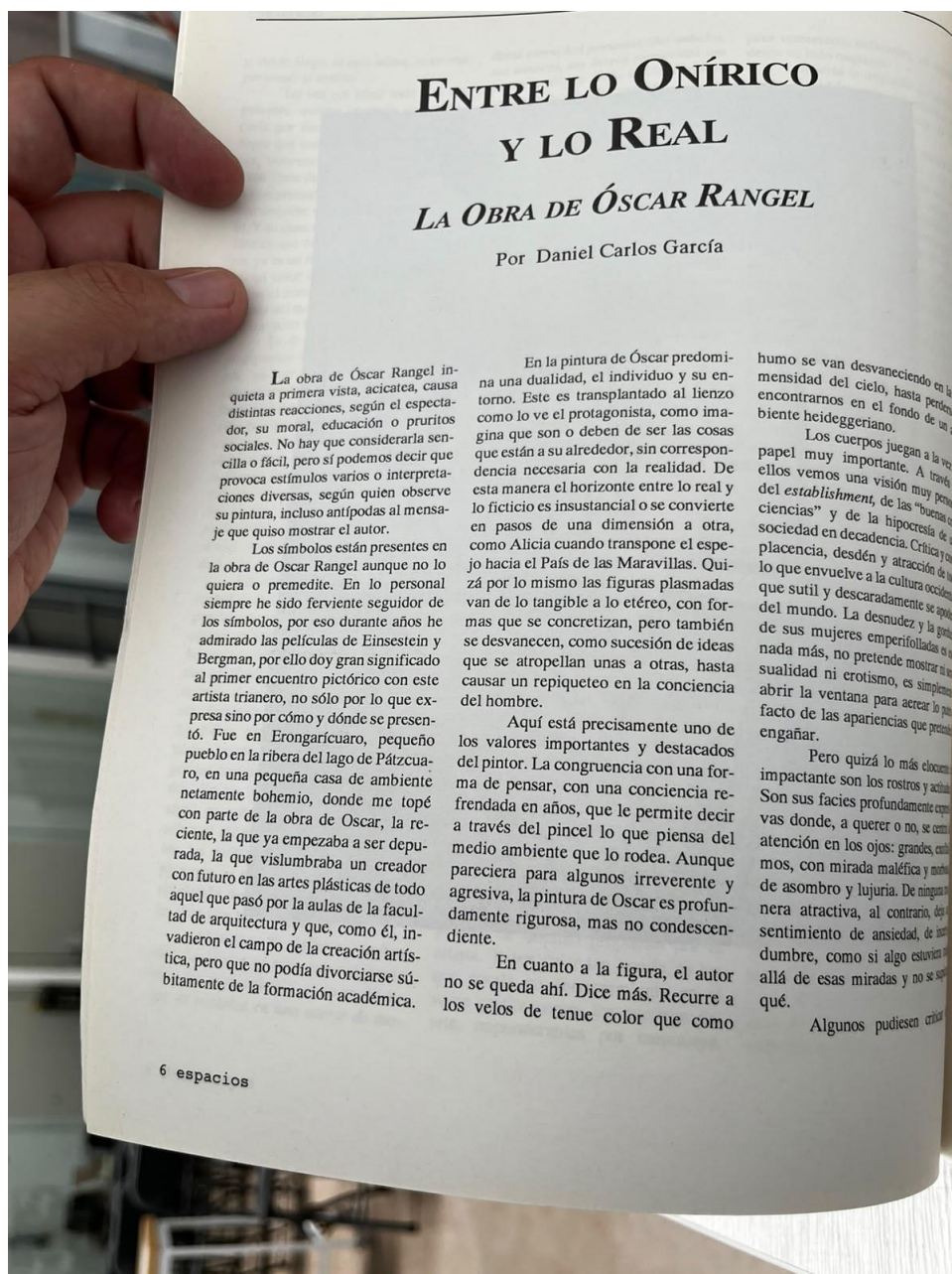


Documento II.2.4k. Continuación del comentario crítico sobre centralismo y producción provincial.



Documento II.2.41. Fragmento referido a los criterios de selección y al panorama nacional de las artes plásticas.

II.2.5. «Entre lo onírico y lo real. La obra de Óscar Rangel»



Documento II.2.5a. Daniel Carlos García, «Entre lo onírico y lo real. La obra de Óscar Rangel», página de apertura, p. 6.

temática que aborda Oscar, por su claro corte urbano y cosmopolita. La pintura en México ha tenido, durante casi todo el siglo, el peso agobiante de la escuela de los grandes muralistas, donde los temas mexicanos, con rostros indígenas, los cuadros del campo o de la fusión de las dos culturas madres, sellaron la producción de gran parte de nuestros artistas contemporáneos. Era el tiempo del nacionalismo, del refrendo de nuestra idiosincracia y de la evolución post-revolucionaria. Fue expresión pues de una época y de un tiempo de nuestra historia.

Hoy, a medio siglo de ese gran momento, vivimos una época de cambios vertiginosos; es pues explicable que esto se traduzca también al arte, con rasgos propios y fuentes de inspiración distintas a las que siguieron los artistas de entonces. En este caso, la obra de Oscar no es bucólica, expresa lo que es y piensa; plasma sus vivencias y querencias de la vida urbana, a la cual ha estado siempre ligado. Es también cosmopolita porque no oculta su búsqueda en otros contextos, desde la cuna intelectual europea, hasta la bohemia costa oeste norteamericana, los cuales obviamente le han dado otra óptica para valorar el ambiente que envuelve a la sociedad mexicana. En lo anterior está también la inclinación por los temas nocturnos, abordados básicamente en dos aspectos: la vida de noche, que sólo se da en las grandes urbes; que sólo se da en las grandes urbes; que se constituye en un mundo aparte al del día y, cuando éste llega, se recoge en espera de que oscurezca nuevamente. El otro elemento es el hastío, la abulia improductiva o las largas veladas de insomnio, que bien pueden dar pie a una fantástica imaginación o al diálogo con un ratón.

Es una pintura que no aspira a estar en la sala de los hogares comunes, donde abundan las flores, los bodigones, o la última cena. Aunque parezca contradictorio tiene algo de iconoclasta, no sólo por la composición y actitud de los temas escogidos, como

es el caso de esa Virgen de la Asunción que asciende, mientras los apóstoles perplejos la observan desde abajo.

Sus rostros, figuras y expresiones no varían en nada con otros personajes del pintor, como afirmando que, santos o no, todos están hechos de la misma pasta.

Oscar Rangel es un artista con una veta de potenciales todavía por explorar, con lo que podemos concluir que no se ha dicho todo. El camino queda abierto; ahora simplemente hay que seguirlo...



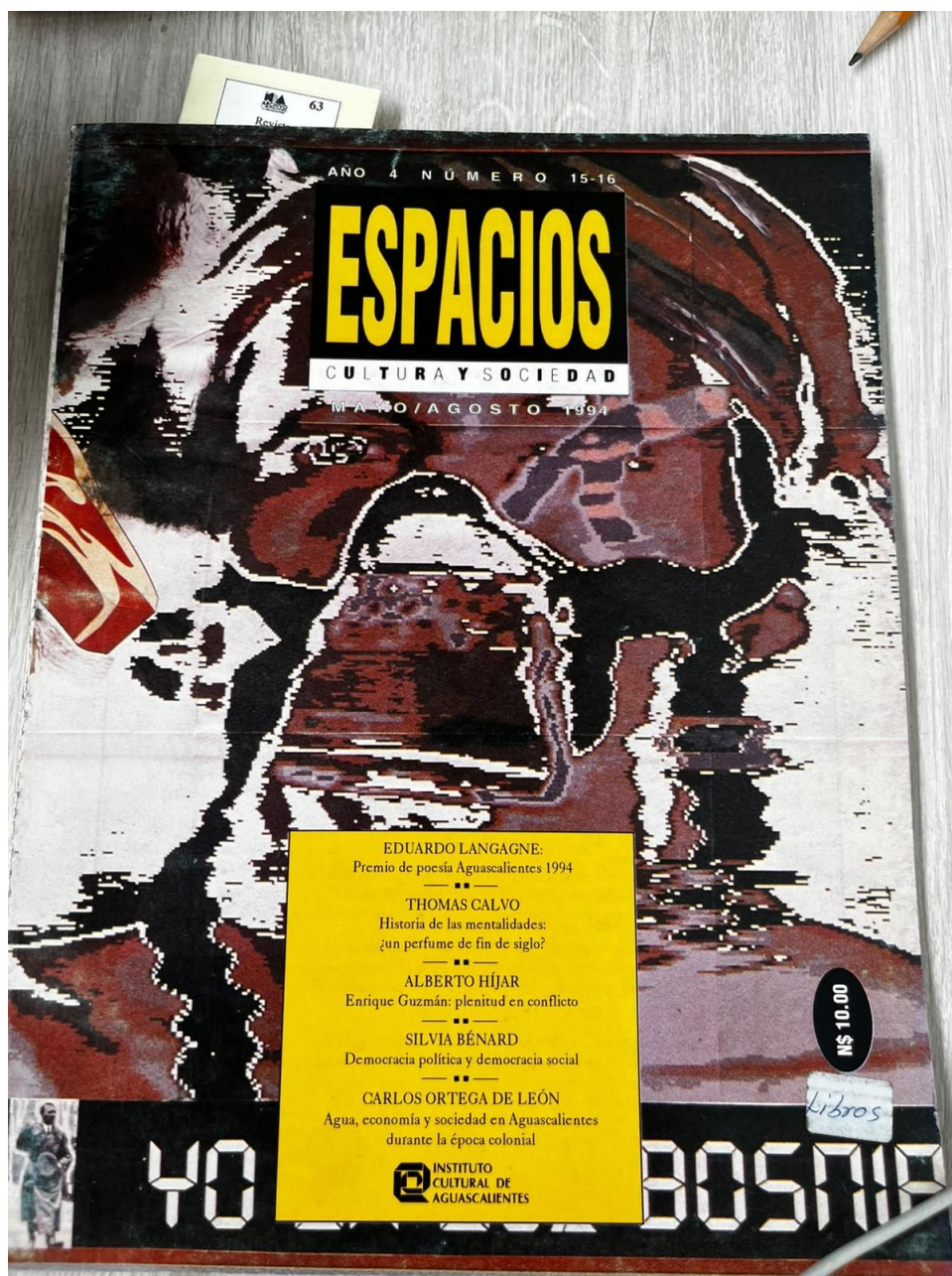
Documento II.2.5b. Continuación de «Entre lo onírico y lo real. La obra de Óscar Rangel», con reproducción de una obra pictórica.

II.2.6. Aníbal Reyes, Ando volando bajo

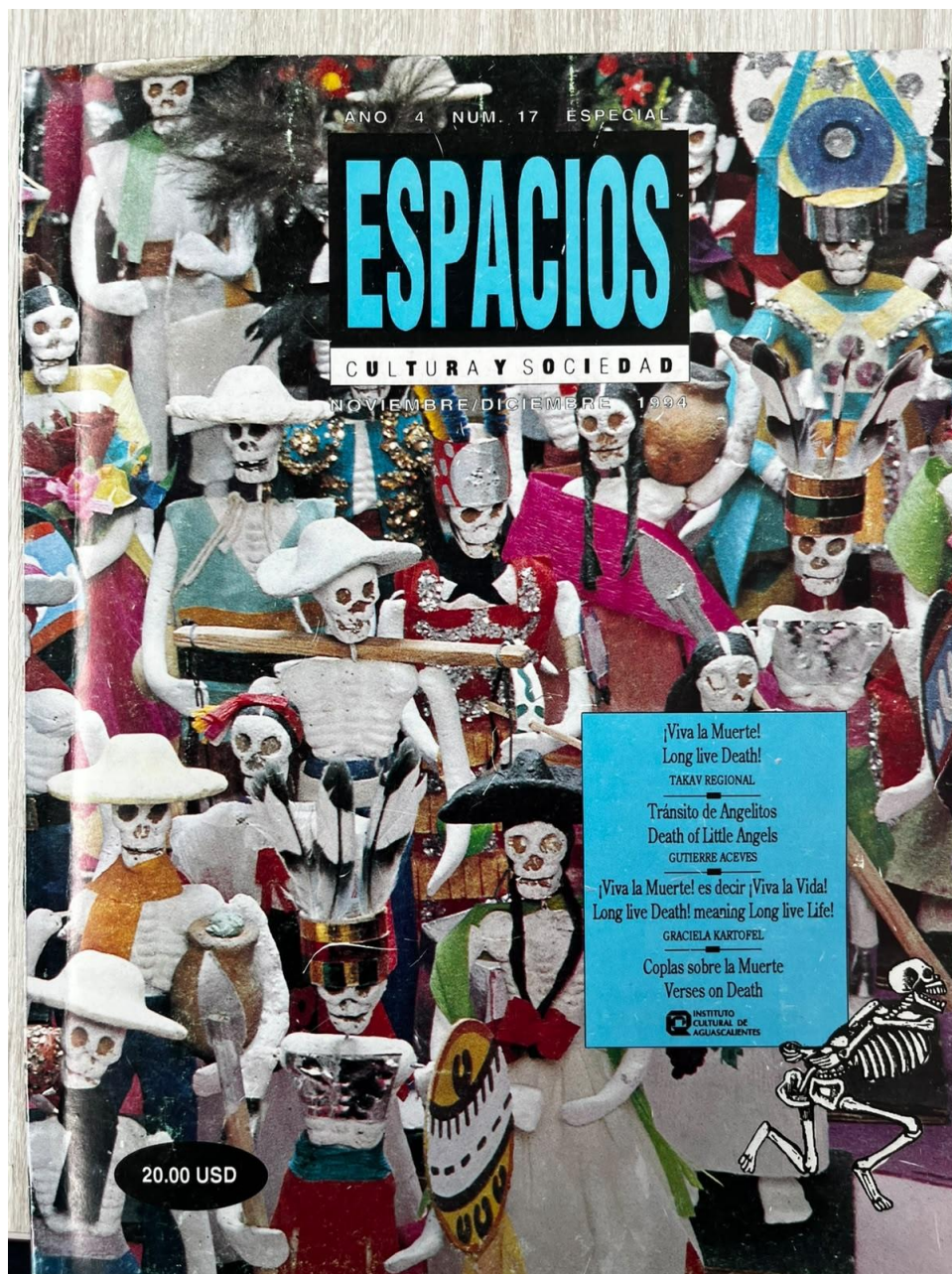


Documento II.2.6. Aníbal Reyes, Ando volando bajo. Reproducción publicada de la obra con nopal, guayabera, sombrero y otros elementos suspendidos sobre un cielo azul.

II.2.7. Portadas de números consultados de Espacios, Cultura y Sociedad

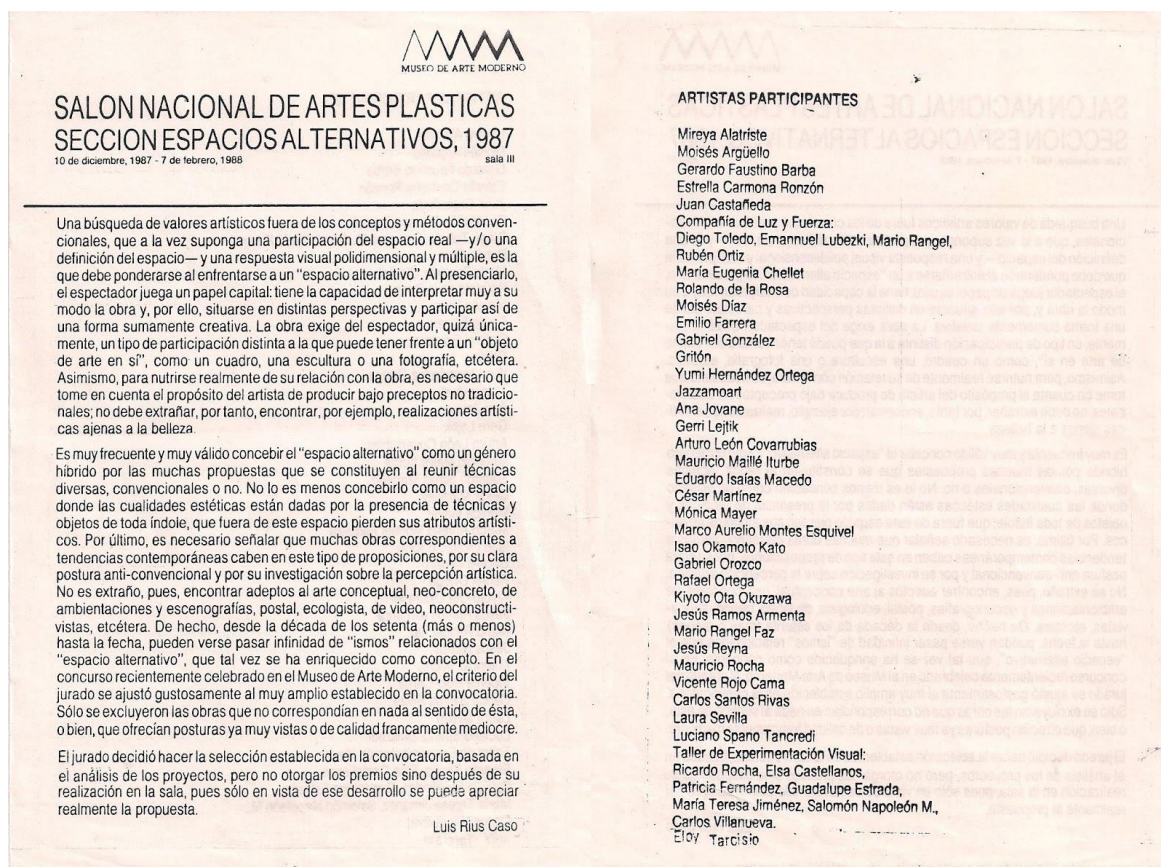


Documento II.2.7a. Portada de Espacios. Cultura y Sociedad, año 4, núms. 15-16, mayo-agosto de 1994.



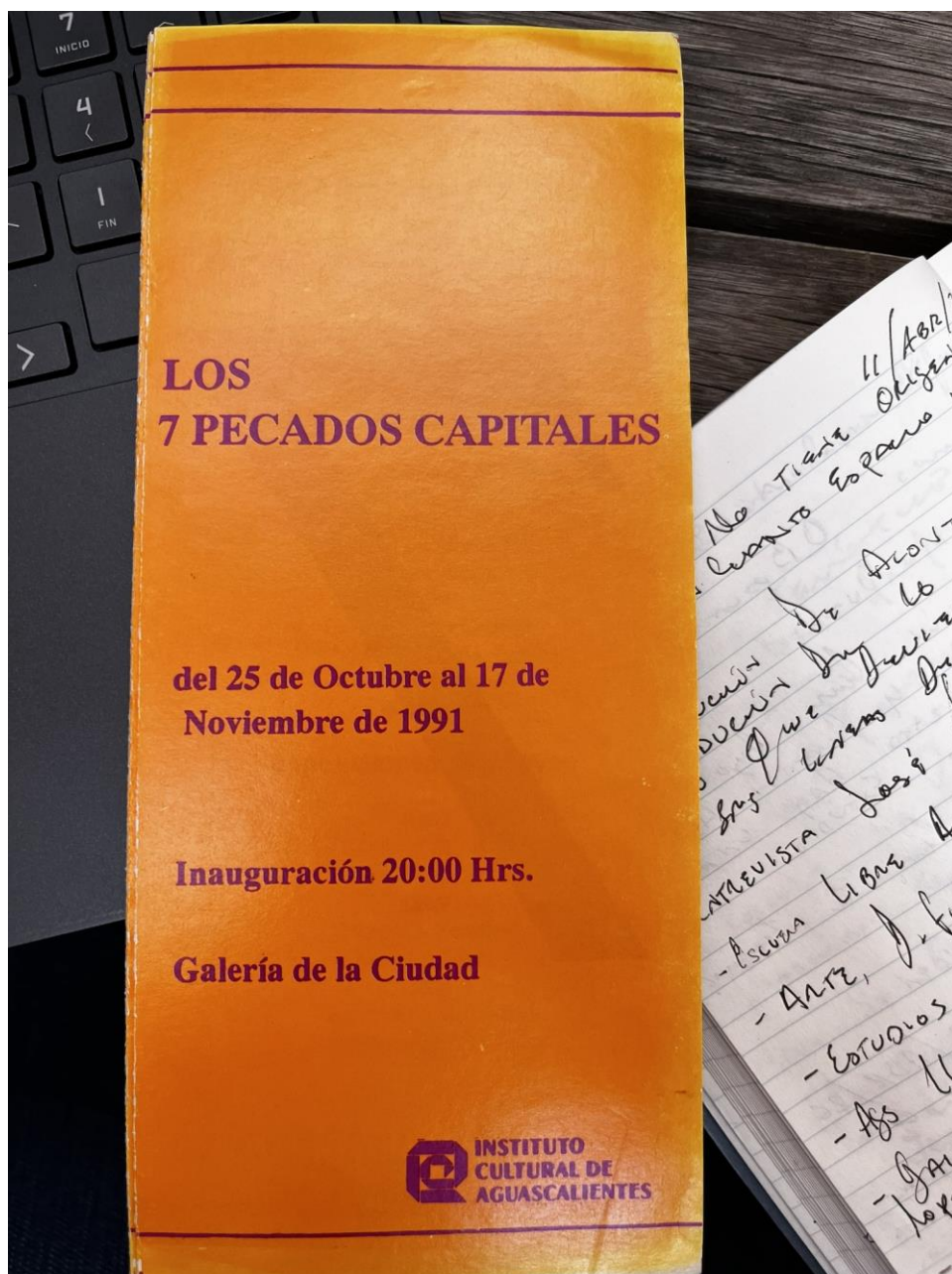
Documento II.2.7b. Portada de Espacios. Cultura y Sociedad, año 4, núm. 17, edición especial, noviembre-diciembre de 1994, dedicada a «¡Viva la Muerte!».

II.4. Catálogos, invitaciones y programas de exposiciones fotografiados



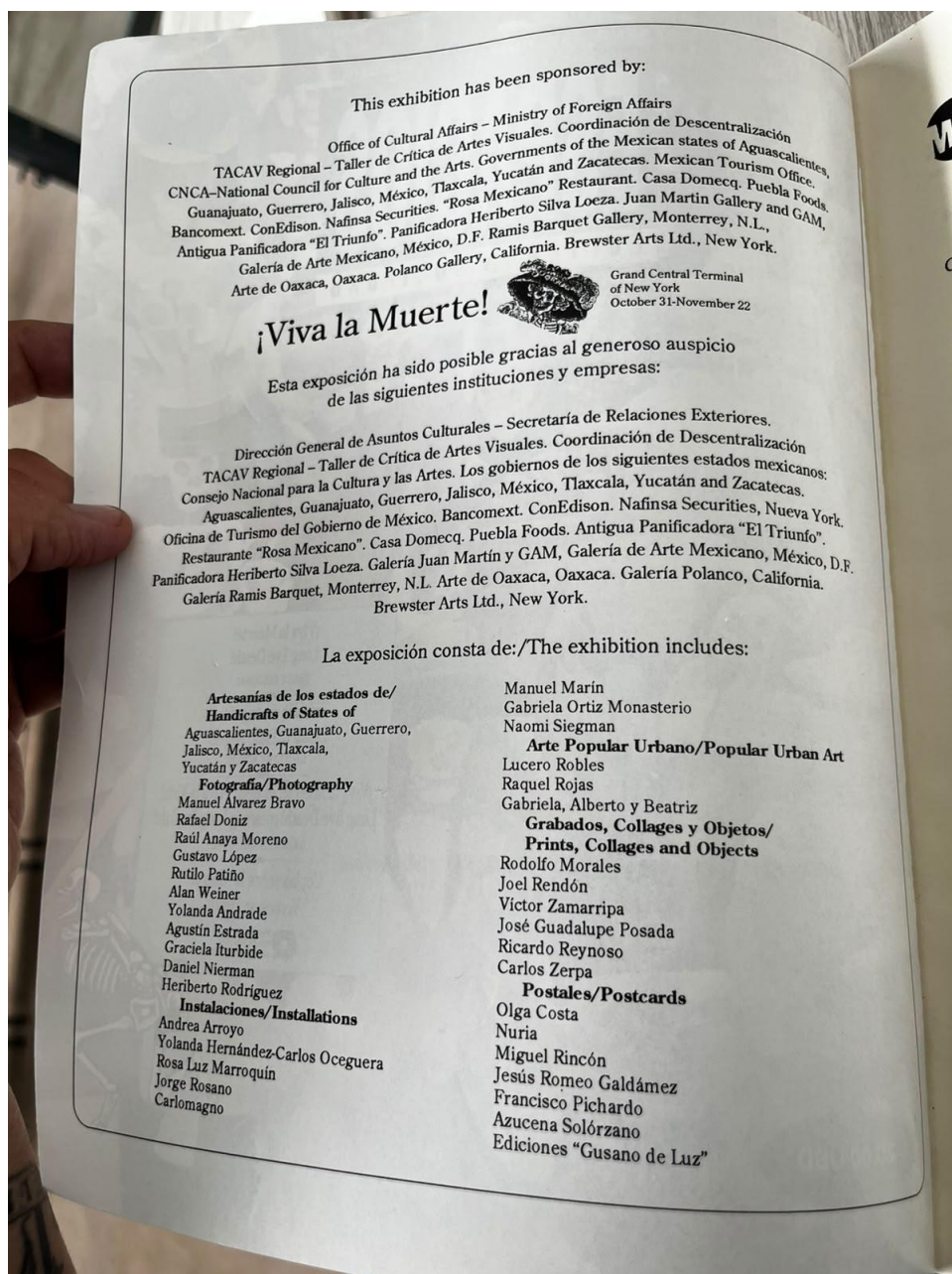
Documento II.4.1. Programa u hoja de sala del Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Espacios Alternativos, 1987. Museo de Arte Moderno. Exposición celebrada del 10 de diciembre de 1987 al 7 de febrero de 1988.

II.4.2. Invitación a la exposición Los 7 pecados capitales



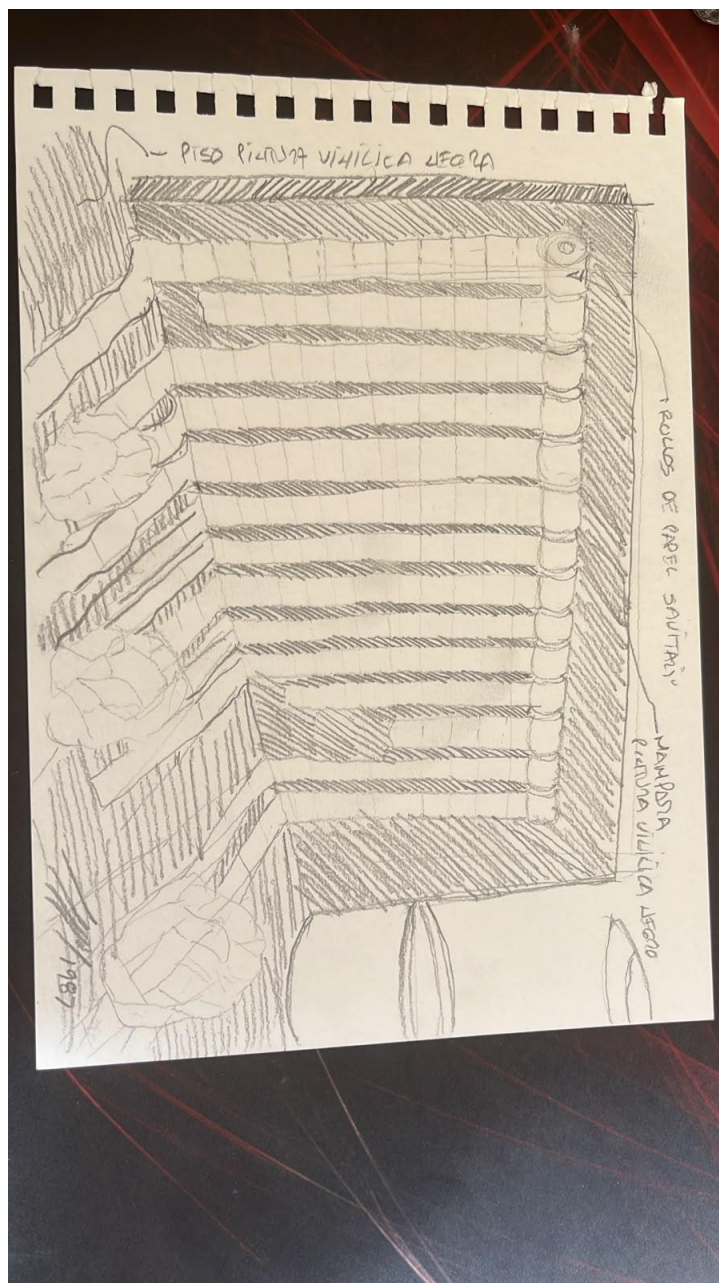
Documento II.4.2. Invitación a la exposición Los 7 pecados capitales, celebrada del 25 de octubre al 17 de noviembre de 1991 en la Galería de la Ciudad, Instituto Cultural de Aguascalientes.

II.4.3. Página informativa de la exposición ¡Viva la Muerte!



Documento II.4.3. Página informativa de la exposición ¡Viva la Muerte!, celebrada del 31 de octubre al 22 de noviembre, c. 1994, en Grand Central Terminal, Nueva York. Incluye instituciones patrocinadoras y relación de participantes.

II.5. Documentación fotográfica de Cada quien su rollo

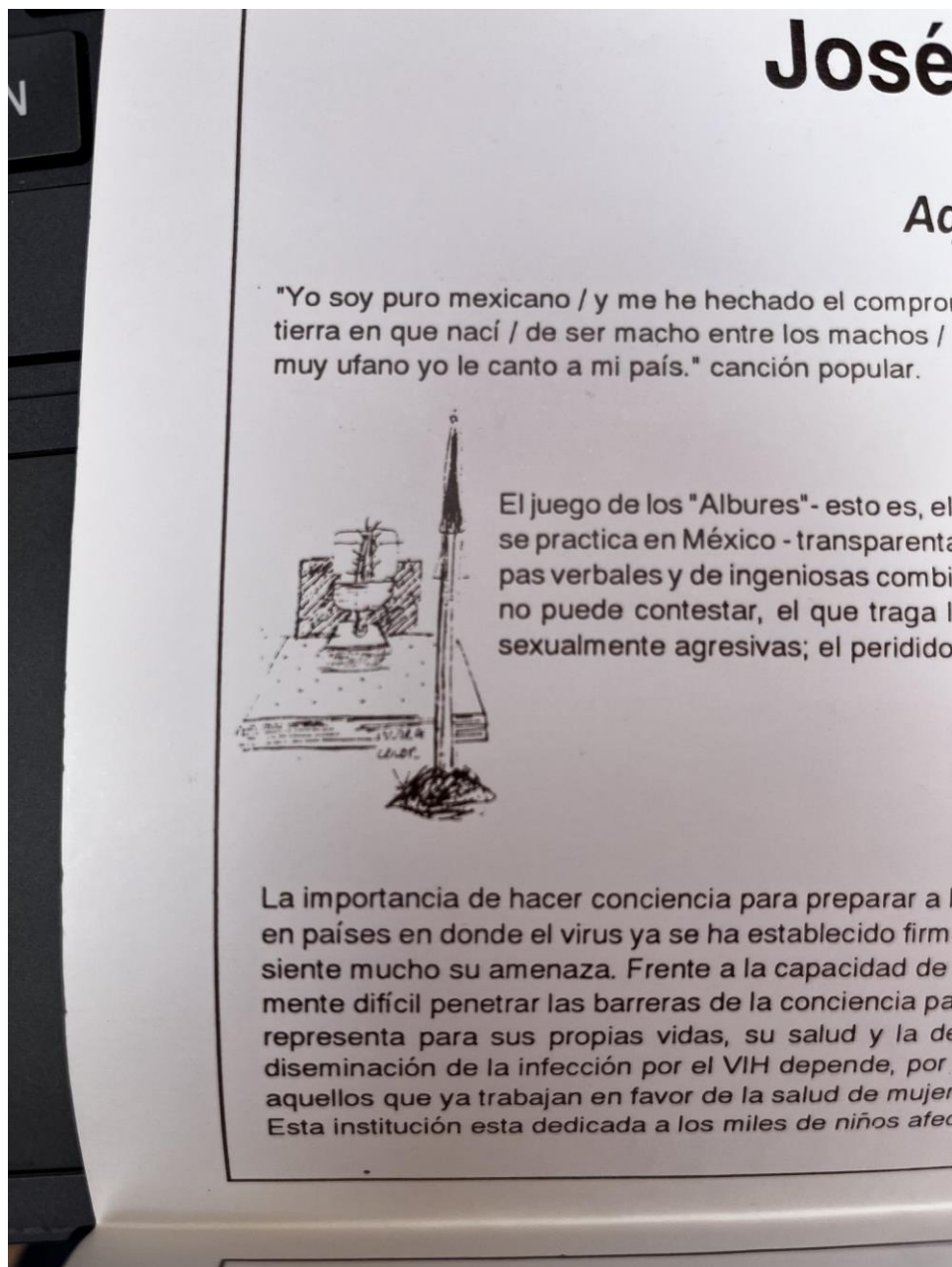


Documento II.5.1. Boceto de montaje asociado a Cada quien su rollo, 1987. Dibujo a lápiz con indicaciones para piso de piedra vinílica negra, mamparas con pintura vinílica negra y disposición de rollos de papel sanitario.

II.6. Documentación fotográfica de Aquí te sientas



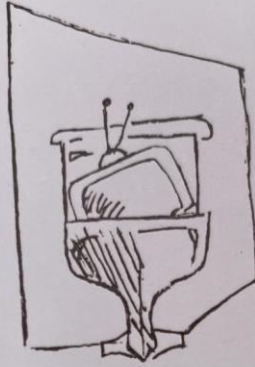
Documento II.6.1. José Fonseca, Aquí te sientas, ca. 1991. Registro parcial de la instalación, conjunto de estacas dispuestas sobre bases oscuras.



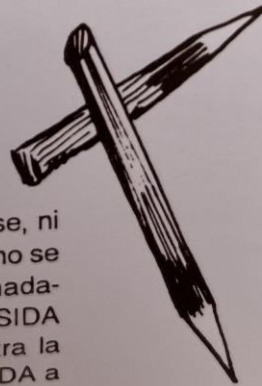
Documento II.6.2a. Detalle de la hoja conceptual de Aquí te sientas: referencia a la canción popular «Yo soy puro mexicano», esquema de la instalación y texto sobre prevención del VIH/sida.

onseca

ientas!



al hecho de alusiones obscenas y de doble sentido, que tanto a concepción, cada uno de los interlocutores, a través de tram- sticas, procura anonadar a su adversario; el vencido es el que le su enemigo. Y esas palabras están teñidas de alusiones , violado, por el otro. **Octavio Paz**



har contra el SIDA no puede exagerarse, ni o tampoco en aquellos donde todavía no se la naturaleza humana, se hace extremada- atención acerca de la amenaza que el SIDA s queridos. La movilización social contra la e poner en movimiento en contra del SIDA a s. **CONASIDA**

Documento II.6.2b. Detalle de la hoja conceptual de Aquí te sientas: esquema del televisor-inodoro, cita de Octavio Paz sobre el albur y símbolo formado por un condón y un lápiz.

II.7. Material hemerográfico y publicaciones culturales fotografiadas



Documento II.7.1. Juan Castañeda, «Arte joven y los triunfadores», columna Ojos que ven, Tiempo de Aguascalientes, mayo de 1996, p. 38.

LARA, FONSECA, BARBA Y LEÓN CON "MONTAJES" EN EL POSADA

POR DANIEL DE LIRA L.

Jaime Lara, José Fonseca, Faustino Barba y Arturo León, tienen en su exposición colectiva MONTAJES, cuatro visiones plásticas en torno a la temática mexicana actual.

Para esta exposición es pertinente destacar que la inauguración fue el 15 de septiembre, dato que también se inserta en la obra presentada. Por cierto, la inauguración consistió en un acto en extremo informal, carente de atención o educación para presentar la exposición y los expositores con el público, que fue numeroso, y que además hubo un vino de segunda que al parecer se acostumbra en esos actos.

Las obras que se presentan tienen un punto de coincidencia en su contenido nacional, no nacionalista, podemos decir que proponen preguntas, infieren deducciones y conclusiones y dejan incógnitas. Su carácter histórico, político y social crea el canal de comunicación con el espectador con el que busca despertar una reacción ante la obra plástica. Una reacción, que inclusive puede ser un sentimiento de molestia, como ellos dijeron en una entrevista que les hiciera Radio Universidad.

Qué bien que el ICA nos permita apreciar esta técnica plástica, que es tan recurrente en los museos de arte moderno del mundo, y qué mejor que apreciar el trabajo de estos cuatro expositores, que con algunos más representan el quehacer plástico de nuestro Estado.

Para invitar a esta exposición, es útil recordar que los montajes, llamados también instalaciones han llegado a consolidarse como otra alternativa de expresión plástica, su finalidad es redimensionar el espacio, crear ambientes psicológicos, envolventes, donde el público es un elemento más y un autor especial al interpretar el conjunto de signos y símbolos presentados como propuesta estética.

Faustino Barba presenta un montaje de campanas que quizá comiencen por recordar el día de independencia, de países reales o imaginarios, el bullicio de la serpentina recuerda días de fiesta que recuerdan campanas mudas. Su obra es quizá la más sencilla, sus recursos bastante simples, su mensaje directo.

Jaime Lara y José Fonseca son los que acaparan la atención. Lara retoma uno de los símbolos más polisémicos, como él lo expresa, la calavera grande, enorme, presidiendo un desfile de banderitas blancas y negras, la paz y la destrucción, la guerra, coexistiendo en una misma base. Llegando al suelo una visión política, las hojas de maple, el dólar norteamericano y el maguey: el TLC, otra visión más de la muerte, ¿otra visión más del inframundo latinoamericano?

Fonseca también se vuelve lúdico con un juego de albuques. Aquí te sientas; una instalación con estacas cubiertas por un condón, la televisión con el discurso de las masas a punto de llegar al sanitario y de

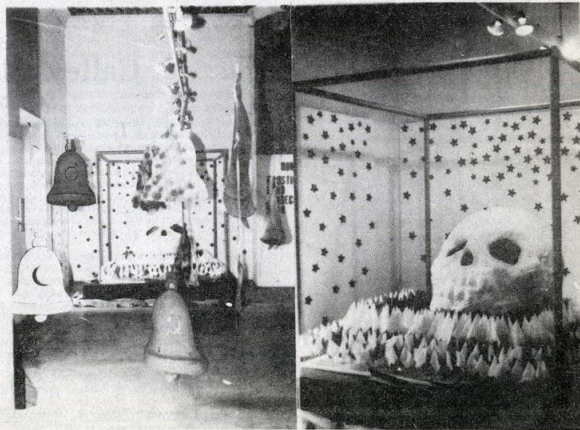
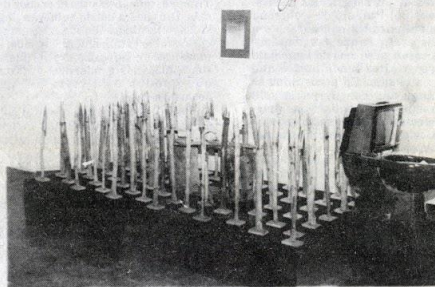
frente la ausencia, sillas, estacas y una tela tricolor. Fonseca expresa el problema del Sida en niños y mujeres.

Finalmente, el montaje de Arturo León, quien sabe si todavía lo siga permitiendo el Museo Posada. Marinas es su título. Su autor quiere dar una visión de la destrucción ecológica, haciendo él mismo la destrucción de los peces enriqueciendo la atmósfera. Si se le critica que es el trabajo más "flojo" yo creo que es el que estuvo sin una idea clara de planeación y permanencia, pues los peces

que ha metido en una bolsa de plástico están en un estado lamentable al oírlo de descomposición, además no se puede saber que tienen, el agua ha comenzado a perder sus cualidades.

Este caso se ha comentado entre los cuatro; desde luego vale también como experiencia.

Al parecer MONTAJES permanecerá hasta los primeros días de octubre, bien vale la vuelta explorar las obras que expone esta dimensión del arte.



Documento II.7.2. Daniel de Lira L., «Lara, Fonseca, Barba y León con "Montajes" en el Posada», La Cultura en Aguascalientes, suplemento de El Sol del Centro, p. 8; fecha pendiente de verificación.

El espíritu del encuentro es el de abrir las puertas a todos los productores de alguna manifestación de las artes visuales, una amable confrontación de profesionales, aficionados, maestros, estudiantes, eventuales y sociales. Entendiendo estos últimos como los que pintan solo los domingos o de vez en cuando, y los, o las que se reúnen en un grupo social para pintar, charlar y pasar un rato agradable.

En este sentido se cumplió el objetivo en buen porcentaje, con las 106 obras expuestas que como lo señalaba la convocatoria, no pasaron por un proceso de selección por parte de los organizadores. Todo está a la vista del público, distribuido en la galería y primer patio de la Casa de la Cultura, de acuerdo a un criterio museográfico.

Se entiende que no se trata necesariamente, de descubrir talentos, nuevos valores o productos de mercado, y desde ese ángulo se tienen que ser benévolo en cualquier juicio crítico, y así podemos decir que la Muestra es aceptable, y hasta asegurar que es mejor que la 2ª. Muestra, como ésta fué mejor que la primera, esto desde una visión general.

Ahora bien si queremos aprovechar esta exposición para emitir un juicio, lo intentaré hacer con todas las reservas del caso; todo lo que diga es opinión personal y como tal, todo es discutible.

De entrada, es notorio que la gran mayoría de los participantes, se preocuparon por enviar buena obra representativa de su quehacer; como consecuencia, la muestra tiene una presencia técnica y de manufactura de muy alta calidad, siendo las esculturas de Miguel Angel Padilla las que más se significan, y en especial las dos piezas geométricas de metal laqueado, en las que logran un alto grado de pulcritud técnica. Si lograra evitar o asimilar que si, las evidentes influencias formales-conscientes o ¿inconscientes? de los tantos geométricos minimalistas que hay en México, tendríamos en Padilla a un buen artista de la forma y el volumen en el espacio.

El área de la muestra que mantiene el mejor nivel, es el de la fotografía, y en ella quien más destaca es Gabriel

González con un conjunto de tres obras a las que no les falta nada, tiene calidad técnica, impecable presentación - que esto también es muy importante unidad y además una propuesta visual muy afortunada, a pesar de efectos de laboratorio-. Fotos de pequeño formato en color sepia, en las que a una imagen urbana cotidiana, con una vista perspectiva de línea de horizonte elevada - desde una azotea- le superpone por contacto, en un recuadro, otra imagen en azul en donde enmarcado por los bordes del negativo, se destacan las formas figurativas o abstractas según se quieran ver.

También destacan, aún cuando carecen de propuesta plástica-estética, o es débil o reiterativa, las obras de José de Jesús Cruz Jáuregui que enseña el buen oficio del fotógrafo, una de las de Ofelia Enriquez -que tiene la virtud de que se le "da" la fotografía,- donde

**Visto ya con rigor en
relación a la creación
plástica de Aguascalientes,
el conjunto es una buena
muestra del pasado, donde
no se ve el presente y
mucho menos el futuro**



juega formalmente con fragmentos de un desnudo, agregando el positivo en película, del negativo de donde partió para este interesante juego visual. Se incluyen también los trabajos de Carlos Llamas Orenday y Diego Acosta, obras de buena presencia y manufactura, que en el caso de Acosta le afecta el terrible enmarcado que le puso.

En pintura que es donde hay más participación, es por consiguiente donde más se nota la ausencia de nivel de calidad. Hay de dulce, de chile y de manteca. Dos dignos dibujos sobre tela de Moises Díaz, que más se leen como pintura, siguiendo su misma búsqueda en el paisaje de soluciones informalistas, ya plenamente manifiesta en su reciente exposición.

Un buen ejemplo de la capacidad creadora de Gerardo Barba en su "Autorretrato", pintura de carga conceptualista, solucionada con sutiles veladuras negras sobre un soporte de maderas fragmentadas, donde se intuye su rostro. Lástima que lo que hace bien también es por diversión como el otro fallido trabajo, repetición del encuentro anterior, donde le da mucha importancia a la estructura, pero no la denomina.

Otro buen número de autores están presentes como obras de aceptable nivel; lo mejor de su producción, pero que irremediablemente nos remiten a un pasado ya superado. Otros que siempre han hecho las cosas mal, esto, lo siguen haciendo bien.

Dibujo, gráfica y textil están casi ausentes y la cerámica, es solo lo muy visto desde ya hace mucho tiempo.

En suma y visto ya con rigor en relación a la creación plástica de Aguascalientes, el conjunto es una buena muestra del pasado, donde no se ve el presente y mucho menos el futuro.

Aún cuando faltaron a la cita algunos de los conocidos-algunos porque no les interesó, otros porque no se enteraron, otros por falta de producción, o por no exponerse, -de todas maneras, la exposición nos da un panorama bastante real, de lo que sucede en la plástica de Aguascalientes.

Definitivo: los herederos de las glorias de Herrán, Posada y Contreras, aún están muy lejos. ♦

Documento II.7.3a. Juan Castañeda, «III Encuentro Estatal de Artes Plásticas», página de apertura, Tiempo de Aguascalientes, octubre de 1994.

III

Encuentro Estatat de Artes Plásticas

■ JUAN CASTAÑEDA

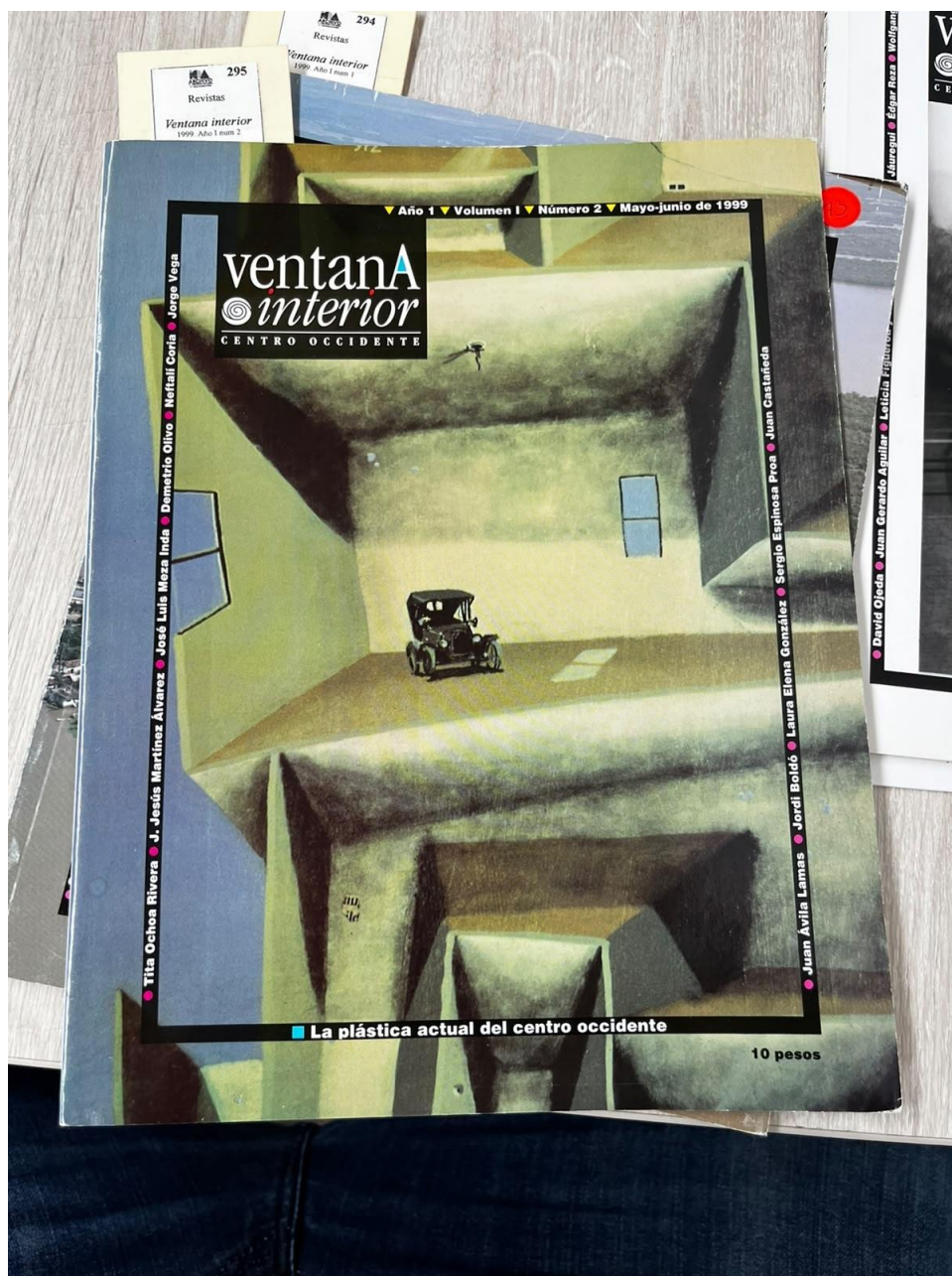


*Definitivo:
los herederos de
las glorias de
Herrán, Posada y
Contreras, aún
están muy lejos*

OCTUBRE DE 1994

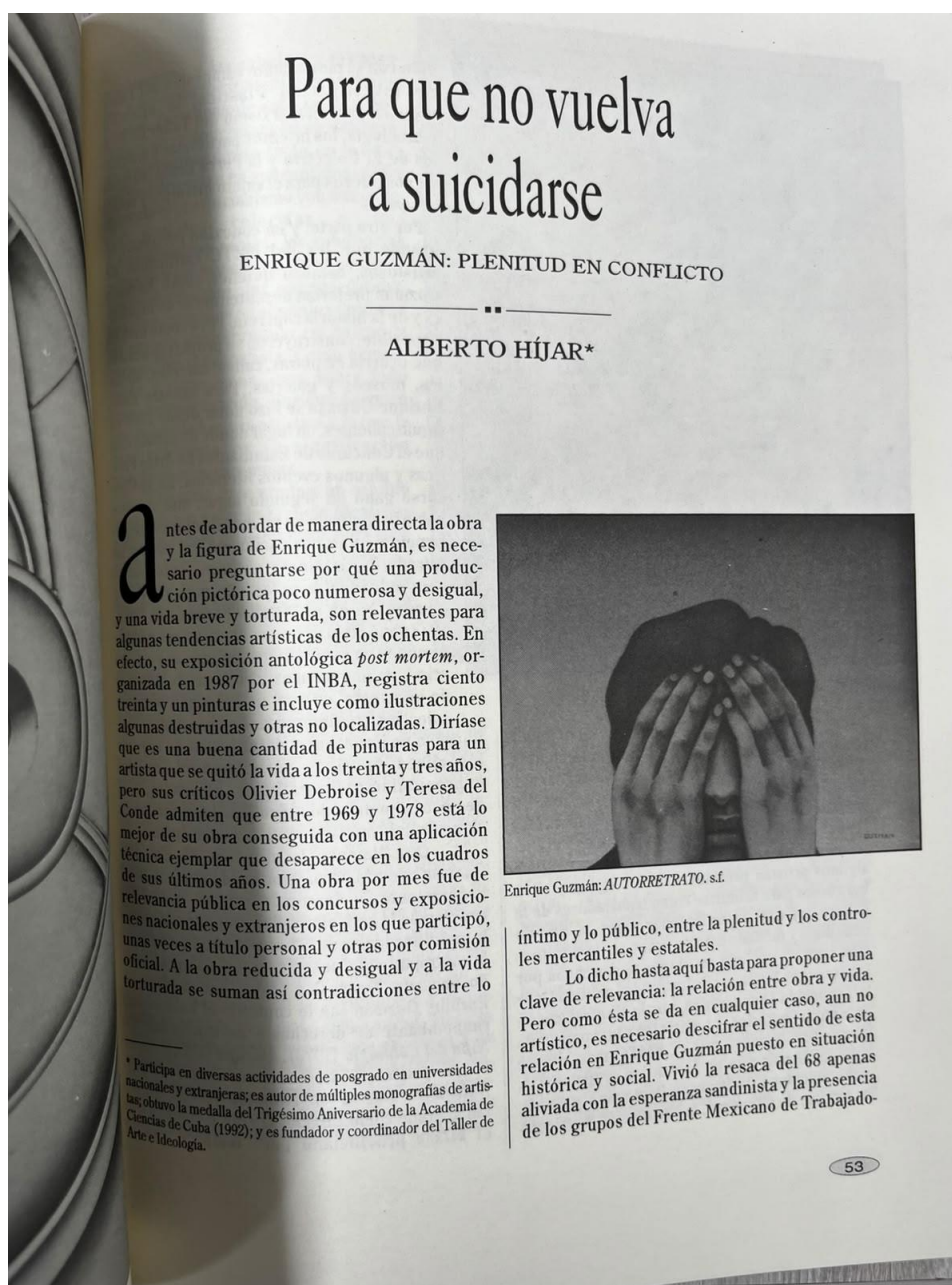
**Documento II.7.3b. Continuación y cierre de «III Encuentro Estatal de Artes Plásticas»,
Tiempo de Aguascalientes, octubre de 1994, p. 45.**

II.7.4. Ventana Omnitemor. La plástica actual del Centro Occidente

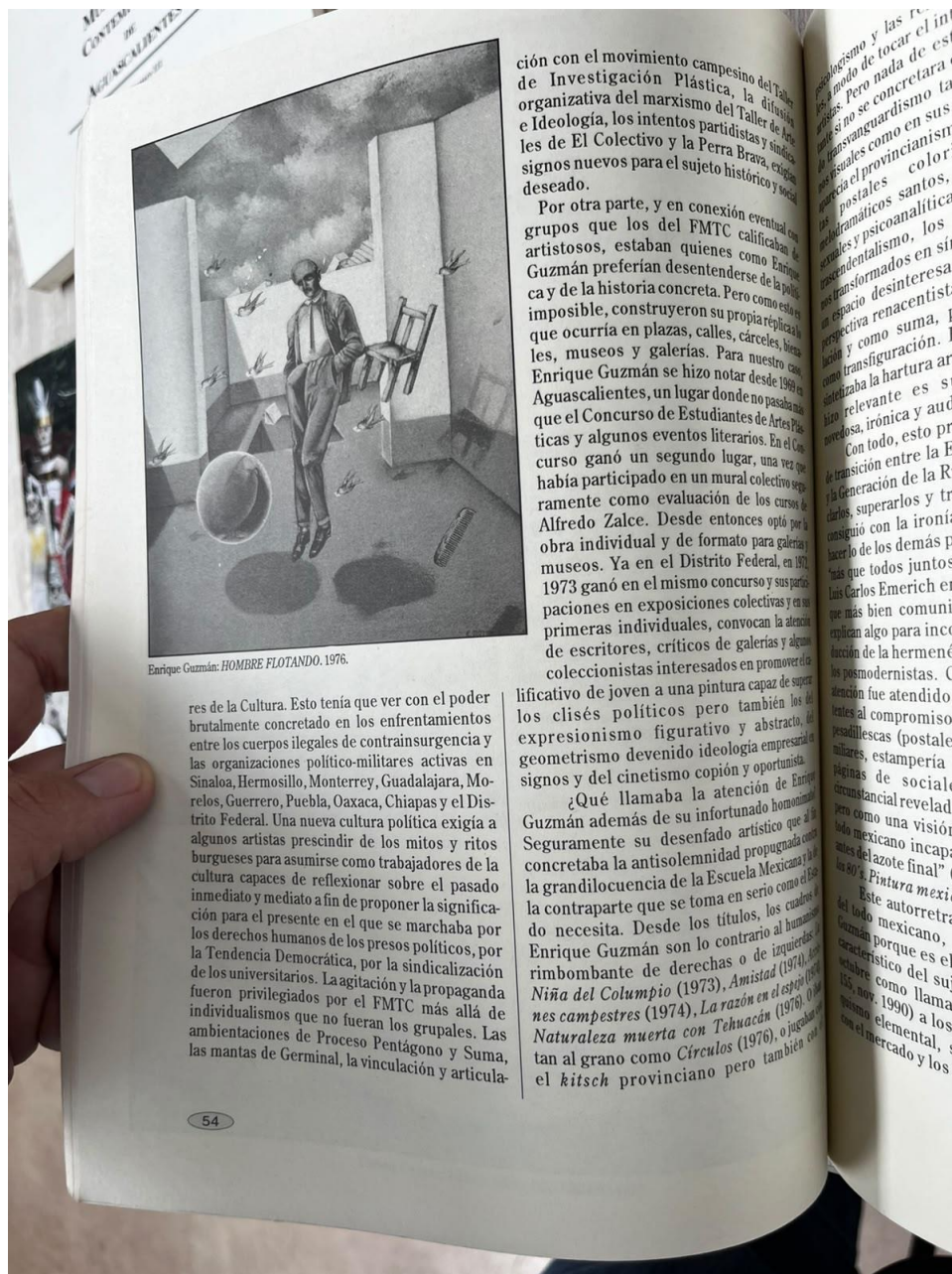


Documento II.7.4. Portada de Ventana Omnitemor. Centro Occidente, año 1, vol. 1, núm. 2, mayo-junio de 1999, dedicada a «La plástica actual del Centro Occidente».

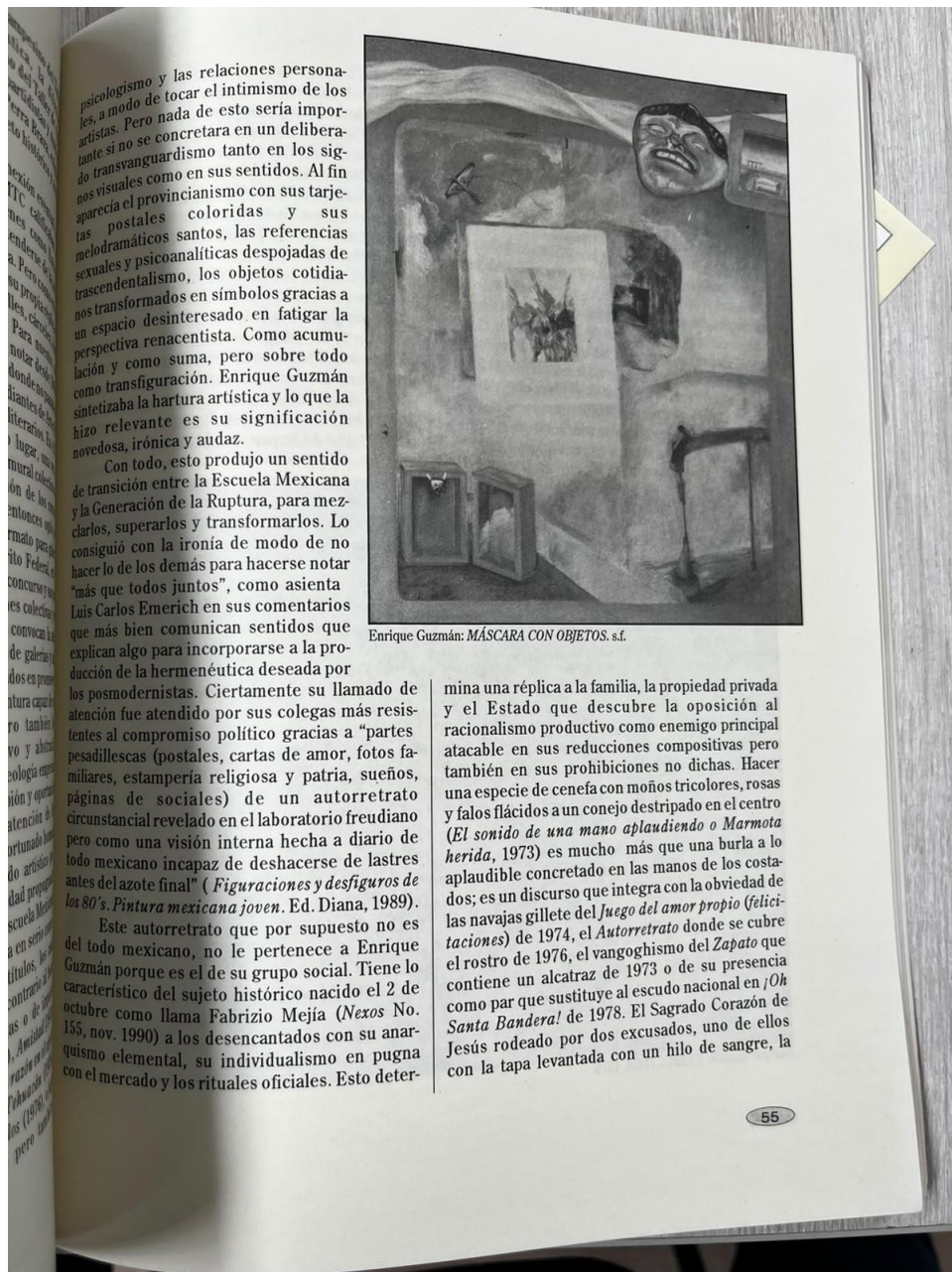
II.7.5. Alberto Híjar, «Para que no vuelva a suicidarse. Enrique Guzmán: plenitud en conflicto»



Documento II.7.5a. Alberto Híjar, «Para que no vuelva a suicidarse. Enrique Guzmán: plenitud en conflicto», p. 53. Página de apertura con reproducción de Autorretrato, s. f.



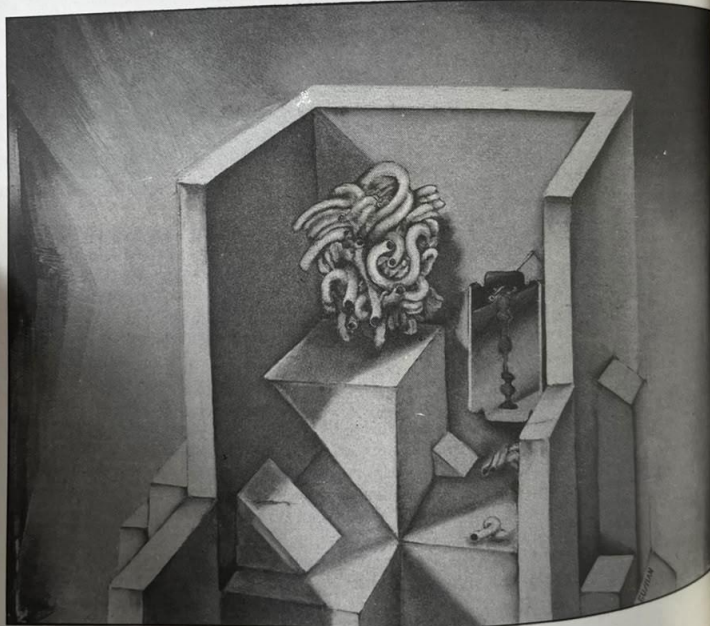
Documento II.7.5b. Continuación del texto de Alberto Híjar, p. 54, con reproducción de Enrique Guzmán, *Hombre flotando*, 1976.



Documento II.7.5c. Continuación del texto de Alberto Híjar, p. 55, con reproducción de Enrique Guzmán, Máscara con objetos, s. f.

mano que viene de lo alto cruzada por dos flechas con remates rojo y verde y las puntas blancas, al igual que las del corazón abierto sobre fondo azul; la pequeña bandera del fondo y la mano que benedice, los dientes frontales que le dan a la *Imagen milagrosa* (1974) un gesto siniestro, componen de manera acumulativa una réplica anarquizante de la simbología artística dominante como correlato de la moral.

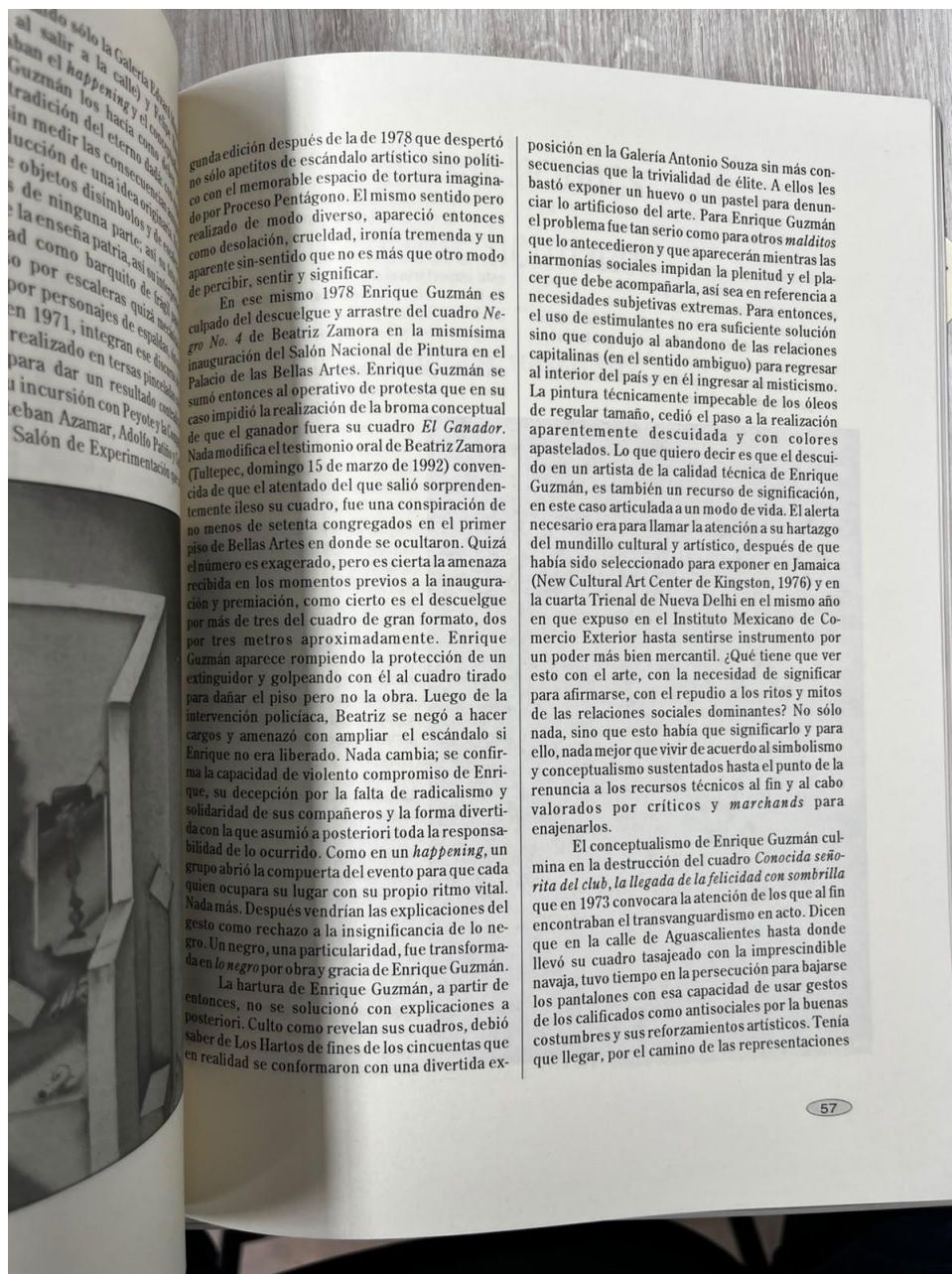
Por tanto, no merece Enrique Guzmán ser ubicado y etiquetado como punto crítico de una curva linealmente evolutiva que va de la Escuela Mexicana a la Generación de la Ruptura, a él, y al posmodernismo. Tratarlo así borra la complejidad de la historia y de la inserción en ella de la figura Enrique Guzmán. A esto él replicó con violencia autodestructiva y derrotada en los libros y las clases de los profesores de arte contemporáneo, ése que nadie sabe cuándo empieza ni cuándo acabará.



Enrique Guzmán: *ESTRUCTURA*. 1975.

Cuando sólo la Galería Edvard Munch (por su hibida al salir a la calle) y Felipe Ehrenberg intentaban el *happening* y el conceptualismo, Enrique Guzmán los hacía como deben ser en la mejor tradición del eterno dadá: con espontaneidad y sin medir las consecuencias aunque se agotara la conducción de una idea originaria. Así su instalación de objetos disimbolos y de escaleras, muros y pisos de ninguna parte; así su foto de 1978, llamado de la enseña patria, así su interpretación de la felicidad como barquito de frágil papel o como ascenso por escaleras quizá mecánicas contemplado por personajes de espaldas, sin rostro, que pintó en 1971, integran ese discurso de feroces chazos realizado en tersas pinceladas coloridas de óleo, para dar un resultado contradictorio. Por esto su incursión con Peyote y la Compañía al lado de Esteban Azamar, Adolfo Patiño y Carla Koppert en un Salón de Experimentación que no tuvo

ninguna edición después de los solos apertitos de escán-
do por el memorable es-
tado de modo divi-
nizado de desolación, crueldad
de percibir, sentir y sig-
nificar. En ese mismo l-
lamado del descuelgue
No. 4 de Beatriz i-
naguración del Salón
placio de las Bellas A-
tomo entonces al opera-
es impidió la realizaci-
de que el ganador fue:
Nada modifica el testimo-
nialtepec, domingo 15-
ría de que el atentado
mente ileso su cuadr-
no menos de setenta e
so de Bellas Artes en
el número es exagerado
escibida en los momer-
ción y premiación, con
por más de tres del cu-
por tres metros apr-
Guzmán aparece romp-
extinguidor y golpean
para dañar el piso per
intervención policiaca
cargos y amenazó cor-
Enrique no era liberac-
na la capacidad de vio-
que, su decepción po-
solidaridad de sus con-
con la que asumió a
titud de lo ocurrido.
grupo abrió la compue-
ocupara su luga-
tala más. Después ve-
esto como rechazo a
ro. Un negro, una par-
en lo negro por obra.
La hartura de E-
alones, no se solu-
teriori. Culto como
ber de Los Hartos de
realidad se confort



Documento II.7.5e. Cierre del texto de Alberto Híjar, p. 57.

II.8. Otros documentos de archivo fotografiados



Documento II.8.1. David Mejía Navarro, La última cena. Registro fotográfico de la obra pictórica. Fecha, técnica, dimensiones y procedencia pendientes de verificación.



Documento II.8.2. Óscar Rangel, obra sin identificar. Registro fotográfico de una composición con figura femenina y rostros espectrales. Título, fecha, técnica, dimensiones y procedencia pendientes de verificación.