



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

Santiago Sierra y Teresa Margolles. Estética de la impotencia y el desencanto

María Campiglia

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Santiago Sierra y Teresa Margolles.

Estética de la impotencia y el desencanto

Tesis presentada para la defensa del grado de doctor

Doctorando: María Campiglia

Directores: Dr. Miquel Planas y Dr. Miquel Quílez

Programa de doctorado: La realidad asediada. Posicionamientos creativos

**Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes,
Universitat de Barcelona**

Barcelona, marzo 2015



AGRADECIMIENTOS

Este trabajo fue posible gracias al apoyo incondicional del Dr. Francisco Carballo, (Universidad de Goldsmiths), quien por cuestiones administrativas no pudo figurar como codirector, pero que me ha supervisado y corregido.

Su profundidad en el nivel de análisis, su conocimiento tanto del lenguaje artístico como sociológico, y su generosidad, fueron indispensables para la realización de esta investigación.

De la misma manera agradezco a mis directores, el Dr. Miquel Planas y el Dr. Miquel Quílez, quienes me guiaron tanto en lo referente al trabajo de investigación como en diversos trámites institucionales.

Gracias Planas y Quílez por compartir conmigo su conocimiento y experiencia, por hacerme llegar toda clase de documentos y contactos, por elaborar decenas de constancias de beca, y fundamentalmente por creer en mi trabajo y apoyarme para la publicación de avances preliminares.

A Carlos Palleiro mi agradecimiento por las innumerables conversaciones en torno al arte y las larguísimas sesiones en las que nos hemos reunido simplemente por el placer de dibujar juntos.

Gracias a Luis Reyes por el diseño gráfico y maquetación de este documento.

A Silvana Rabinovich le agradezco enormemente sus textos, y las charlas sueltas que hemos mantenido y que han enriquecido la reflexión en torno a la ética que figura en este trabajo.

Gracias a Cuauhtémoc Medina, José Luis Barrios, Guillermo Santamarina, José Luis Paredes “Pacho”, Álvaro Vázquez Mantecón y Sol Henaro por haberme concedido las entrevistas que fueron fundamentales para la investigación realizada.

Finalmente quiero agradecer al Ministerio de Asuntos Exteriores y la Agencia Española de Cooperación Internacional (MAEC-AECI), así como al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), que me otorgaron las becas que hicieron posible el desarrollo de la presente investigación.

*A Nacho y Pilar; a Ana, Marco, Emiliano,
Leticia, Julieta, Santiago, Joaquín,
Demián, Gabriel, Pili, Dora y Mercedes.*

RESUMEN

La presente investigación realiza un estudio a profundidad de la obra de Santiago Sierra y Teresa Margolles, quienes han trabajado en México desde el inicio de la década de los 90, y que ocupan hoy un destacado lugar en el circuito artístico internacional.

Suele argumentarse que la importancia de su obra radica en visibilizar los increíbles niveles de violencia y polarización de la riqueza existentes en nuestra sociedad, constituyendo no sólo una denuncia sino un llamado a la reflexión y a la toma de postura crítica.

Este trabajo cuestiona estos argumentos y enuncia que en la obra de ambos productores visuales existe una clara discordancia entre el discurso que las valida y las estrategias concretas seguidas para su realización. Pone particular atención a las prácticas de denigración y maltrato, así como a las dinámicas de objetualización y comercialización de los sujetos.

¿Nos encontramos frente a un arte de denuncia o simplemente somos testigos de un ejercicio de violencia perpetrándose dos veces sobre el mismo cuerpo?

La hipótesis que se pretende demostrar es que su obra se articula a partir de la reproducción de algunas de las lógicas más brutales del sistema económico y político vigente en México.

La investigación establece diversos puntos de coincidencia entre el trabajo de Santiago Sierra y Teresa Margolles, plantea la existencia de una línea de continuidad en su obra y ubica la genealogía de sus propuestas en el periodo de instauración del neoliberalismo en México.

Se realiza por tanto una reconstrucción de la serie de cambios experimentados por el circuito artístico mexicano durante aquél periodo, advirtiendo cómo las modificaciones suscitadas en el terreno político fueron acompañadas de una profunda transformación en la manera de entender el sentido y los límites del quehacer artístico.

Se analiza la insistencia de ambos productores visuales (muy acorde al discurso de importantes sectores de la comunidad artística mexicana a inicios de la década de los 90) en afirmar la impotencia del arte, y se recuperan diversas declaraciones en las que queda de manifiesto su abierto desinterés por incidir en la realidad social. ¿Qué sentido parece tener entonces su trabajo?

Sin embargo, si entendemos el arte como estrategia reflexiva, como herramienta para cuestionarnos sobre nuestra realidad, su quehacer no podría limitarse a la enunciación de lo existente sino que debería dirigirse a proponer mundos posibles. La reflexión se encuentra

inexorablemente ligada a la posibilidad de creación, al deseo de incidir en la realidad (que puede aparecer como algo remoto o parcial, pero sin duda irrenunciable).

La investigación concluye con una reflexión teórica, y una serie de imágenes, en torno a la ética como ente capaz de resistirse a la impotencia y el desencanto: es la valoración, el reconocimiento de la humanidad e infinitud del Otro, lo único capaz de poner en marcha el deseo de apostar por la posibilidad de construir realidades compartidas.

ABSTRACT

This is an in-depth study of the work of Santiago Sierra and Teresa Margolles, who have worked in Mexico since the early 90's and today hold an important position in the international artistic circuit.

It is often said that the importance of their work lies in their ability to make visible the unbelievable levels of violence and polarization of wealth which exist in our society, and in the process, not only exposing it, but calling us to reflect on this and to take a critical stance.

This work challenges such a view and proposes that the work of both visual arts producers presents a clear discrepancy between their validating discourse and the concrete strategies they follow to carry it out. Special attention is placed on the practices of denigration and abuse, as well as the process of objectifying and commercializing their subjects.

Is this art of exposure or are we merely witnessing an act of violence being perpetrated twice on the same body?

The hypothesis intends to demonstrate that their work does not only fail to question the present economic system, but that it also reproduces some of its most brutal rationale.

This research establishes several points of coincidence between the work of Santiago Sierra and Teresa Margolles, it presents the existence of a line of continuity in their work, and it places the genealogy of their proposals at the onset of neoliberalism in Mexico.

Therefore, it reconstructs a series of changes observed within the Mexican artistic circuit during this period, remarking on the way in which changes made in the political arena were accompanied by a deep transformation in the way we comprehend the meaning and limitations of artistic creation.

In this work, I analyze the insistence of both visual arts producers (which strongly in line with the discourse of many important sectors of the Mexican artistic community in the early 90's) on affirming the impotence of art; various statements are presented in which they are openly disinterested in making an impact on social reality. Thus, what sense does their work appear to have?

If we understand art as a strategy for reflection, as a tool used to ask ourselves about our reality, its work could not be limited to enunciating that which exists, but would have to be aimed at proposing possible worlds. This reflection is inexorably linked to the possibility of

creation, the desire to have incidence on reality (an aspect which may appear as remote or partial, but inalienable).

This research concludes with a theoretical reflection and a series of drawings around the issue of ethics as an entity which is capable of resisting itself to impotence and disenchantment: the value, the recognition of humanity and the infinite Other, is the only thing capable of setting forth the will to bet on the possibility of building a shared reality.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVOS	7
HIPÓTESIS	9
METODOLOGÍA	11
CAPÍTULO 1. NEOLIBERALISMO Y DISCURSO	17
1.1 LA ESCENA ARTÍSTICA NACIONAL ANTERIOR A LA APUESTA NEOLIBERAL	21
1.1.1 El impacto de la Escuela Mexicana	21
1.1.2 Romper la cortina del nopal y apoderarse del bastión de mármol.	23
1.1.3 La “raíz mexicana surrealista” y el “regionalismo que se internacionaliza”.	24
1.1.4 La abstracción triunfante	25
1.1.5 Otros actores. Actividad de colectivos fuera de los centros hegemónicos de producción y consumo artístico.	26
1.1.6 Percepción de dificultad reflexiva y necesidad de incorporación de nuevos medios y soportes.	28
1.2 BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA DEL NEOLIBERALISMO	30
1.3 GENEALOGÍA DEL NEOLIBERALISMO MEXICANO	33
1.4 NEOLIBERALISMO Y PROYECTO CULTURAL. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN NACIONAL ABIERTA Y VISTOSA.	37
1.4.1 Creación de Conaculta, FONCA y CENART.	37
1.4.2 Magnas exposiciones	38
1.4.3 Nuevas capitales artísticas	40
1.5 DESPLAZAMIENTOS EN LA MANERA DE ENTENDER EL QUEHACER ARTÍSTICO EN MÉXICO. LA PROMESA DE TRANSITAR DE LA PERIFERIA AL CENTRO	42
1.5.1 Nuevos actores	43
1.5.2 Desplazamiento de la figura del intelectual	46
1.5.3 Espacios de exhibición y producción	47
1.5.4 La fiesta.	50
1.5.5 La mirada política.	51
1.5.6 El desencanto. Lo cínico, lo abyecto y cuotas de exotividad	52
1.6 GENEALOGÍA DE UN DISCURSO.	55

1.7	DISTINTAS LECTURAS EN TORNO A LAS PROFUNDAS MODIFICACIONES EXPERIMENTADAS POR LA COMUNIDAD ARTÍSTICA MEXICANA (1988 – 2000). INTERPRETACIONES EN TORNO AL ORIGEN Y SENTIDO DE LOS TRABAJOS DE SANTIAGO SIERRA Y TERESA MARGOLLES.	60
1.7.1	Entrevista a Cuauhtémoc Medina	66
1.7.2	Entrevista a José Luis Barrios	88
1.7.3	Entrevista a Guillermo Santamarina	103
1.7.4	Entrevista a José Luis Paredes “Pacho”	116
1.7.5	Entrevista a Álvaro Vázquez Mantecón	124
1.7.6	Entrevista a Sol Henaro	130
	CAPÍTULO 2. PRÁCTICAS DE REDUCCIÓN Y OBJETUALIZACIÓN	145
2.1	SANTIAGO SIERRA	148
2.1.1	La mirada en torno al Otro	152
2.1.2	Trabajo y remuneración	153
2.1.3	La relación entre empleados y público	155
2.1.4	Hacer marca	157
2.1.5	Las formas de un discurso: El estereotipo, lo cómico, lo absurdo y lo indigno.	158
2.1.6	Crítica institucional	160
2.1.7	Ética	162
2.1.8	Descrédito del proyecto moderno.	167
2.1.9	Obras.	169
2.2	TERESA MARGOLLES	180
2.2.1	Voces emparentadas	182
2.2.2	Bienal de Venecia	182
2.2.3	Primeros trabajos. Colectivo Semefo	184
2.2.4	Materiales	194
2.2.5	El lugar de la legalidad	197
2.2.6	Uso de las personas y participación pasiva	199
2.2.7	Contaminación de territorios	201
2.2.8	Desconocer al interlocutor	203
2.2.9	Memoria. Dar lugar a la aparición de la lengua del Otro	204
2.2.10	¡Qué escándalo!	207
2.2.11	Reproducir la maquinaria	210
2.2.12	Obras.	212
	CAPÍTULO 3. EL LUGAR DE LA ÉTICA Y EL AMOR AL OTRO. CUESTIONAMIENTO CRÍTICO AL DISCURSO Y MODOS DE OPERACIÓN DE SANTIAGO SIERRA Y TERESA MARGOLLES	221
3.1	NUDA VIDA.	224
3.2	¿LA RESACA?	228
3.3	LÓGICA DE REDUCCIÓN OTRO=CUERPO, CUERPO=OBJETO	231
3.4	EL POBRE OTRO.	233
3.5	SOMOS DEUDORES	234
3.6	RECONOCER LA HUMANIDAD EN EL OTRO	237

3.7	LA INFINIDAD DEL OTRO	238
3.8	DEL AMOR AL OTRO COMO PARTO	238
 CAPÍTULO 4. OBRA PERSONAL. DEL DESENCANTO Y LA IMPOTENCIA		
AL RECONOCIMIENTO DE LA HUMANIDAD DEL OTRO Y LA APUESTA		
	POR LA CONSTRUCCIÓN DE REALIDADES COMPARTIDAS.	245
4.1	DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y PROCESUAL	247
4.2	TEXTO DE LA CRÍTICA DE ARTE LUZ SEPÚLVEDA	250
4.3	IMÁGENES DE OBRA	251
4.3.1	El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación	251
4.3.2	Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios.	277
4.3.3	Confianza en la potencia del Otro: salas de espera	294
4.3.4	Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto	308
4.3.5	Reconocer la infinitud del Otro	334
 CONCLUSIONES		351
 BIBLIOGRAFÍA		355

INTRODUCCIÓN

En esta investigación se analiza la obra de Santiago Sierra y Teresa Margolles, quienes desarrollaron sus primeros trabajos en México, a inicio de la década de los 90, y que, actualmente ocupan un destacado lugar en el circuito artístico internacional.

Su obra es polémica, y ha llevado constantemente al límite tanto el lugar de la ética como el de la estética en la producción visual, por lo que no se ha escrito poco sobre ella. Sin embargo resulta sorprendente que más allá de críticas puntuales y superficiales, es realmente difícil encontrar publicados argumentos que lo cuestionen. Por el contrario, reconocidos teóricos y curadores, como Cuauhtémoc Medina, José Luis Barrios, Taiyana Pimentel y Guillermo Santamarina han reflexionado extensamente sobre su trabajo y han defendiendo la importancia de su quehacer.

Este evidente interés por su obra, así como la falta de argumentos críticos que la cuestionen, nos permite saber que su voz no da cuenta de una manera aislada de entender el entorno y representarlo, sino que se trata de un tipo de mirada y sensibilidad compartida con importantes sectores de la sociedad en general, y del mundo del arte en particular. Con el objeto de revisar cuál es la naturaleza de esta mirada, y cuáles son los principios a partir de los cuales opera, es que se plantea el presente trabajo.

Si bien se analiza de manera independiente el trabajo realizado por Santiago Sierra y Teresa Margolles, se plantea que sus propuestas no pueden estudiarse de manera aislada, sino que deben entenderse como parte de un mismo fenómeno, ya que no sólo comparten estrategias de acción, sino que su trabajo ha sido defendido y promovido más o menos por el mismo grupo de gente e instituciones.

Suele argumentarse que la relevancia de su obra consiste en visibilizar los increíbles niveles de violencia y polarización social, así como la absoluta desprotección en la que se encuentran los sectores más pobres. Se sugiere entonces que es una herramienta que nos permite entender nuestra realidad y posicionarnos en relación a la misma.

Pero si bien sus trabajos reflejan claramente el estado de indefensión en que se encuentran importantes sectores de la sociedad mexicana, ¿en qué sentido apelan a nuestra capacidad crítica?, ¿por qué podríamos decir que motivan al ejercicio reflexivo?

La hipótesis fundamental de esta investigación es que su obra no puede entenderse como una crítica frontal al sistema económico, por el contrario, se articula a partir de la reproducción de sus modos de operación y lógicas más brutales.

Sierra y Margolles parecen ser hijos “obedientes” del complejo momento en que se instauró el neoliberalismo en México.

CAPÍTULO 1. NEOLIBERALISMO Y DISCURSO

Se analiza el impacto que tuvo la instauración del neoliberalismo en la escena artística mexicana, exponiendo este periodo como un momento de inflexión en el que la redefinición del modelo político y económico fue acompañada de una profunda modificación en relación a la manera de entender las subjetividades, sus representaciones, así como el sentido y los límites del quehacer artístico.

Se trató de un tránsito que de ninguna manera podría ser descrito como consensuado o pacífico, sino que constituyó tanto en la esfera social como artística, un movimiento violento en el que se derrumbaron y recambiaron en un lapso brevísimo de tiempo algunas de las estructuras que hasta entonces parecían ser inamovibles.

Las implicaciones que este fenómeno supuso han sido estudiadas profundamente desde el ámbito de la sociología y las ciencias políticas, pero no en lo que respecta al arte, por lo que esta investigación pretende hacer frente a este vacío, analizando no sólo la serie de cambios sufridos a nivel institucional sino aquellos experimentados en términos discursivos.

Se realiza por lo tanto una descripción de la aplicación del modelo económico neoliberal durante el sexenio presidencial de Salinas de Gortari (1988-1994), y de las instituciones culturales fundadas en este periodo: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), y el Centro Nacional de las Artes (CENART), así como la apertura de museos estatales que pretendieron activar la formación de “nuevas capitales artísticas”. Pero se analizan también otros factores que, si bien no pueden atribuirse directamente a la política gubernamental, contribuyeron al cambio de configuración y dinámicas de funcionamiento de la comunidad artística, como son la aparición de diversos espacios alternativos de producción, exhibición y fiesta, la llegada de nuevos actores a la escena artística local, y la elitización y cambio de postura política de importantes sectores de mundo del arte.

La reconstrucción de estos fenómenos supuso un trabajo de investigación documental, pero también la realización de una serie de entrevistas a los principales curadores y teóricos de la época (así como a aquellos que han llevado a cabo proyectos expositivos en relación a la misma), para conocer tanto las prácticas realizadas en ese período como el sentido asignado a éstas.

Las entrevistas nos permitieron recuperar una serie de relatos directos en torno a cómo estaban configurados los grupos de poder y las relaciones de amistad o enemistad en aquella época, así como las estrategias seguidas para la consolidación de un artista, o un grupo de artistas.

Una importante extensión del cuerpo de esta investigación se destina a su transcripción literal, ya que consideramos que su publicación íntegra constituye una herramienta valiosa para facilitar el entendimiento de lo sucedido, desanudando las lógicas de operación y procedimientos involucrados en el recambio de los grupos de poder del arte en México.

El análisis de esta serie de entrevistas fue fundamental no sólo para evidenciar la existencia de distintas formas de entender las modificaciones experimentadas por la comunidad artística mexicana durante el periodo de instauración del modelo neoliberal, sino para reconstruir la genealogía del discurso de Santiago Sierra y Teresa Margolles.

Los trabajos de ambos productores visuales han sido asimilados a una velocidad notoria por el mundo de la cultura y el arte en México, que desde etapas muy tempranas de su formación les dio acceso a premios y becas y programó sus exhibiciones en las instituciones culturales más importantes del país.

Una de las hipótesis fundamentales para desarrollar esta investigación fue que su obra, aparentemente crítica con el modelo neoliberal, empataba en más de un sentido con la manera de actuar del mismo, y que las lógicas de operación seguidas por políticos y productores visuales en más de un sentido podían calificarse como análogas. Se pensó que a esto se debía la veloz, casi irrestricta, aceptación inicial que habían tenido sus propuestas.

Otra hipótesis era que habían logrado su supervivencia y consolidación en tiempos recientes mediante cambios discursivos simples, que no afectan de hecho los procedimientos y sentido su trabajo. Se sospechaba que se trataba de un mismo cuerpo que simplemente era capaz de colocarse ropajes distintos en función de las “necesidades del momento”.

CAPÍTULO 2. PRÁCTICAS DE REDUCCIÓN Y OBJETUALIZACIÓN.

Se revisan diversas obras realizadas por Santiago Sierra y Teresa Margolles desde inicios de su carrera hasta la actualidad, analizando cuáles fueron los argumentos originales a partir de los cuales se defendió la importancia de su quehacer; quiénes han sido sus principales respaldos y qué estrategias han seguido para la realización, exhibición, difusión y comercialización de sus obras.

Se pretende probar, mediante el análisis concreto de diversas obras, la discordancia existente entre la fundamentación en torno al sentido de las mismas y los procedimientos seguidos para su elaboración: tanto Sierra como Margolles articulan su trabajo a partir de la reproducción de los actos de violencia que denuncian.

Se presta particular atención al uso de las personas que involucran en la ejecución de sus trabajos, que muchas veces son mostradas en posiciones denigrantes, o bien son exhibidas jugando un rol pasivo, como simples depositarios, “ejemplificadores” de un discurso. Los participantes no cuentan con ningún margen de acción y deben limitarse a realizar aquello que ha sido dispuesto previamente, por lo que no pareciera haber cabida para la aparición de

sus propias voces, ni herramientas que posibiliten su inclusión en la construcción del sentido de la propuesta.

En el capítulo se sostiene que ambos productores visuales parten de principios de reducción y objetualización de los sujetos: Santiago Sierra reduce al ser humano a su cuerpo, y Teresa Margolles “completa la ecuación” al reducir al cuerpo a su condición material. Ambos principios pueden entenderse como posiciones complementarias de una misma lógica objetualizante, muy cercana de hecho a la lógica de mercado neoliberal.

No es un dato menor que tanto Sierra como Margolles hayan conseguido comercializar aquello que hasta antes de la década de los 90 parecía inimaginable: el cuerpo del Otro.

¿Será que tiene razón la crítica y nos encontramos frente a trabajos que constituyen una denuncia?, ¿o simplemente somos testigos de la reproducción de la violencia que se ejerce dos veces sobre un mismo cuerpo?, ¿por qué podría decirse que su trabajo tiene “utilidad” a nivel social?

Ambos productores visuales parten de un absoluto desencanto en relación a la realidad social de la que quieren dar cuenta, e insisten de diversas maneras en la impotencia del arte para modificarla. Entienden su trabajo como una denuncia pero no pretenden introducir ninguna clase de principio de reparación. Atribuyen las situaciones de opresión al modelo económico y político vigente, pero no sólo no lo cuestionan frontalmente, sino que se alimentan de éste y definen su lugar en relación al mismo como “parasitario”.

Si bien es cierto que otros productores visuales, como Joshua Okón, han realizado trabajos con sustentos conceptuales y lógicas de operación relativamente similares, la crítica suele describirlos simplemente como provenientes de posicionamientos cínicos que no cuestionan en absoluto el orden económico y político vigente.

Por el contrario, se sostiene que el trabajo de Sierra y Margolles tiene un sentido en términos sociales, y ha sido defendido y promovido por destacados críticos y curadores, por coleccionistas, museos y centros culturales, por lo que dirigir la mirada a su producción se presenta como una cuestión urgente para revisar el lugar que parece ocupar hoy la ética en el arte.

CAPÍTULO 3. EL LUGAR DE LA ÉTICA Y EL AMOR AL OTRO. CUESTIONAMIENTO CRÍTICO AL DISCURSO Y MODOS DE OPERACIÓN DE SANTIAGO SIERRA Y TERESA MARGOLLES.

Se abren una serie de interrogantes en relación a qué pasa hoy en nuestro entorno, problematizando algunos de los costos que el modelo neoliberal supone, y estudiando la necesidad de colocar a la ética en el centro de la producción artística, no sólo con la intención de establecer ciertos límites de acción, sino para revisar el sentido mismo de nuestra práctica.

Se revisan los costos de la lógica reductiva: Otro=cuerpo, cuerpo=objeto, y de las prácticas de las prácticas de menosprecio presentes en la obra de Sierra y Margolles.

Finalmente se argumenta que si el arte es una estrategia reflexiva, una herramienta para cuestionarnos sobre nuestra realidad, su quehacer no podría limitarse a la enunciación de lo existente sino que en más de un sentido debería dirigirse a proponer mundos posibles. Y es que la reflexión se encuentra inexorablemente ligada a la posibilidad de creación, al deseo de incidir en la realidad (que puede aparecer como algo remoto o parcial, pero sin duda irrenunciable).

El capítulo argumenta que ética juega un papel fundamental, pues es la valoración, el reconocimiento de la humanidad e infinitud del Otro, lo único capaz de poner en marcha el deseo de apostar por la posibilidad de construir realidades compartidas.

CAPÍTULO 4. OBRA PERSONAL. DEL DESENCANTO Y LA IMPOTENCIA AL RECONOCIMIENTO DE LA HUMANIDAD DEL OTRO Y LA APUESTA POR LA CONSTRUCCIÓN DE REALIDADES COMPARTIDAS.

Reflexión personal en torno a la ética, y a las distintas formas que tenemos de relacionarnos con el Otro, de “hacer sociedad”. Se trata de una serie obra personal que fue realizada de manera paralela al trabajo teórico, y constituyen una aproximación experimental, libre e intuitiva, que apela a la posibilidad de hacer de la imagen una herramienta capaz de detonar ejercicios reflexivos que no se reducen a la esfera estrictamente racional.

En el trabajo teórico se analizó la obra de Sierra y Margolles para dar cuenta de distintas prácticas de menosprecio, de dinámicas tendientes a la objetualización, control y reducción de los sujetos; pero también se abrieron una serie de interrogantes en torno a diversas maneras de acercarse a la alteridad e invocar el deseo por construir una “humanidad compartida”. Las imágenes comprendidas en este capítulo se valen de otro lenguaje para abordar las mismas problemáticas.

Aunque aparezcan al final, fue justamente a partir de la realización de la obra visual que se tejió el sentido de esta tesis. Durante todo el proceso que supuso la investigación, el tiempo dedicado a dibujar fue, de hecho, el tiempo dedicado a pensar: fue dibujando donde las ideas comenzaron a tener forma, donde se construyeron los conceptos sobre los cuales se trabajaría, y donde se identificó el hilo con el cual se unirían.

Se dibujó de manera análoga a las mujeres de sectores populares que bordan o tejen, y que por lo tanto cuentan con el extraordinario privilegio de tener un tiempo para retirarse a pensar en solitario. Se dibujó sin mayor plan ni estructura, permitiendo que lo que se pensaba tuviera eco en el papel, pero también dejando que las imágenes que aparecían en el mismo guiaran el pensamiento.

Se trabajó con algunas imágenes calcadas directamente de diversos elementos del entorno: libros, páginas de internet, anuncios, folletos, *flyers* comerciales. Pero también, y sobre todo, con aquellas provenientes de mi imaginario.

Y dado que ni el contexto ni el imaginario le pertenecen de manera unívoca a una persona, y que las reflexiones de una u otra manera siempre son compartidas, asumo que las imágenes resultantes me apelan a mí, y a mi proceso, pero también apelan a otros.

Texto e imagen fueron abordados como ejes reflexivos que fluyen de manera paralela y complementaria. Por lo que, de la misma forma en que las imágenes no intentan ilustrar el texto, el texto no pretende desenmascarar lo que sucede en la imagen.

Nada más lejos de mi intención que ser críptica, simplemente creo que en el ejercicio aquí propuesto, hacer una descripción de lo que sucede en las imágenes más que enriquecer su comprensión acotaría el juego reflexivo que éstas intentan sugerir al espectador.

A esto se debe la decisión de que las imágenes hayan sido acompañadas de un escueto relato en relación a sus características técnicas, formales y procesuales; sin embargo, como lo que en última instancia propongo es establecer un diálogo, y como sostengo que es importante la mirada del Otro, sí se incluye la breve lectura que ha hecho sobre éstas la crítica Luz Sepúlveda.

Una versión preliminar de este ejercicio de reflexión visual fue exhibido en el espacio “Artista del mes” de la Galería Quetzalli, en la ciudad de Oaxaca. Se presentaron entonces 45 dibujos (algunos de los cuales figuran en la presente selección).

La muestra completa, integrada por las mismas series que aparecen en este documento, se exhibió en la Galería Mexicana de Diseño, de la Ciudad de México, en la exposición titulada: “Sobre el tacto. Dibujos recientes de María Campiglia”. El texto de Luz Sepúlveda fue derivado de su lectura en torno a dicha exposición.

OBJETIVOS

- Mostrar el impacto que tuvo la instauración del modelo económico neoliberal en la comunidad artística mexicana, evidenciando cómo la serie de cambios experimentados en materia política y económica fueron acompañados de una profunda transformación en las prácticas artísticas.
- Demostrar que la obra de productores visuales como Santiago Sierra y Teresa Margolles fue asimilada de manera casi irrestricta por la escena artística nacional pues resultaba acorde a la mirada y sensibilidad que se estaba instaurando en amplios sectores de la sociedad mexicana durante la década de los 90.
- Estudiar y analizar a detalle tanto las primeras producciones como trabajos recientes de Santiago Sierra y Teresa Margolles, mostrando la discordancia existente entre las estrategias seguidas para la realización, exhibición, difusión y comercialización de sus obras con el discurso sostenido para validarlas.
- Abrir una serie de interrogantes en relación al sentido y límites del quehacer artístico, y sostener la importancia de colocar a la ética en el eje de la reflexión artística.

HIPÓTESIS

CAPÍTULO 1. NEOLIBERALISMO Y DISCURSO

1. A partir del periodo de instauración del modelo neoliberal, la iniciativa privada tuvo una incidencia mucho más directa en la vida cultural del país, y se emparentó, en más de un sentido, el quehacer de artistas y empresarios.
2. Proliferaron propuestas que pretendían escandalizar al espectador, y fueron programadas con extrema facilidad por diversas instituciones culturales ya que les permitía cubrir con las cuotas de “apertura” indispensables para sostener un discurso que pretenda presentarse como democrático.
3. Si bien suele argumentarse que la generación de los 90 logró establecer una vinculación entre la reflexión teórica y la práctica, en muchos casos no pareciera complejizarse el trabajo reflexivo. Durante la década se experimenta un desplazamiento de la figura del intelectual, que cede lugar a críticos y curadores que lo que priorizan es la velocidad de acción.

CAPÍTULO 2. PRÁCTICAS DE REDUCCIÓN Y OBJETUALIZACIÓN

4. El trabajo de Santiago Sierra y Teresa Margolles, al valerse de estrategias de acción similares, al compartir un aparato conceptual que ha difundido y validado su discurso, al contar más o menos con el mismo grupo de gente e instituciones que lo han defendido y promovido, no puede entenderse de manera aislada, por lo que su estudio debe hacerse de forma conjunta: constituyen elementos complementarios de una manera de entender el quehacer artístico y su vinculación con el entorno.
5. Visibilizan la pobreza y exclusión social, pero no representan una crítica al modelo político y económico vigente, por el contrario, reproducen su modo de operación.

Se trata de miradas que provienen de una sensación de impotencia y desencanto en relación a realidad social.

6. Ambos productores visuales parten de principios de reducción y objetualización de los individuos. Santiago Sierra reduce al ser humano al cuerpo, y Teresa Margolles pareciera “completar la ecuación” reduciendo el cuerpo a su condición material.
7. Tanto Sierra como Margolles logran comercializar aquello que antes de la década de los 90 parecía inimaginable: el cuerpo del Otro. Sierra mediante el registro de las acciones realizadas y Margolles literalmente introduciendo en el mercado sus “pedazos”. Ambos parecen entender al cuerpo simplemente como un objeto más que puede introducirse en la lógica del arte-mercado.
8. La veloz asimilación de su discurso correspondió a la similitud existente entre éste y las prácticas a partir de las cuales se logró instaurar el modelo neoliberal. Pero en tiempos recientes, donde la confrontación cínica, tan propia de la década de los 90, no tiene tanta cabida en el mundo del arte (que ha dejado de tener como consigna *sacudir las buenas conciencias*, y ponerlas en *shock*), Margolles y Sierra han logrado la supervivencia y consolidación de su trabajo mediante cambios discursivos simples, que no afectan de hecho los procedimientos y sentido del mismo.
9. El amplio grado de aceptación de sus propuestas da cuenta de que no se trata de discursos aislados, y que la forma en que entienden su realidad, y el tipo de relación que establecen con el Otro, es compartido con importantes sectores de la sociedad mexicana.

CAPÍTULO 3. EL LUGAR DE LA ÉTICA Y EL AMOR AL OTRO

1. Las propuestas visuales que parten de principios de reducción y cosificación del Otro, suponen renunciar a la intención de participar en la construcción de una humanidad compartida: el deseo de crear con y en el Otro de ninguna manera puede ser mediado por el menosprecio.

CAPÍTULO 4. OBRA PERSONAL. DEL DESENCANTO Y LA IMPOTENCIA AL RECONOCIMIENTO DE LA HUMANIDAD DEL OTRO Y LA APUESTA POR LA CONSTRUCCIÓN DE REALIDADES COMPARTIDAS.

1. El imaginario en torno a lo amoroso comprende tanto una serie de imágenes en sobre el deseo de controlar y cosificar al Otro, como imágenes que parten de la valoración de éste y el reconocimiento de su complejidad e imposibilidad de aprensión. La identificación de ambas es indispensable tanto para reconocer posicionamientos que parten del prejuicio y la cosificación de los individuos, como para explorar en torno a diversas formas de vinculación con el Otro partiendo del deseo por crear en y con él e incorporando principios de orden ético.

METODOLOGÍA

El primer capítulo de esta investigación pretende hacer frente al significativo vacío de información existente en relación a las profundas modificaciones sufridas por la comunidad artística mexicana durante el periodo de instauración del neoliberalismo.

Pese a que la producción artística realizada en México a finales de los años 80 y durante la siguiente década es sin duda clave para entender lo que hoy llamamos “arte contemporáneo mexicano”, no existe aún ningún trabajo de investigación que reconstruya lo sucedido en aquel período. Se trató de un momento que, en más de un sentido, redefinió las posibilidades y límites del quehacer artístico nacional, y en el que se consolidaron una serie de prácticas, espacios y productores visuales que desde entonces han ocupado un lugar absolutamente protagónico en la escena artística local.

Y si bien se han realizado ensayos sobre el arte de esta época, se trata de trabajos aislados, que no han sido sistematizados o analizados en conjunto, dificultando la comprensión de la complejidad de este proceso y su entendimiento como un fenómeno social, que compete a las artes pero que, sin duda, las sobrepasa.

Para realizar este análisis fue indispensable recurrir al uso tanto de material cuantitativo como cualitativo.

A nivel cuantitativo se recuperaron datos de diversos anuarios del periódico La Jornada, así como información procedente del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI).

Se recogió, examinó y comparó información y estadísticas en relación a la realidad política, económica y social mexicana, con la intención de brindar una descripción general, concreta, y lo más objetiva posible.

Sin embargo, la investigación es principalmente cualitativa, y para generar las teorías e hipótesis se valoraron una serie de datos cuantitativos, pero se apeló también a un procedimiento de corte inductivo y flexible, recurriendo a distintos instrumentos.

En primer lugar, se llevó a cabo una revisión bibliográfica y hemerográfica que permitió recuperar trabajos previos vinculados con la temática. Reflexiones de Olivier Debroise, José Luis Barrios, Cuauhtémoc Medina, Rubén Gallo y Eduardo Abaroa, destacados teóricos mexicanos, fueron revisadas y problematizadas.

En segundo lugar, se llevaron a cabo una serie de entrevistas a profundidad a los principales teóricos y curadores de la época, así como a aquellos que han realizado proyectos de investigación o expositivos sobre la misma.

Con este instrumento se pretendió recuperar su mirada en torno a aquel momento, así como obtener información que nos permitieran identificar los grupos de afinidad, las relaciones de amistad y el posicionamiento político de los artistas, curadores y críticos.

La pretensión fundamental consistió en facilitar la comprensión de lo sucedido durante la década de los 90 en la comunidad artística mexicana, a la vez que identificar los diferentes sentidos asignados a aquella experiencia por parte de actores de gran relevancia en aquel momento.

Para esto se realizaron entrevistas individuales semiestructuradas, con una duración que osciló entre los cincuenta minutos y las dos horas y media.

Afortunadamente accedieron a participar todos los críticos y curadores a los que se les solicitó entrevista, por lo que se contó con el testimonio de actores fundamentales dentro del mundo del arte.

Las entrevistas se conceptualizaron básicamente para funcionar como una serie de conversaciones, de diálogos, por lo que no se estableció de antemano la totalidad de las preguntas a realizar, sino que simplemente se delimitaron un conjunto de interrogantes cuyo sentido consistía en detonar el relato de los entrevistados sobre su experiencia y trabajo.

Tanto las preguntas, como el orden en que se realizaron las mismas, se mantuvo abierto; y si bien se realizó previamente una relación de temas a explorar, en ningún momento hubo que sujetarse a un guión rígido.

A cada uno de los entrevistados se les planteó el objetivo de la entrevista, en qué apartado de la tesis se centraba y qué información se pretendía obtener, pero dado que los entrevistados son expertos en el objeto de la investigación, se buscó que estos participaran de manera activa, sugiriendo nuevas interrogantes, explayándose en aquello que consideran relevante, y dando cuenta de su análisis, interpretación y conjeturas personales.

Plantear de esta manera las entrevistas permitió no sólo reconstruir una serie de sucesos (pues en los relatos se describió a la serie de actores involucrados en los mismos, se enuncian las características concretas de instituciones y personas, y se describió con bastante detalle el contexto), sino que algunas de las interrogantes formuladas por éstos abrieron líneas de interpretación que no se encontraban reflejadas en textos publicados, dando como resultado la modificación de algunas de las hipótesis fundamentales de la investigación.

Es importante destacar que los entrevistados son algunos de los teóricos y curadores más destacados de México. Se trata de personas que publican con regularidad, imparten clases, dirigen seminarios y toman decisiones en relación a lo que se exhibirá en los principales

mu-seos, por lo que su interpretación, análisis y opinión impacta de manera contundente en importantes sectores del mundo del arte. En este sentido las entrevistas permitieron evidenciar algunas de las lecturas e interpretaciones imperantes sobre la época.

La elección de un formato flexible permitió que los entrevistados otorgaran diversa información sobre sus preferencias y expectativas en relación al quehacer artístico de aquel momento. Sin embargo la información recabada se sistematizó, ordenó y relacionó posteriormente para poder analizarla y extraer conclusiones.

El segundo capítulo, que realiza un análisis puntual de la obra de Teresa Margolles y Santiago Sierra, fue enriquecido también por esta serie de entrevistas.

Lamentablemente, resultó imposible entrevistar a Sierra y Margolles de manera directa, y aunque ambos fueron contactados en más de una ocasión, no se recibió ninguna respuesta de su parte.

Por esta razón, para realizar el análisis de su trabajo, se recurrió principalmente al material existente sobre el mismo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE UNAM), el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), y la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes (CENART).

Se ordenó, contrastó y problematizó la información procedente de libros, tesis, catálogos, boletines de prensa y artículos de periódicos, revistas y publicaciones de internet. A partir de la misma pudo reconstruirse la trayectoria, red de relaciones, principales sustentos conceptuales y fácticos, instituciones y críticos respaldo y coleccionistas de ambos productores visuales.

De este material se recuperaron también diversas declaraciones personales y fragmentos de entrevistas, que nos permitieron delimitar ámbitos de interés y ejes discursivos empleados comúnmente para sustentar la pertinencia y sentido de su trabajo.

Y para el análisis de la obra se apeló al modelo semiótico de Charles Pierce, ubicando la relación existente entre representamen, objeto e interpretante, así como la congruencia, o falta de la misma, existente entre el discurso sostenido y las estrategias concretas seguidas para la realización de la pieza.

En el tercer capítulo, para revisar el impacto social del neoliberalismo, fue necesario recuperar una serie de “datos duros” de carácter cuantitativo en relación a la realidad económica, política y social mexicana. Algunas de las fuentes consultadas fueron el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), y los informes anuales realizados por Amnistía Internacional (AI) y la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH). Se incluyeron también algunos datos procedentes de la revista Forbes.

Como parte de este proceso se revisaron varias estadísticas descriptivas. Se trataba básicamente de documentos que no pretendían predecir o proponer hipótesis sobre el comportamiento futuro, sino que mostraban simplemente una serie de datos procedentes de fuentes confiables en torno a algunos indicadores del estado actual de la sociedad mexicana.

Se revisaron fundamentalmente índices de variaciones en niveles de polarización de la riqueza, denuncias por violaciones graves de derechos humanos y características de población penitenciaria.

Las cifras, provenientes de muestras representativas de datos, fueron analizadas y confrontadas con las hipótesis de la investigación.

El procedimiento metodológico se trazó en congruencia con el marco teórico que, a efectos de tratar la relación entre creación artística y ética recurrió principalmente a la mirada de Giorgio Agamben y Emmanuel Levinas.

El cuarto y último capítulo está conformado por obra plástica personal, y evidentemente la metodología seguida para su realización fue diametralmente distinta a la empleada en las otras partes de la investigación.

No responde a una lógica exclusivamente racional, y apela a la introducción de principios intuitivos. No se realizó previamente un esquema general, no se hizo un plan de trabajo, ni un cronograma, y ni siquiera se realizaron bocetos.

Trabajar de esta manera correspondió a la intención de flexibilizar lo más posible la dinámica reflexiva, tratando de no acotarla de antemano, y permitiendo que el proceso mismo fuera marcando las características, contenidos y cantidad de las piezas a realizar.

Se establecieron sin embargo algunas constantes, como la técnica y los formatos a emplear, ya que esto no sólo facilitaba su presentación sino que, al evitar variaciones formales importantes, reducía posibles confusiones en la lectura posterior de los trabajos.

Las piezas se realizaron en distintas capas de papel vegetal a partir de calcas de diversos elementos tomados del contexto inmediato: libros, folletos, flyers y diversas páginas de internet, pero también recuperando la serie de imágenes que venían a mi cabeza al reflexionar en torno a la ética y las distintas formas de relación con la alteridad.

Las imágenes se hicieron de manera simultánea al trabajo de investigación teórico, no a posteriori: se trata de dos reflexiones paralelas y complementarias en torno a una problemática.

Imágenes y textos abordan una misma temática, están fuertemente unidos pues comparten el objeto de estudio, pero apelan a soluciones distintas y no se encuentran subordinados: la función de la imagen no es ilustrar el texto, de la misma forma en que el texto no pretende describir a la imagen.

La investigación visual realizada a partir de la creación de imágenes dio lugar a la aparición de nuevas ideas y conceptos que enriquecieron el abordaje teórico, pero también permitieron la incorporación de nuevas perspectivas en torno a mi propia práctica artística y el sentido que le atribuyo a la misma.

Este trabajo pone en duda la validez de la reflexión visual a partir de la realización de piezas independientes, y propone en cambio la realización de complejos entramados, en los que se sugiera una conexión entre diversas imágenes.

Se tomó como referencia la estructura de organización explorada por Aby Warburg en su del Atlas Mnemosine, en el que la lectura de las imágenes no se agota en cada una de ellas, sino que se pretende sugerir vías de vinculación y articulación entre las mismas.

La reflexión no se reduce a presentar una suma de imágenes, sino a ponerlas a dialogar entre sí. De esta forma, cada imagen mantiene una relación directa tanto con aquellas que la preceden como las que la anteceden, recuperando tanto elementos formales como temáticos de las mismas.

Fueron ordenadas a partir de cinco series temáticas que se encuentran claramente interconectadas entre sí, y las distintas imágenes que constituyen las series fueron ordenadas tratando de evidenciar una conexión existente entre ellas: algunas veces mostrando puntos de encuentro, y otras de desencuentro, pero siempre evocándose directamente.

El proceso de realización de las imágenes inició en el 2009, y duró más de cinco años. En total se ejecutaron más de cien dibujos. Una vez terminados se realizó el proceso de selección y organización de los mismos, estableciendo conexiones secuenciales para dar lugar a la propuesta reflexiva que se presenta en este documento.

La selección no privilegió criterios de composición o trazo; de ninguna forma se buscó presentar aquí “bellos dibujos”, sino que se privilegió la incorporación de imágenes que creímos capaces de detonar el proceso reflexivo y cuya lectura no parecía cerrarse en sí mismas sino que mantenían una clara relación con otras imágenes.

Somos conscientes de que una selección distinta modificaría completamente el resultado, y presentamos este sistema de organización para la tesis pero no cerramos la posibilidad de establecer distintas secuencias con la intención de dar lugar a otras reflexiones. (Tal y como lo proponía Warburg al cambiar el orden de los paneles del Atlas Mnemosine).

CAPÍTULO 1.

NEOLIBERALISMO Y DISCURSO

El primer capítulo de la investigación se dedica a analizar la relación existente entre la consolidación del trabajo de Santiago Sierra y Teresa Margolles y la instauración del neoliberalismo en México. Lo que se pretende es realizar la genealogía de un discurso (que compete a las artes, pero que las sobrepasa).

Para hacerlo se revisaron diversas fuentes documentales y hemerográficas, pero también se llevaron a cabo una serie de entrevistas a profundidad a los principales curadores, historiadores y críticos de arte que trabajaron de manera activa durante la década de los 90 o que han realizado importantes proyectos expositivos y de investigación en torno a la misma.

La década de los 90 en México estuvo marcada por los profundos cambios políticos, económicos y sociales que supuso la instauración del modelo neoliberal, pero dado que este fenómeno no puede entenderse de manera aislada, sino que se encuentra estrechamente ligado a un proceso de orden global, la reflexión realizada en el primer capítulo inicia con el apartado “Apuntes sobre la instauración del neoliberalismo”, en el que se describen brevemente los eventos suscitados a nivel mundial a partir de las cuales se redefinió la manera de entender la política.

A continuación se realiza un análisis que rescata las singularidades de su aplicación en México. “Breve genealogía del neoliberalismo mexicano” revisa la gestión de Carlos Salinas¹ como elemento central para lograr la privatización de empresas estatales y la apertura casi irrestricta a la inversión extranjera, la formalización del TLCAN², la vinculación entre políticos, empresarios y delincuencia organizada, así como las grandes fortunas amasadas durante la década.

“Neoliberalismo y proyecto cultural. La construcción de una imagen nacional abierta y vistosa” da cuenta de cómo el aparato cultural mexicano sufrió importantes modificaciones en aquella época, encaminadas en más de un sentido a la legitimación del discurso económico naciente.

Se analiza la construcción de una poderosa infraestructura destinada a “abrir” y descentralizar el mundo del arte: la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y del Centro Nacional de las Artes (CENART). Se revisa también la realización de magnas exposiciones cuyo objeto fundamental consistió en “dar visibilidad” al arte mexicano, y la fundación de nuevas capitales artísticas como estrategia para descentralizar la maquinaria cultural y abrirla a la inversión privada.

1 Presidente de México de 1988 a 1994.

2 Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), acuerdo firmado por los gobiernos del Canadá, Estados Unidos y México para crear una zona de libre comercio.

El aparato cultural mexicano fue reconstruido casi en su totalidad a una velocidad vertiginosa, y estos cambios, delimitados por la política estatal, fueron acompañados de la aparición de nuevos actores en la escena artística local: Llegaron a vivir a México un número importante de artistas y curadores que se habían formado en el extranjero, incorporando una mirada y una práctica distinta.

Todo lo anterior nos permite sostener que en un período muy breve de tiempo se logró un auténtico reacomodo de los grupos de poder en el arte en México. Demostrar esto es uno de los objetivos de la presente investigación.

La reflexión final se dedica a reconstruir el camino recorrido por uno de los grupos de trabajo que adquirieron visibilidad en aquel momento (entre los que se encuentran Santiago Sierra y Teresa Margolles), intentando enunciar cuáles fueron sus principales respaldos conceptuales y fácticos, y evidenciando cómo si bien no defienden la aplicación del modelo neoliberal, su mirada es en más de un sentido coincidente con el discurso oficial de la época.

1.1 LA ESCENA ARTÍSTICA NACIONAL ANTERIOR A LA APUESTA NEOLIBERAL

A finales de los 80, y durante toda la década de los 90, el medio artístico mexicano experimentó una importante transformación gracias a la aparición de propuestas artísticas que rechazaron abiertamente el modelo cultural previo y plantearon una nueva manera de entender el quehacer artístico. Se trató de una clara reacción contra un arte que entendían como monolítico y autorreferente, impermeable a la diversidad y lo heterogéneo, que centraba su mirada en problemáticas nacionales o locales, siendo incapaz de entender lo que sucedía a nivel global.

Por esta razón, antes de analizar las características del modelo neoliberal y las modificaciones que la instauración del mismo supuso en la escena artística mexicana, resulta indispensable hacer una breve descripción de las propuestas artísticas existentes previamente, así como de la recepción y nivel de visibilidad de las mismas tanto a nivel nacional como internacional.

En este apartado se pretende hacer una breve revisión que permita entender por qué durante la década de los 90 se insistió en que el discurso de la producción artística no podía seguir limitándose a lo nacional.

1.1.1 El impacto de la Escuela Mexicana

Durante la década de los 80 el arte mexicano, a nivel internacional, seguía asociándose a la Escuela Mexicana de Pintura, que hacía ya décadas había dejado de constituir un núcleo de reflexión y producción fértil.

Un importante número de artistas plásticos (básicamente pintores, pero también algunos grabadores y escultores), repetían incansablemente soluciones técnicas, formales y discursivas tomadas de la Escuela Mexicana, replicándolas a veces casi a modo de “receta”, por lo que no parecía quedar duda de que el periodo, pretenciosamente llamado Renacimiento Mexicano, había quedado atrás.

Desde 1921 y hasta fines de la primera mitad del siglo, un grupo relativamente amplio de pintores y escultores mexicanos y extranjeros, realizaron un trabajo que revitalizó y potencializó la producción artística nacional, formando aquello que conocemos como la Escuela Mexicana.

Se trató de un movimiento claramente influido por los ideales de la revolución de 1910, y que contó con una gran visibilidad a nivel nacional. Algunos de sus representantes más destacados fueron maestros, por lo que participaron de manera activa en la definición de las características y contenidos de la educación artística de la época; simultáneamente formaron

parte de asociaciones político-artísticas, por lo que participaron activamente en la formación de los intelectuales de izquierda locales.

Además, parte importante de su trabajo se realizó en espacios públicos, y su énfasis por desarrollar estrategias que democratizaran el arte y lo hicieran accesible a circuitos “no especializados”, posibilitó que sectores importantes de la población identificaran, y valoraran, su quehacer. Podríamos afirmar que, en términos de percepción general, en el país no había manifestaciones artísticas significativas al margen de la Escuela Mexicana.

Estaba constituida por un grupo más o menos heterogéneo que compartió más que un estilo (o una serie de herramientas técnicas o formales), una preocupación conceptual y discursiva, así como un posicionamiento político, ético y moral que centraba su mirada en la identidad nacional, y ponía énfasis en la importancia de la recuperación de las tradiciones, y las manifestaciones populares.

Desarrollaron su trabajo básicamente en México, pero éste tuvo eco en otras latitudes (fundamentalmente el muralismo).

El énfasis que ponían pintores y escultores en la importancia de centrar la mirada en lo nacional no provenía de un desconocimiento en relación a lo que sucedía en el arte a nivel internacional.

Resulta evidente que personajes como Diego Rivera o Angel Zárraga conocían y valoraban el arte europeo, y que fueron influidos en más de un sentido por las vanguardias. Es imposible pasar por alto los rasgos tomados del Cubismo “Sintético” existentes en sus obras, o no pensar en el Expresionismo al ver trabajos como los de Orozco o Siqueiros. Otros, como Tamayo y María Izquierdo, asimilaron algunas de las interrogantes y soluciones formales de la Escuela Metafísica.

No podríamos decir pues que, de origen, existiera una “cerrazón” a lo que se producía en otras partes del mundo, o una manera de enfrentarse al quehacer artístico esquemática o rígida. Las declaraciones en relación a la necesidad de sustituir el pincel por la brocha y el aerógrafo (por ser herramientas más “revolucionarias”), y a dejar el caballete (completamente burgués) para apropiarse del muro y llegar a las masas, se produjeron tiempo después.

Pero la movilidad y apertura original pareció ir cediendo, y el discurso, y prácticas de la Escuela Mexicana empezaron a rigidizarse, al punto en que en 1944 Siqueiros escribió el artículo titulado con la hoy célebre frase “No hay más ruta que la nuestra”.

No sólo se estabilizaron las soluciones formales, sino el discurso, y los temas abordados en las representaciones pictóricas parecían reducirse a la confrontación ideológica de los dos bloques económicos (EU vs URSS) y la lucha de clases. A este se le llamó el “totalitarismo artístico” y la oficialización de la Escuela Mexicana.

1.1.2 Romper la cortina del nopal y apoderarse del bastión de mármol

A finales de los 50 el pintor José Luis Cuevas publicó un artículo en el suplemento cultural del periódico Novedades, en el que sostenía que a México no lo cercaba una cortina de hierro, sino una “Cortina de nopal”.

Se trataba de un texto claramente irónico, en el que se planteaban las limitaciones y trampas existentes en la repetición de las fórmulas planteadas por la Escuela Mexicana, se denunciaba su endurecimiento y se instaba a la incorporación de nuevas voces y nuevas maneras de entender el quehacer artístico.

Debo considerar a la cortina de nopal como un fuerte inexpugnable. Creo firmemente que no puede progresarse si no hay inconformidad, si no se hastía uno de lo hecho un día y vuelve a empezar otro camino. Creo tener una dosis indispensable de criterio para disentir de una forma de vida y de un en callecimiento de la cultura. Creo tener el derecho, como ciudadano y como artista, de oponerme a un estado mediocre y conformista de la creación intelectual. Esa es mi falta imperdonable

[...]

Hay una generación joven en México que trae ideales afines con todo este bloque de acción cultural que he mencionado. Yo de seo pertenecer a ella. No me erijo en árbitro de nada ni pido que se siga mi ruta porque empiezo por afirmar que no la considero única. Admito en arte todos los caminos que se presentan como una prolongación generosa, amplia, de la propia vida. Quiero en el arte de mi país anchas carreteras que nos lleven al resto del mundo, no pequeños caminos vecinales que conectan sólo aldeas.

El texto criticaba duramente la política cultural mexicana, y el papel del Estado favoreciendo el arte nacionalista, y particularmente muralista. Y denunciaba la imposibilidad de los jóvenes artistas de atravesar la “cortina de nopal” que les impedía ver lo que sucedía en la escena artística internacional, y por tanto participar en ella.

Se convirtió en un artículo emblemático que dio inicio a la Generación de la Ruptura y mostró su evidente interés por ganar parte del espacio que hasta entonces monopolizaba la Escuela en términos de visibilidad a nivel internacional.

A la voz de este joven artista se sumó la del renombrado Rufino Tamayo, que sostenía la importancia de apoderarse del “Bastión de mármol” (el Palacio de Bellas Artes, que era la sede de las exposiciones más importantes), y abrir nuevos espacios de exhibición.

Simultáneamente, los artistas jóvenes sostenían argumentos sobre la defensa de la individualidad y rechazaban el oficialismo de la Escuela Mexicana.

En este mismo periodo, regresan a vivir a México artistas como Manuel Felguerez o Lila Carrillo, que después de estancias de estudio en el extranjero volvían al país con una visión

renovada y deseos de apertura. Un poco después arriban artistas como el suizo Roger von Gunten, que se suman al movimiento de Ruptura.

Durante la década de los 50 podemos hablar pues de dos vertientes plásticas claramente antagónicas. Por un lado aquellos representantes del nacionalismo tardío, como Juan O’Gorman o José Chávez Morado, que exigían defenderse de “las influencias colonizantes del extranjero”, y por otro lado grupos tendientes a la internacionalización.

1.1.3 La “raíz mexicana surrealista” y el “regionalismo que se internacionaliza”.

Desde la llegada a México de Bretón, que lo calificó como el “país surrealista por excelencia”, una serie de pintores, que fueron incluidos comúnmente en esta vertiente, tuvieron una producción prolífica y encontraron un nicho propio en el mercado del arte.

Frida Kahlo (descrita por el propio Bretón como “una bomba atada a un listón”) y María Izquierdo, destacaron sin duda entre este grupo. Pero el neomexicanismo de Enrique Guzmán, o las reflexiones en torno a la identidad gay de Julio Galán o Nahum Zenil, han sido ubicadas también como manifestaciones de un surrealismo que recurrió a sus propias raíces mexicanas, indagando en torno a la identidad nacional, con una iconografía plagada de banderas, nopal-es, chinas poblanas y “machotes”.

Paralelamente, otra vertiente desplazó de su discurso el “orgullo nacional” y centró su mirada en prácticas locales.

El más notable de estos artistas es sin lugar a dudas Francisco Toledo, seguido por muchos otros pintores, fundamentalmente oaxaqueños, (como Sergio Hernández).

La versatilidad del trabajo de Toledo, que explora en la pintura, gráfica, escultura, cerámica, ensamblado y fotografía, su conocimiento del oficio, y su evidente habilidad para yuxtaponer elementos eróticos con simbolismos de la cosmovisión mágica indígena, le dieron visibilidad a su trabajo y posibilitaron una veloz internacionalización del mismo y un rotundo éxito en la difusión y comercialización de la misma.

En un país como México, con importantes dosis de racismo y discriminación contra la población indígena, Toledo sostiene un discurso centrado en la valoración de su propia herencia cultural, y el enaltecimiento de las prácticas sociales de la misma.

La figura de Toledo fue, y sigue siendo, absolutamente paradigmática no sólo por las soluciones formales de sus piezas, sino por la vinculación que plantea entre el artista y la comunidad de la que forma parte.

El rotundo éxito que logró la comercialización de la obra de Toledo, fue un evidente motor para activar la producción artística local, he hizo de Oaxaca, una región de gran riqueza cultural pero bastante pobre, un importante centro de producción artística a nivel nacional.

Su trayectoria está directamente ligada con el apoyo a diversos movimientos sociales. El 3 de octubre de 1968, un día después de la matanza de estudiantes de Tlatelolco, canceló una muestra en Santo Domingo (que entonces era el centro de exposiciones más importantes de Oaxaca), para subastar las obras y donar las ganancias para la liberación de los presos políticos. A partir de entonces ha realizado diversas iniciativas vinculadas a la defensa de derechos humanos y ha donado a diversos equipamientos culturales.

Con recursos personales fundó diversas instituciones gratuitas, como la Casa de la Cultura de Juchitán, espacio de enseñanza y exhibición artística; el Instituto de Arte Gráficas de Oaxaca (IAGO), en el que opera una de las bibliotecas de artes visuales más importantes de Latinoamérica; El Pochote, en donde funciona tanto un cine gratuito como un mercado de productos orgánicos; El Centro de Artes y Oficios (CASA), una importante escuela de arte con una planta de profesores, un sistema de residencias artísticas y un equipamiento inaudito para la pequeña comunidad de Etla.

Participó también en la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), El Museo Fotográfico Manuel Álvarez Bravo y el Jardín Botánico.

Su reivindicación de la cultura regional y la lengua zapoteca, contra la “cultura nacional”, su modo de vestir “desarrapado”, y su evidente rechazo a diversos convencionalismos sociales del mundo del arte, le valió que Tamayo lo nombrara su heredero, pero al mismo tiempo que Octavio Paz lo calificara de “salvaje indecente” y la muy reconocida crítica Raquel Tibol le llamara “calzonudo”.

1.1.4 La abstracción triunfante

A finales de la década de los 60 la abstracción tuvo gran auge. En 1967 el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), presentó la exposición “Tendencias del arte abstracto en México”, en la que se exhibieron trabajos realizados hasta entonces y que provocó gran interés en diversos artistas locales.

Durante los 70 y 80 puede decirse que la mayor parte de la producción visual se dedicó a la abstracción, que se exhibió en las principales galerías y museos y obtuvo la mayor parte de las becas y estímulos estatales para la creación artística.

La abstracción no sólo tuvo una excelente recepción en diversos sectores de la comunidad artística, sino que contó con un apoyo incondicional de sectores oficiales, por lo que se constituyó una auténtica Escuela de Abstracción, y una de las ramas más sobresalientes de la misma fue la abstracción geométrica.

Entre sus representantes más notables se encuentran Vicente Rojo, nacido en Barcelona, pero formado en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, miembro de la llamada Generación de la Ruptura. Y Manuel Felguerez, mexicano, también

formado en “La Esmeralda”, quien fue parte de la primer generación de artistas abstractos nacionales abiertamente confrontados con la tradición de la Escuela Mexicana de Pintura.

1.1.5 Otros actores. Actividad de colectivos fuera de los centros hegemónicos de producción y consumo artístico.

Fuera de los reflectores, bastante ajenos a los principales museos y becas estatales, y completamente al margen del mercado del arte, desarrollaron su trabajo una serie de artistas y colectivos, cuya obra ha sido rescatada y valorada por los círculos de “arte culto” hace relativamente poco tiempo.

A raíz de la represión del movimiento estudiantil del 68 surgieron diversos colectivos artísticos, estrechamente vinculados con el activismo urbano, y muchos de ellos con un carácter claramente universitario.

Alumnos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), registraron el movimiento estudiantil, y realizaron diversos trabajos colectivos para romper con el cerco de censura impuesto por el entonces Presidente Díaz Ordaz y su control de los medios masivos de comunicación. Algunos de estos trabajos lograron cierto renombre en audiencias universitarias, pero no logran llegar a grandes públicos.

De los más notables fue el realizado por Oscar Menéndez, quien aprovechó la versatilidad del 8mm para filmar de manera oculta el interior de las celdas de los presos políticos encerrados en Lecumberri, y realizó un documental que se convirtió en un hito.

Gracias a este antecedente, Manuel González Casanova, entonces director del CUEC, facilitó a los alumnos del centro cámaras de 16 mm y 8 mm, para que filmaran lo que sucedía en las calles de la Ciudad de México.

Producto de esta iniciativa es “El grito”, documental filmado y editado por Leobardo López Aretche, pero realizado con un claro carácter colectivo.

En el ámbito de las artes plásticas uno de los primeros trabajos plásticos colectivos que se realizaron como acto de solidaridad al movimiento estudiantil fue el “Mural efímero” en la explanada de rectoría de la UNAM.

Entre los artistas participantes se encontraban José Luís Cuevas, Donis, Icaza, Mexiac y Fel-guerez, y la acción fue documentada por Raúl Kamffer.

De manera casi simultánea el Salón de la Plástica Mexicana organizó la exposición colectiva titulada *Obra 68*. Las pinturas que se presentaron no hacían alusión directa al movimiento, pero se incluyeron en los reversos de las mismas frases de apoyo: “Estoy en contra de la agresión a la inteligencia, por eso volteo mi cuadro. ¡vivan los estudiantes revolucionarios!”, “¡Protesto por las agresiones del gobierno!, ¡viva el pueblo!, ¡vivan los estudiantes!”

Paralelamente, las dos escuelas públicas de artes plásticas se involucraron en la elaboración de diversos carteles y volantes. Abundaron los trabajos realizados en linóleo, mimeógrafo, offset y serigrafía como una forma de apostar por técnicas que posibilitaran la reproducción de imágenes de manera rápida y barata.

Fue común que se tomaran los signos realizados por diseñadores profesionales para los juegos olímpicos, y las imágenes se convirtieron en carteles o volantes para distribuir en las calles.

En los años siguientes apareció lo que se llamó la generación de Los Grupos, que se mantuvieron activos durante los 70 y principios de los 80, muchos de los cuales establecieron una estrecha relación entre el quehacer político y artístico. Si bien no parecieron lograr demasiada visibilidad, en 1983 el Museo de Arte Moderno presentó un importante panorama de los mis-mos.

Entre estos valdría la pena destacar:

- Arte Otro. Integrado por Hersua, Sebastián, Eduardo Garduño y Luis Aguilar, tenía un interés básicamente de corte formal y realizó diversas exploraciones en torno a esculturas penetrables. El colectivo se autodefinía fundamentalmente como subversivo: “Lo que aquí se expone tiene un carácter plenamente subversivo; subvierte los valores plásticos establecidos dentro del Estado mexicano y por tanto se opone al sistema social y político imperante.”
- Salón Independiente. Formaron parte Roger von Gunten, Gilberto Aceves Navarro, Philip Bragar, Teresa Pecanins, Ricardo Rocha, Helen Escobedo y Arnaldo Coen, entre otros, se creó con premura dos semanas después de la masacre de estudiantes. En la siguiente emisión, 69, se convocó artistas “disidentes” tanto en términos políticos como formales, de postura antioficialista y antiacadémica.

Para las exposiciones los espacios se distribuían por sorteos, y cualquier otra decisión en asamblea general. Realizaron trabajos de carácter experimental, siempre con materiales baratos.

- Tepito Arte Acá. Daniel Manrique, Julián Ceballos, Francisco Zenteno y armando Ramírez realizaron la exposición “Conozca México, visite Tepito”. Se trató de una iniciativa vinculada con el activismo urbano en uno de los barrios más marginales de la Ciudad de México. Tuvo poca respuesta de la crítica de arte, sin embargo contó el apoyo de mucha gente de Tepito y un fuerte apoyo de organizaciones vecinales.
- Infrealistas. Colectivo antiliterario que operó entre 1973 y 1976 de manera casi clandestina en la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM. Declaraban buscar una poesía lumpen, con expresión abierta de sexualidad y vanguardia. En 1979 se publica su antología “Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego”. Colaboró con ellos la artista Carla Rippey.

- Suma. Creado en 1976 en el taller de Ricardo Rocha por los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM) Gabriel Macotela, Paloma Díaz, René Freire y Santiago Rebolledo, entre otros. Realizaban acciones callejeras que se borraban rápidamente con materiales encontrados, recortes de periódicos, fotografías, desechos y basura. Se trató de un grupo que tuvo bastante repercusión y se mantuvo activo hasta 1982.
- Taller de Arte e Ideología: Fundado en 1974 por Alberto Hjar en la Facultad de Filosofía y Letras. Pertenecieron al mismo la cineasta Adriana Contreras y el arquitecto Felipe Leal. Se trató de un seminario de estudios de estética marxista, influido también por el pensamiento de Foucault.
- Germinal. Formado por estudiantes de “La Esmeralda” en 1979, proponía la realización de arte público comprometido con movimientos sociales. Realizaron diversas mantas y banderolas para manifestaciones, así como trabajo comunitario.
- Mira. Fundado formalmente en 1977 por Melecio Galván, Arnulfo Aquino, Jorge Perezvega y Rebeca Hidalgo. Participaron en movimientos sindicales y vecinales realizando obras desmontables. Trabajaron básicamente en colonias populares, escuelas y sindicatos.
- No Grupo: Guerrilla paródica. Conformado por Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Andrea di Castro, Rubén Valencia, Hersua, Katya Mandoky y Alfredo Nuñez, este colectivo se burló de la solemnidad de artistas e instituciones culturales. Contrario a la ideología de otros grupos, este colectivo permitió, y fomentó, que sus integrantes realizaran obra individual.

1.1.6 Percepción de dificultad reflexiva y necesidad de incorporación de nuevos medios y soportes.

Para finales de la década de los 80 parte significativa de la producción artística local seguía manteniendo como referencia a la Escuela Mexicana de Pintura, pero no parecía ser capaz de replantear las interrogantes sino que simplemente repetían una serie de soluciones técnicas y formales.

Algunos sectores se deslindaban de esto, pero mantenían una reflexión en torno a lo nacional, como algunas de las exploraciones surrealistas; o bien insistían en la importancia de dirigir la mirada a las prácticas culturales locales, como Francisco Toledo, por lo que parecían no tener interés por revisar lo que sucedía fuera del territorio nacional.

Fuera de la motivación por representar interrogantes de carácter nacional o local estaban los miembros de generación de La Ruptura, preocupados básicamente por cuestiones de orden formal y la abstracción ganaba peso.

Pero todos los actores anteriores producían sólo pintura, escultura y grabado, sin experimentar con nuevos medios o soportes, por lo que se les reprochaba poca ductilidad y poca profundidad en términos reflexivos.

La crítica de arte Teresa del Conde, a inicios de los 90, se refería al arte mexicano de aquel momento: “Aunque el conceptualismo se ha dado [...], los artistas mexicanos buscan la objetivación del concepto. Pareciera que el deseo de hacer se convierte en una prioridad que necesita estar físicamente en las obras y no sólo significarse a través de enunciados.”³

Podemos hablar pues de una época que puso un evidente énfasis en cuestiones de orden manual, y era eso lo que se exhibía en los principales museos y galería.

Fuera de la producción de objetos se ubicaba claramente a la generación de Los Grupos, quienes realizaron diversas instalaciones, acciones efímeras y performances, pero poca gente conocía su trabajo y muchas veces no se sentía identificada con las problemáticas tratadas y su evidente vinculación a movimientos sociales, sindicales y barriales.

Existía pues una sensación de que o bien el arte estaba demasiado politizado, sosteniendo básicamente discursos de izquierda, que para muchos eran vistos como rígidos y dogmáticos, o bien se cerraba a la pintura y la escultura sin ser capaz de realizar cuestiones experimentales.

Simultáneamente tenía lugar una fuerte puja de nuevos actores interesado en el arte, que no habían podido acceder a los estímulos estatales y centros de exhibición, o bien que no coincidían con la postura política imperante en el medio artístico. Grupos interesados en la exploración de prácticas no convenciones, cuyo deseo no era operar en la periferia y buscaban acceder a un lugar en el mercado del arte.

3 Del Conde, Teresa, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, 1994, <<http://www.arts-history.mx/artmex/>>, (octubre 2014)>.

1.2 BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA DEL NEOLIBERALISMO

El neoliberalismo, la corriente político-económica hegemónica hoy a nivel global, se sostiene básicamente planteando la importancia de reducir la intervención estatal al mínimo (tanto en materia económica como social), y argumentando que el libre mercado es la mejor garantía de crecimiento económico con la que puede contar un país.

Ha sido definido de muy diversas maneras, y su aplicación no constituyó un proceso homogéneo. El geógrafo inglés David Harvey, que ha desarrollado un profundo estudio en torno al origen del sistema neoliberal apunta que: “hay que entender que actúa de forma distinta según el lugar y el momento histórico. No se trata de un cambio histórico unidimensional.”⁴.

Sin embargo, en términos generales, podemos decir que el neoliberalismo se rige por la reducción de la figura del Estado, la privatización de empresas estatales, el incentivo a la libre circulación de capitales internacionales, la apertura a la inversión de multinacionales, la adopción de medidas contra el proteccionismo económico, la oposición a la implementación de impuestos y gravámenes diferenciados y la insistencia en que la ley de la oferta y la demanda es suficiente para regular los precios y condiciones en que se ofertan los productos y servicios. En suma, podríamos decir que se trata de: “la desregulación, la privatización y la retirada del Estado de áreas dedicadas a servicios sociales”⁵

Para Harvey la aparición del neoliberalismo se debe a la “crisis de acumulación” que sufrió el capitalismo a mediados de la década de los 70, y a la aparición de luchas obreras que parecían amenazar seriamente el poder de la elite gobernante. Se origina como una forma de respaldo al modelo de operación capitalista “vigente”⁶ a partir de una reformulación de la manera de entender el ejercicio político y el quehacer del Estado.

No sería de extrañar que los historiadores del futuro vieran los años comprendidos entre 1978 y 1980 como un punto de inflexión revolucionario en la historia social y económica del mundo. En 1978 Deng Xiaoping emprendió los primeros pasos decisivos hacia la liberalización de una economía comunista en un país que integra la quinta parte de la población mundial. En el plazo de dos décadas, el camino trazado por Deng iba a transformar China, un área cerrada y atrasada del mundo, en un centro de dinamismo capitalista abierto con una tasa de crecimiento sostenido sin precedentes en la historia de la humanidad. En la costa opuesta del Pacífico, y bajo circunstancias bastante distintas, un personaje relativamente oscuro (aunque ahora famoso) llamado Paul Volcker asumió el mando de la Reserva

4 Choonara, Joseph, “Neoliberalismo: una guerra iniciada por los ricos”. Entrevista realizada por Joseph Choonara a David Harvey el 12 de febrero de 2006.

<<http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=365>>, (25 de marzo de 2013).

5 *Ídem*.

6 Luc Boltanski y Ève Chiapello definen el capitalismo como la “exigencia de acumulación ilimitada de capital mediante medios formalmente pacíficos. La perpetua puesta en circulación del capital dentro del circuito económico con el objetivo de extraer beneficios, es decir, de incrementar el capital que será a su vez reinvertido de nuevo.” Luc Boltanski y Ève Chiapello, “El nuevo espíritu del capitalismo”, <<http://biblioweb.sindominio.net/pensamiento/boltanski/node2.html>>, (25 de marzo de 2013).

Federal de Estados Unidos en julio de 1979, y en pocos meses ejecutó una drástica transformación de la política monetaria. A partir de ese momento, la Reserva Federal se puso al frente de la lucha contra la inflación, sin importar las posibles consecuencias (particularmente, en lo relativo al desempleo). Al otro lado del Atlántico, Margaret Thatcher ya había sido elegida primera ministra de Gran Bretaña en mayo de 1979, con el compromiso de dominear el poder de los sindicatos y de acabar con el deplorable estancamiento inflacionario en el que había permanecido sumido el país durante la década anterior. Inmediatamente después, en 1980, Ronald Reagan era elegido presidente de Estados Unidos y, armado con su encanto y con su carisma personal, colocó a Estados Unidos en el rumbo de la revitalización de su economía apoyando las acciones de Volcker en la Reserva Federal y añadiendo su propia receta de políticas para socavar el poder de los trabajadores, desregular la industria, la agricultura y la extracción de recursos, y suprimir las trabas que pesaban sobre los poderes financieros tanto internamente como a escala mundial. A partir de estos múltiples epicentros, los impulsos revolucionarios parecieron propagarse y reverberar para rehacer el mundo que nos rodea bajo una imagen completamente distinta.

[...]

tanto Volcker como Thatcher rescataron de las sombras de relativa oscuridad en que se encontraba una singular doctrina a la que llamaban “neoliberalismo” y la transformaron en el principio rector de la gestión y el pensamiento económicos.⁷

Se trataba de una teoría de prácticas político-económicas que buscaban implementarse a partir de la afirmación de la importancia, sobre todas las cosas, de la libertad de desarrollo de capacidades individuales en un marco regido por el estricto apego a los derechos de propiedad privada, libre mercado y libre circulación de capitales.

Los fundadores del pensamiento neoliberal tomaron el ideal político de la dignidad y de la libertad individual, como pilar fundamental que consideraron “los valores centrales de la civilización”. Realizaron una sensata elección ya que efectivamente se trata de ideales convincentes y sugestivos. En su opinión, estos valores se veían amenazados no sólo por el fascismo, las dictaduras y el comunismo, sino por todas las formas de intervención estatal que sustituían con valoraciones colectivas la libertad de elección de los individuos.⁸

Fue con este espíritu que se planteó que el Estado debería funcionar como garante de las libertades individuales y empresariales, por lo que su papel tendría que reducirse a construir y defender el marco institucional necesario para el desarrollo de prácticas comerciales.

Contaría por tanto con las estructuras militares, policiales y legales necesarias para proteger los derechos de propiedad privada y el correcto funcionamiento de los mercados. (Rápidamente asumió también la tarea de introducir en la dinámica de mercado las áreas que hasta entonces se encontraban al margen del mismo: tierra, agua, servicios médicos, educación, seguridad social, e incluso contaminación ambiental pudieron comercializarse).

7 Harvey, David. “Breve historia del Neoliberalismo”.
<<http://es.scribd.com/doc/45695296/Breve-Historia-Del-Neoliberalismo-de-David-Harvey>>,
(25 de marzo de 2013).

8 *Ídem*.

Desde etapas muy tempranas de su implementación resultó evidente que el modelo conducía a un incremento en los niveles de polarización de la riqueza: surgieron nuevas elites mientras se empobrecieron importantes sectores de la población mundial.

El modelo no sólo suponía importantes riesgos para los grupos de población y regiones más pobres, sino que permitía y fomentaba prácticas diametralmente opuestas a su aparato conceptual de sustento. La defensa de la libre circulación de capitales (uno de los pilares fundamentales del neoliberalismo), tenía lugar sólo en términos teóricos, y el capital mundial se concentraba rápidamente en sólo un puñado de países (encabezados, por supuesto, por los Estados Unidos).

Resultaba también evidente la desigualdad existente en el intercambio comercial, ya que los países más ricos lograban incorporar medidas de protección de su mercado interno, mientras los más pobres eran incapaces de ofrecer cualquier clase de garantía. Paralelamente las pequeñas compañías locales parecían destinadas a ir a la quiebra frente a la presión que ejercían poderosas transnacionales.

También desde etapas muy tempranas fue visible la desregulación generalizada en la explotación de los recursos naturales no renovables y fuentes energéticas.

1.3 GENEALOGÍA DEL NEOLIBERALISMO MEXICANO

En diciembre de 1982, en medio de una fuerte crisis económica, asume la presidencia de México Miguel De la Madrid, proveniente del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que desde 1929 se había mantenido en el gobierno.

“Vivimos en una situación de emergencia, y no permitiré que la nación se nos deshaga entre las manos”⁹, sostenía De la Madrid, al tiempo en que insistía en la austeridad presupuestal e instaba a la realización amplias reformas neoliberales.

En 1984 el Banco Mundial le dio a México en préstamo una importante cantidad de dinero a cambio de comprometerse a llevar a cabo una serie de reformas estructurales. Para 1985 el país ya había ingresado al Acuerdo General de Aranceles y Comercio, (GATT)¹⁰ y había implementado un programa de austeridad económica. Salinas de Gortari, entonces secretario de Programación, hizo tan grandes recortes en el gasto público que se ganó el mote de “Salinas Recortari”.

Ese mismo año tuvo lugar un devastador terremoto, que dejó en claro tanto la capacidad de organización de la sociedad civil como la corrupción e ineficiencia estatal.

El gobierno atravesaba una importante crisis de legitimidad, producto tanto de su pobre capacidad de reacción frente a la catástrofe recién vivida como de la serie de decisiones tomadas en materia económica, por lo que la sociedad civil daba abiertas muestras de repudio al mismo.¹¹

Pero aunque fue evidente que la siguiente elección presidencial (celebrada en 1987), la ganó con un amplio margen Cuauhtémoc Cárdenas¹², que encabezaba la coalición de izquierdas Frente Democrático Nacional, el PRI se mantuvo en el poder valiéndose de un monumental fraude electoral con el que impuso a su candidato, Salinas de Gortari, como presidente.

Fue durante este mandato que se aceleró y formalizó el proceso de privatización puesto en marcha por De la Madrid.

La apertura aún mayor de México a la competencia y a la inversión directa extranjera, se convirtió en uno de los elementos fundamentales del programa de reforma de Salinas.

9 Tomado de: Agustín, José, “Tragicomedia mexicana”, Capítulo 3, 18 de febrero de 2008, <<http://www.youtube.com/watch?v=afPH4oC6IK4>>

10 Que estableció un conjunto de normas comerciales y concesiones arancelarias. Se trató de un acuerdo precursor de la actual Organización Mundial de Comercio (OMC).

11 Durante el mundial de fútbol celebrado en México, en 1986, en los estadios se coreaban insultos al presidente (figura relativamente intocable hasta entonces), o bien la ya célebre frase “no queremos goles, queremos frijoles”.

12 Hijo del ex presidente Lázaro Cárdenas (sexenio 1934 - 1940), quien realizó la reforma agraria, promovió la creación de ejidos, nacionalizó el petróleo y dio asilo político a numerosos exiliados de la guerra civil española. Contó con gran respaldo popular.

[...]

Inició y culminó, satisfactoriamente, las negociaciones con Estados Unidos que engendraron el TLCAN. El proceso de privatización avanzaba de prisa. El empleo en el sector estatal se redujo a la mitad entre 1988 y 1994.

[...]

Los términos de la privatización cada vez se orientaban más a fomentar la propiedad extranjera. Como medida de adecuación al TLCAN, Salinas también tenía que abrir el sector campesino y agrícola a la competencia exterior.¹³

Esta “apertura del sector campesino y agrícola” fue sin duda uno de los procesos que mayores costos sociales supuso. En 1991 fue reformada la constitución del 17 (producto de la Revolución Mexicana), y se logró la virtual dismantelación de la figura del Ejido (que permitía la posesión y usufructo colectivo de la tierra), haciendo posible su privatización y evidenciando la falta de responsabilidad social del Estado con las zonas rurales.

Las clases política y empresarial se encontraban vinculadas más fuertemente que nunca, por lo que las apreciaciones y necesidades de esta “alianza” marcaron el rumbo de las decisiones gubernamentales.¹⁴ La riqueza se acumulaba en las manos de un grupo reducido de magnates respaldados por grupos de poder financiero y legal.

El proceso de privatización fue tan rápido y voraz que para 1993 de las 1115 empresas estatales quedaban sólo 213. Entre las privatizaciones más rentables que se realizaron du-

13 Harvey, David, *op. cit.*

14 El nivel de imbricación existente entre ambos grupos de poder puede verse claramente en el texto escrito por Lorenzo Servitje, uno de los empresarios más poderosos de México, y que entonces era Presidente de la Comisión de Estudios Sociales del Consejo Coordinador Empresarial. En el texto el empresario hace una serie de predicciones en relación a lo que estima sucedería durante la década de los 90, y realiza recomendaciones en relación a las políticas gubernamentales que deberían implementarse. Es digno de mención no sólo el tono imperativo de sus predicciones sino la gran precisión de muchas de las mismas. En el texto sostiene que en la esfera económica: “Es de esperarse que continúe la política de suprimir subsidios”, “Es de esperarse una verdadera explosión de la inversión un poco antes de la segunda mitad de la década”, “se seguirá impulsando la inversión extranjera de manera importante, la privatización de las empresas estatales, la inversión nacional privada.”

Y recomienda “que no haya alteraciones serias del clima político”, fomentar la firma del TLCAN, “Sin duda tendremos contratiempos y ajustes dolorosos, pero nuestra competitividad tendrá que aumentar mediante el mejoramiento de nuestra productividad, calidad y capacidad exportadora”.

Sostiene también que en lo social “Se acentuarán las tendencias hacia un concepto materialista de la vida, consumismo y exigencias y expectativas de un mayor bienestar generalizado”, “La internacionalización de nuestra economía producirá un impacto que lesionará nuestra identidad cultural y moral”, “Continuarán debilitándose los valores familiares tradicionales”, “Continuará el problema del narcotráfico y se avanzará muy poco en su solución”, “No cederá la corrupción”.

En el terreno político sentencia: “Con elecciones escrupulosamente limpias es predecible la pérdida para el PRI de varias gubernaturas y numerosas presidencias municipales” [resulta sumamente interesante el uso del término, como dando por descontado la posibilidad de que la elección presidencial se resuelva en las urnas], “El éxito de la recuperación económica y el prestigio político del licenciado Carlos Salinas de Gortari es posible que ayuden mucho al PRI en las elecciones de 1994, pero puede haber desenlaces imprevistos.”

rante la gestión de Salinas de Gortari figuran Mexicana de Aviación, Teléfonos de México (TELMEX)¹⁵, la televisión estatal¹⁶ y 18 bancos.

En 1994 la lista de la revista Forbes de las personas más ricas del mundo reveló que la reestructuración económica de México había producido veinticuatro millonarios. De éstos, al menos diecisiete habían participado en el programa de privatización comprando bancos, plantas siderúrgicas, refinerías de azúcar, hoteles y restaurantes, plantas químicas y la empresa de telecomunicaciones, así como también habían obtenido concesiones para controlar compañías dentro de sectores recientemente privatizados de la economía, como los puertos, las autopistas de peaje, y la telefonía móvil y de líneas telefónicas de larga distancia.

[...]

Carlos Slim, el hombre más rico de México ocupaba el puesto número veinticuatro de la lista de Forbes y controlaba cuatro de las veinticinco mayores empresas del país. Sus intereses empresariales se expandieron más allá de las fronteras mexicanas y se convirtió en un actor muy importante en el ámbito de las telecomunicaciones en toda América Latina, así como en Estados Unidos.¹⁷

Como resulta evidente, creció también de manera considerable la corrupción, y con ella el narcotráfico. Los cárteles de Tijuana, Sinaloa y el Golfo cobraron gran importancia. Es también durante éste mandato que aparecieron los primeros casos de feminicidios en Ciudad Juárez, Chihuahua.¹⁸

El 1 de enero de 1994 entró en vigor el TLCAN y apareció el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). En marzo del mismo año murió asesinado Colosio, candidato a la presidencia de la república por el PRI.¹⁹

Se trató de un período en el que tuvo lugar un auténtico estallido de violencia, que evidenció el increíble nivel de corrupción de la sociedad mexicana y la vinculación de los grupos de poder político y económico con la delincuencia organizada. Época dorada para el sector empresarial, en la que se derrumbaron importantes garantías de protección social.

15 Comprado a un muy bajo precio por el empresario Carlos Slim.

16 Adquirida por Salinas Pliego, y convertida luego en Televisión Azteca.

17 Harvey, David, *op. cit.*

18 Que siguen sin resolverse, pese a que el número estimado de mujeres asesinadas asciende a más de 700. Las víctimas son generalmente mujeres jóvenes de escasos recursos, que comúnmente son violadas y torturadas antes de asesinarlas. “El tono de advertencia o escarmiento que los asesinatos nos revelan son una lectura que nos dice que se quiere amedrentar, atemorizar”. (Herrera Robles, Luis Alfonso. Juárez: El desgobierno de la ciudad y políticas de abandono. Miradas desde la frontera norte de México. Universidad autónoma de Ciudad Juárez, México, 2007, p. 133.)

19 Diversas hipótesis señalan que su asesinato fue planificado como parte de un complot estatal “Luis D. Colosio fue víctima de un complot en el que estarían involucrados miembros del Estado Mayor Presidencial que tenían a su cargo la seguridad de Colosio, encabezados por el general brigadier Domiro Roberto García Reyes.” En: <<http://www.voltairenet.org/article121017.html>>

El asesinato de importantes políticos y figuras públicas, la ola de secuestros y de “crímenes comunes” que quedaron sistemáticamente impunes o resueltos de manera más que dudosa, llenaron de cadáveres las morgues mexicanas.

El atractivo discurso estatal que prometía el acceso al Primer Mundo, y que resultaba encantado con la apertura y la asimilación de nuevas tecnologías, fue acompañado de un ejercicio de violencia irrestricto que se desbordaba sobre el grueso de la población mexicana, pero particularmente sobre los grupos de población urbana y rural más pobres.

1.4 NEOLIBERALISMO Y PROYECTO CULTURAL. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN NACIONAL ABIERTA Y VISTOSA

Durante la década de los 90 el aparato cultural mexicano sufrió importantes modificaciones, emparentadas en más de un sentido con el discurso del modelo económico naciente: eran tiempos donde se intentaba construir la imagen de una nación “abierta al mundo”, flexible, tolerante.

En este espíritu es que se realizaron una serie de magnas exposiciones²⁰ y que se construyó una poderosa infraestructura destinada a descentralizar el entonces “anquilosado”²¹ mundo del arte. Se creó un consejo destinado a la coordinación de todas las actividades de instituciones públicas de promoción y difusión del arte, se modificaron los programas destinados al desarrollo y subvención de proyectos, y se proyectó el establecimiento de nuevas capitales artísticas.

Tanto los espacios tradicionales de producción y enseñanza de las artes, como los circuitos destinados a su difusión se modificaron radicalmente en un período muy corto de tiempo. El arte, de la misma forma que sucedía en la esfera económica, experimentaba un acelerado proceso de “recambio de actores” y una participación cada vez más activa de la iniciativa privada.

1.4.1 Creación de Conaculta, FONCA y CENART

En 1988, muy poco después de asumir la presidencia de la República, Salinas de Gortari creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), mediante un decreto presidencial. Surgió como un órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública (SEP), y como la entidad encargada de coordinar a todas las instituciones públicas destinadas a la promoción y difusión de la cultura y las artes.²²

Se planteaba como una instancia capaz de dar cuenta de la realidad “democrática” del país, por lo que su dirección no recaía en los hombros de una sola persona sino que estaba a cargo de un consejo, que se pensaba que en su pluralidad sería capaz de responder a las demandas de la comunidad artística.

20 No se trató de una práctica exclusiva del ámbito de la cultura en México. A nivel internacional se realizaron exposiciones de dimensiones y costos hasta entonces inusitados, que generalmente eran itinerantes y gestionadas por una red de organizadores procedentes de diversas partes del mundo.

21 Entrecomillo el término por las salvedades que es necesario establecer. Pero lo que pretendo apuntar es que los casi 70 años de gobierno de un mismo partido (que en más de un sentido contralaba la vida política, económica y cultural del país), generaban una clara sensación de estatismo en el ámbito de la cultura y el arte.

22 Del que dependerían el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Con un discurso que enfatizaba la importancia de abrir el arte a la tolerancia, el pluralismo y la innovación, el Conaculta apostó desde su origen por propuestas de corte innovador, que apelaran al uso de nuevas tecnologías y soportes no convencionales.

El prestigioso abogado e intelectual de izquierda Víctor Flores Olea²³ estuvo directamente involucrado en su creación y fue el primer presidente del Conaculta, pero su gestión fue realmente breve²⁴.

Su creación pretendía establecer una reforma y modernización administrativa de la política cultural, al tiempo en que formulaba una nueva estrategia de vinculación con importantes actores de la cultura que hasta ese momento no encontraban cabida en la estructura vigente.

Sólo tres meses después, y como parte de una misma apuesta, se conformó el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

Al finalizar el sexenio, y con cierta reticencia por parte de diferentes actores de la comunidad artística, en 1994 se inauguró el Centro Nacional de las Artes (CENART), en la Ciudad de México. Un espacio en el que se emplazaron las escuelas de música, teatro, danza, artes visuales y cine, así como centros de investigación de las diversas disciplinas. Se trataba de una iniciativa que buscaba la vinculación de los diversos gremios y apostaba por fomentar la formación de artistas con una visión interdisciplinaria.

Se pretendía realizar una obra de gran visibilidad, por lo que Ricardo Legorreta coordinó el proyecto en el que participaron una serie de arquitectos de gran renombre, entre los que figuraban Teodoro González de León y Enrique Norten.

1.4.2 Magnas exposiciones

Antes de la firma del TLCAN se realizó la magna exposición “México: Esplendores de 30 siglos”, que: “Celebra la entrada de la economía mexicana a las sociedades globales de consumo”²⁵.

Se trató de una exposición de proporciones inusitadas, para la que los gobiernos de México y Estados Unidos, así como la infraestructura cultural y empresas de ambos países realizaron un auténtico despliegue de recursos.

23 Quien ha señalado que “Carlos Salinas de Gortari le quería dar a la cultura una cara de izquierda, para equilibrar todo lo que en el plano económico iba a hacer por la derecha”.

24 Flores Olea, en entrevista con el periódico Reforma, afirma que el mismo Octavio Paz se comunicó con Salinas de Gortari para solicitar su destitución. En: <www.reforma.com/cultura/articulo/723/1445993> (12 diciembre 2013)

25 Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)”, Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000), Tomo IV, Conaculta, México, 2004.

De alguna manera la exposición “preparaba el terreno” para la firma del tratado, al presentar a México como una nación abierta, multiétnica y tolerante.

Se trata de cambiar la imagen que se tiene de México en el extranjero. Nueva York es el escaparate más importante del mundo. Una exposición como ésta le ofrece a México un reconocimiento internacional a su obra artística y a la capacidad creativa de los mexicanos.

[...]

Que se conozca el país, que somos una gran cultura que nos jala, que los mexicanos no nos queremos todos ir a vivir a Estados Unidos.

La exposición del MET y la serie de eventos paralelos llamados: “México. Una Obra de Arte”, en los próximos tres o cuatro meses en Nueva York, forman un programa cultural congruente con los intereses económicos y políticos del gobierno de México.²⁶

Fue un costosísimo proyecto de exhibición de 30 siglos de arte mexicano, que se celebraría primero en el Metropolitan Museum of Art (MET) de Nueva York (acompañado de una serie de exposiciones y actividades paralelas, así como de una fuerte campaña publicitaria) y luego en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en México.²⁷

La exposición fue un primer ejercicio (que se replicó durante los años subsecuentes) de auténtica vinculación del Estado y la iniciativa privada, así como de la autoatribución de los mismos para arbitrar la representación nacional.

La empresa involucrada de manera más directa en el proyecto fue Televisa, pero patrocinaron también bancos, la Cámara Nacional de la Industria Editorial, Aeroméxico, Mexicana de Aviación, Cementos Mexicanos, Petróleos Mexicanos, American Express Bank, Christie's, Fonune Magazine, Helena Rubinstein Foundation, National Endowment for the Arts, New York City Department of Cultural Affairs, New York University, la Rockefeller Foundation, Van Cleef and Arpels y algunas otras empresas.

El proyecto, que se realizó durante la administración de Salinas de Gortari, fue planteado por el anterior presidente, Miguel de la Madrid, y el empresario Emilio Azcárraga, quienes trabajaron en coordinación con Octavio Paz y del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Con el cambio de sexenio la Presidencia encomendó a Víctor Flores Olea y al Conaculta funcionar como enlaces con el Metropolitan. Contaron con la asesoría de diversos intelectuales mexicanos, entre los que se encontraba por supuesto Octavio Paz, pero también participaron Fernando Matos, Roberto García Moll, Fausto Ramírez, Xavier Moyssén, y algunos miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

26 Según declaraciones de Pablo Marentes, Agregado Cultural de la Embajada Mexicana y entonces Cónsul Interino en Nueva York. Tomado de: Hemmer, Irene, “30 siglos de arte mexicano, La toma de Nueva York”, Nexos en línea <<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=268379>>, (25 de marzo de 2013).

27 Antiguo plantel de la Escuela Nacional Preparatoria, cuyo edificio permaneció cerrado al público hasta 1992, cuando fue restaurado para albergar la exposición “México: Esplendores de 30 siglos”.

Como la exposición exhibía obras realizadas hasta 1950 se decidió realizar la muestra paralela “Pintura Mexicana 1950-80” en la Galería de Ciencias y Arte de la calle 57 y Madison, organizada por Conaculta e IBM²⁸. Se realizaron también 150 exposiciones y eventos paralelos.

Da una idea del nivel de producción y dispendio de recursos necesarios la inclusión de piezas como la Cruz del Tepeyac, que debido a sus dimensiones y características su embalaje llevó más de 24 horas y fue necesario romper una pared para meterla al MET.

Sin embargo, tanto para las empresas como para el gobierno mexicano, proyectos de esta naturaleza resultaban sin duda “rentables” por darles una enorme visibilidad.

1.4.3 Nuevas capitales artísticas

El crítico José Luis Barrios, en el texto: “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla Y Tijuana)”, realiza un interesante análisis en torno a la construcción de nuevos museos financiados y administrados por la iniciativa privada como una forma de crear “nuevas capitales artísticas” y descentralizar el aparato cultural mexicano.

El antecedente de este proceso lo encuentra en la fundación del Centro Cultural de Arte Contemporáneo (CCAC), en 1987.

El CCAC derivó del fracaso de la asociación de la iniciativa privada (Televisa) con el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en el Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo. Pugnas entre ambas instituciones dieron como resultado la separación de las mismas y la conformación del centro cultural²⁹ dirigido por Televisa y que hasta 1999 tuvo un papel fundamental en la vida cultural de la Ciudad de México.³⁰

Se trataba de un espacio dedicado a la realización de exposiciones de arte del siglo XX, que fijaba su mirada en lo internacional y lo cosmopolita.

Esta experiencia de alguna manera fue replicada en diversas ciudades del interior de la república.

Entre 1990 y 1992 se inauguran y fundan numerosas asociaciones e instituciones privadas: el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO, 1990), el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Marco, 1991), el Museo Amparo de Puebla (1991), la Feria de Arte Contemporáneo (Farco, 1992) e InSite Tijuana (1992), son muestra de este nacimiento

28 Que en aquel momento pretendía rediseñar las computadoras bancarias en México.

29 En el edificio que había sido la oficina de prensa del mundial.

30 En entrevista, José Luis Barrios lo describe como “una plataforma muy importante de lo que es el arte contemporáneo, muchos de los artistas de la generación de los 90, que estaban estudiando, o que acabábamos de salir de la licenciatura, sin duda nos formamos en ese lugar.”

de nuevas capitales del arte. Lo interesante de estos casos son sus narrativas fundantes y el modo en que éstas dan cabida a los juegos de interés de distintos grupos económicos, políticos, geopolíticos, culturales y sociales, amén de la obviedad que significa la región del país donde se encuentran. Así pues, vistas de cerca, en cada una de las narrativas de estos espacios se advierte también cómo se construye la legitimación del arte en la era de los mercados globales en la cultura mexicana.³¹

El Museo MACO, de Oaxaca, fijaba su mirada en el arte mexicano recuperando sus raíces indígenas, populares y prehispánicas. Farco en cambio apostaba por el arte neoconceptual y cosmopolita, y apuntaba la vinculación existente entre praxis artística y reflexión teórica. InSite, se encontraba directamente involucrado con las problemáticas de la frontera entre México y Estados Unidos, y repensaba el lugar de lo urbano en las sociedades globalizadas.

Su narrativa fundacional muestra otra cara del sentido de la globalidad: la del multiculturalismo y lo fronterizo. Dos elementos son significativos en este discurso: la manera en que se asume la noción de frontera como hibridación y no tanto como desterritorialización y la manera en que este lugar de nadie es el espacio natural de los lenguajes contemporáneos del arte: intervenciones, instalaciones, performances, arte electrónico y demás lenguajes contemporáneos.³²

Y MARCO, de Monterrey, con un claro interés por el neomexicanismo, se dirigía a coleccionistas del norte y del sur de Estados Unidos, que suelen reclamar importantes “cuotas de exotividad” o bien se ven tentados a entender estas manifestaciones como una especie de renovación del realismo mágico.

31 Barrios, José Luis, *op. cit.*, p. 171.

32 *Ídem.*

1.5 DESPLAZAMIENTOS EN LA MANERA DE ENTENDER EL QUEHACER ARTÍSTICO EN MÉXICO. LA PROMESA DE TRANSITAR DE LA PERIFERIA AL CENTRO

Es el arranque de una década y a la vez el desprendimiento o la necesidad de desprenderse de los modos en que se venían realizando y entendiendo las obras de arte; una reconsideración en términos de estrategias, una desacralización del objeto y una apertura hacia experiencias que desde el interior de la producción apelaran a otro tipo de resultados...³³

Lo que pasa es que en México, cuando se asume el proyecto de globalización y de economía neoliberal, no están generadas las condiciones legales ni institucionales que permitan el tránsito. Eso genera muchos huecos, y en esos huecos empieza a haber ocupaciones, empiezan a ser ocupados por quien los puede ocupar.

Eso le da mucho juego a coleccionistas, instituciones privadas que hacen sus fundaciones, y a la necesidad de construir una noción de modernidad que produce una contradicción en la política cultural, sobre la que se monta la pertinencia del arte contemporáneo (o la impertinencia del arte contemporáneo si tú lo quieres).

En realidad lo que fue muy importante en términos políticos fue el modo en que esa generación supo aprovechar esos huecos que se fueron construyendo institucionalmente. Porque la política de Estado, antes del Conaculta y las políticas neoliberales, era monolítica, funcionaba por jerarquías y privilegios, por distinciones.³⁴

Al inicio de la década de los 90 el aparato cultural mexicano sufrió importantes modificaciones, se incorporaron nuevas voces, al tiempo en que muchas de las personas que hasta ese momento habían tenido un lugar destacado pasaron a ocupar posiciones laterales.

De ninguna manera pretendo sugerir que los “actores de recambio” pertenecieran a grupos afines al Salinismo, pero sí quiero señalar que estuvo marcado por una ruptura de las instituciones preexistentes y una extremadamente veloz aparición de grupos que los sustituyeron.

Se trató de una serie de cambios que se dieron de manera sincronizada, y que produjeron una reestructuración total del aparato de producción, distribución, y finalmente de enseñanza del arte³⁵.

De ninguna manera podríamos describirlo como un tránsito consensuado, sino que, al igual que sucedió con el “cambio de rumbo” de otros ámbitos de la vida nacional, estuvo lleno de conflictos.

33 Ortega, Luis Felipe, “Algunas acciones, algunos gestos y otras pinturas”, *Tierra Adentro. 20 años, recuento y testimonio*, núm. 164, Junio / Julio, 2010, México, <<http://www.luisfelipeortega.com/lfo/by-luis-felipe-ortega/268-algunas-acciones-algunos-gestos-y-otras-pinturas.html>>, (15 de junio de 2012).

34 (Barrios, J.L, comunicación personal, 24 de agosto de 2012).

35 Al finalizar el sexenio se había construido ya el Centro Nacional de las Artes y se había modificado completamente el Plan de Estudios de Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG) “La Esmeralda”.

En el caso de las artes fue posible no sólo gracias a la creación de una importante infraestructura cultural de “corte renovado” sino que supo responder a necesidades y visiones de una serie de actores culturales.

A finales de los 80 importantes sectores del aparato cultural mexicano, principalmente sus circuitos de difusión, no parecían permeables a ninguna clase de espíritu de apertura; se mostraban reticentes a la incorporación de nuevas propuestas, y los museos y galerías de prestigio presentaban una y otra vez a los mismos artistas consagrados.

Artistas jóvenes, con propuestas de corte conceptual o que apelaban al uso de nuevos medios y soportes, no lograban encontrar cabida en el medio, y sus trabajos quedaban restringidos a los escasísimos espacios de corte alternativo de la época (y por tanto sin posibilidad real ni de comercialización ni de difusión).

La crítica parecía mostrar una visión monolítica, donde figuras como la de Raquel Tibol y Teresa del Conde, parecían las únicas autorizadas a dar cuenta de la visión de la época.

En esta época la reflexión en torno a la identidad nacional fue realmente prolífica, pero también plagada de estereotipos y lugares comunes que hicieron que muchos de los trabajos se ganaran el mote, evidentemente despectivo, de *mexican curious*.

Es en este contexto que el viejo núcleo, nutrido en gran parte por artistas y gestores culturales de corte humanista y antiimperialista, que dirigía su mirada a discursos nacionalistas, libró una auténtica pelea (que perdió rotundamente), contra: “un archi-antinacionalismo surgido como reacción a las retóricas patrióticas y a los universalismos del discurso de la modernidad artística”³⁶.

1.5.1 Nuevos actores

Constituido por un grupo bastante heterogéneo, que buscaba otras fórmulas de producción y distribución artística capaces de incorporar referencias de corte internacional, empezaron a cobrar cada vez mayor importancia una serie de artistas, críticos y curadores que pretendían colocar sus prácticas en un *mainstream* local y que lograron cambiar el rumbo de la discusión y praxis artística en muy corto tiempo.

Alberto Gutiérrez Chong, artista y profesor de la ENPEG “La Esmeralda” (lugar que jugó un importante papel en el cambio del rumbo del arte), solía decirnos a sus alumnos, un poco en broma, un poco en serio, que el mejor artista era aquel al que le llegaban antes las revistas del extranjero. Efectivamente, no sólo empezó a crecer el número de publicaciones de arte que llegaban a México, sino el impacto que tenían las mismas en la producción artística.

36 Debroise, Olivier, *op. cit.*, p. 329.

La praxis se entendió como algo que no podía separarse de la reflexión teórica, al tiempo en que se puso en duda el modelo disciplinario. Las escuelas de arte se deshacían de materias como “Técnicas y Materiales”, mientras incorporaban asignaturas teóricas. Los talleres de Escultura y Pintura eran rebautizados como Bidimensión y Tridimensión, al tiempo en que se introducían los Seminarios de Semiótica, las Clínicas de Investigación y Creación, los Seminarios de Artista Invitado y los Talleres Multidisciplinarios.³⁷

La producción artística dejó de entenderse como práctica individual para empezar a verse como un espacio de cruce reflexivo³⁸, y los medios y soportes se diversificaron, multiplicando las posibilidades expresivas.

Guillermo Santamarina, en entrevista, sostiene que: “venía una nueva generación, con necesidad de apertura. Tenían una práctica muy abierta, sin renglones, y ya empezábamos a ver esas características, esas categorías que son las propias del posmodernismo”³⁹

Se trató de un claro proceso de dilución de fronteras, de un continuo cuestionamiento de los campos disciplinarios para dar lugar al ejercicio de lo multi y transdisciplinario: una afir-

37 A partir de 1994 se creó la Licenciatura en Artes Plásticas, mismo año en el que “La Esmeralda” se trasladó de la Colonia Guerrero al Centro Nacional de las Artes.

Luis Felipe Ortega, en la entrevista realizada por Marisol Rodríguez, relata: “Desde entonces cambió la academia, muchos nos volvimos profesores universitarios durante mucho tiempo. La Esmeralda durante los años noventa fue la escuela que permitió que se empezaran a introducir todos estos contenidos a partir de la revisión seria del arte creado a partir de los años cincuenta.” Rodríguez, Marisol, *Entrevista a Luis Felipe Ortega*, <<http://www.frente.com.mx/luis-felipe-ortega/>>, (28 de abril de 2013).

38 Es importante hacer hincapié en que suele decirse que la generación de los 90 marcó un cambio importante en la manera de entender y producir arte, pues incorporó nuevos medios y soportes para desarrollar su trabajo y lo vinculó mucho más al trabajo reflexivo, sin embargo la generación de Los Grupos ya trabajaba con materiales no convencionales (fotocopias, mimeógrafos, estencil), hicieron *performances* (No Grupo), desarrollaron propuestas de corte conceptual (Proceso Pentágono), tuvieron espacios destinados exclusivamente a la relación entre teoría y praxis (TAI y TACO), se burlaron de la solemnidad de la cultura (No Grupo) y sacaron el arte de la galería. Pero se trató de piezas que, al no ser comercializables, al trabajar con materiales efímeros y al no existir en la época una cultura de conservación y documentación, en muchos casos quedaron sin registrarse y no adquirieron gran visibilidad. Las nuevas generaciones parecían desconocer el trabajo realizado por Los Grupos. El crítico Álvaro Vázquez Mantecón, en entrevista, sostiene que:

“Si yo, como investigador, no lo sabía, los artistas jóvenes menos. Y menos aún si tenían ganas de decir que ellos habían inventado el mundo.

Pero era un doble problema: un problema historiográfico y que aquella generación no había dejado los suficientes testimonios para decir qué era lo que habían hecho. [...] Claro, cuando salen con que acaban de inventar el hilo negro, por supuesto que les sale la bola de viejitos barbados a decirles que el hilo negro lo había hecho a final de los años 70 y durante todos los 80.

Lo que si hubo ahí fue una ruptura de transmisión generacional. Una generación no transmitió lo que había hecho a la otra generación.

[...]

Pero la tradición no está en la generación de los 90, la cuestión está en quien estudia esos fenómenos. Es un problema, porque uno todo el tiempo está queriendo “hacerles manita de puerco” y acorralarlos para decir: “confiesa que no lo inventaste tu”.

(Vázquez Mantecón, A, comunicación personal, 20 de septiembre de 2012).

39 (Santamarina, G, comunicación personal, 22 de agosto de 2012).

mación de la posibilidad de establecer nuevos posicionamientos tanto en términos formales como conceptuales.

Las fronteras, los límites de separación, fueron continuamente puestos en duda: ¿todo es válido?, ¿hasta dónde puede llegar el arte?, son interrogantes que aparecen una y otra vez en las obras de esta década.

Un elemento fundamental para que tuviera lugar este proceso fue que a finales de los 80 y principios de los 90 llegaron a vivir a México artistas procedentes de diversos lugares, como Francis Alÿs (Bélgica), Melanie Smith (Inglaterra), Thomas Glassford (Estados Unidos), Ulf Rollof (Suecia) y Santiago Sierra (España), cuyos trabajos se valían de nuevos medios y soportes y mostraban un claro interés por el desarrollo de propuestas de corte conceptual. También regresaron algunos artistas locales que habían partido, como Gabriel Orozco (Madrid), Mónica Castillo (Alemania), Silvia Gruner (Estados Unidos), Yoshua Okón (Canadá) o Miguel Calderón (Estados Unidos), que tras haber estudiado y vivido en otros sitios parecían regresar con una mirada “renovada”.

Los foráneos crearon sin duda una dinámica de mayor movimiento e incentivaron la discusión en torno al papel del arte y los límites de la representación.

Se formaron diversos círculos de estudio y producción, como El Taller de los Viernes, que funcionó de 1987 a 1992 en casa de Gabriel Orozco, a los que asistían artistas en formación y críticos que crearon núcleos de trabajo y amistad. A las reuniones de los viernes, por ejemplo, asistían Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas, Gabriel y José Kuri, el Dr. Lakra, Laureana Toledo, Tatiana Parceró y Guillermo Santamarina.

De manera paralela se crearon diversos espacios de exhibición que funcionaron también a modo de laboratorios en los que se produjeron proyectos que no tenían cabida en el circuito artístico preexistente. Los gestores y directores de los mismos eran en muchos casos los artistas, que gracias a estas iniciativas podían al mismo tiempo realizar y promover su trabajo.

En esta época se llevaron a cabo diversos proyectos de manera completamente autogestiva, como la exposición: “A propósito de Beuys”⁴⁰.

40 La exposición “A propósito de Beuys”, convocada por Guillermo Santamarina y curada por él, Gabriel Orozco y Flavia González Rossetti, se llevó a cabo en el Antiguo Convento del Desierto de los Leones en 1989. Se pretendía rendir homenaje a Joseph Beuys, fallecido tres años atrás.

Marcó profundamente el medio de la producción y exhibición visual no sólo por tratarse de una muestra que presentó exclusivamente piezas de *performance* e instalación *in situ*, sino porque constituyó uno de los primeros ejercicios curatoriales. Participaron los artistas Mónica Castillo, Rubén Bautista, María Causa, Roberto Escobar, Silvia Gruner, Gabriel Orozco, Melanie Smith, Raúl Piña, Mario Rangel Faz, Manuel Rocha y Ulf Rollof.

1.5.2 Desplazamiento de la figura del intelectual

Las nuevas generaciones de artistas asocian la figura del intelectual mexicano con el pasado. Esto no implica una actitud polémica o despectiva hacia sus mayores, simplemente que estos artistas asumen principios diferentes y marchan por un camino distinto. Resulta más adecuado describir a la última generación de artistas mexicanos como productores culturales y no como intelectuales. Esto último se aprecia en el lento desplazamiento que está teniendo lugar en el mundo de la alta cultura en México de la literatura (asociada tradicionalmente al compromiso social, el posicionamiento político y una postura constructiva respecto al largo proceso de la construcción nacional en Latinoamérica) a la noción, mucho más desligada de los trajines de la política, del productor cultural; un cambio, mediante el cual la imagen y la música han cobrado preponderancia sobre las palabras.⁴¹

Un claro ejemplo de esta “nueva manera” de entender el arte puede verse en la figura de Guillermo Santamarina, quien dirigió algunos de los proyectos más significativos de aquella época, y que ocupa sin duda un lugar protagónico en la escena del arte en México. “El rigor de los investigadores e historiadores del arte, de los académicos, no lo tengo y no me interesa. Trabajo a una velocidad que no permite mayor investigación, ni tampoco planteamientos demasiado rigurosos. Sí he trabajado siempre con conceptos base, no es gratuito, muchas veces muy cargados a la muestra de un periodo de obra, pero procuro trabajar con elementos de argumentación, con un marco teórico, que no es especialmente académico.

Es esta manera de trabajar lo que hizo posible que, según él mismo indica, en un sólo año realizara 80 exposiciones. Es importante destacar que se trata de uno de los curadores más importantes de la época, por lo que esta forma de trabajar resultaba claramente operativa.

Y es que durante la década de los 90 se le dio gran valor a la velocidad de acción, incluso a veces a costa de la profundidad de la propuesta: había que hacer mucho y hacerlo rápido.

MC: ¿cómo es posible hacer 80 exposiciones en un año?, ¿trabajabas con un equipo?

GS: No, trabajaba sólo completamente. Muchas cosas se quedaban trucas de una manera imperdonable. Todas estaban trucas. Hacía una cosa, o la medio hacía y hacía otra cosa.

Había otra cosa que no hacía y que daba por hecho que no había ninguna necesidad de hacerla: El registro, no tomaba ni una foto.

Todo era la velocidad. Podía estar abriendo en una semana tres exposiciones en distintos lugares.

[...]

Por eso soy muy mal visto por la academia. Por eso hubo quien me señaló como un diletante, a pesar de mi pasión. Sí, me interesa mucho la experiencia del arte y su relación con la arquitectura, y me encanta el rollo del *performance*, y me fascina el arte sonoro, y adoro la

41 Santana, Adela, “La Lucha Libre y la Identidad Nacional Mexicana”, Producta 50, www.ypsitere.net, <<http://es.scribd.com/doc/2226701/Producta-50>>, (20 de marzo de 2013).

pintura, y me encanta lo que se puede hacer en gráfica, y me encanta lo que pueda suceder en las texturas híbridas, y quedo sorprendido de los descubrimientos de nuevos software... no lo puedo evitar, soy un diletante. Lo dijeron despectivamente. Yo lo asumo con mucho orgullo.

[...]

Me encanta, soy un vampiro, me encanta la sangre joven. Me fascina. [...] Me hace muy feliz encontrar talento fresco.

Una manera de actuar que no permitía asociaciones definitivas, sino complicidades momentáneas, actuaciones compartidas: gente que por momentos que conecta y luego se desconecta para construir nuevos vínculos.⁴²

Grupos de gente que trabajaba junta, compartiendo costos, responsabilidades, tareas y espacio, que fueron capaces de poner en funcionamiento diversos centros de reflexión, producción y exhibición artística, pero que siempre insistieron en la importancia de no establecer dinámicas en las que se desdibujara la individualidad de cada artista, por lo que no fue común la creación de grupos que se articularan para dar cuenta de una mirada colectiva. (Una concepción diametralmente distinta a la que imperó en la generación previa, particularmente al interior de *Los Grupos*).

Más que de grupos podríamos hablar de gente trabajando junta, que se aglutinaba fundamentalmente a partir de una serie de espacios.

1.5.3 Espacios de exhibición y producción

A finales de los ochenta y hasta mediados de los noventa aparecieron diversas galerías de artistas: Temístocles 44 (Sofía Taboas, Abraham Cruzvillegas, Eduardo Abaroa), Salón des Aztecas (Aldo Flores), La Quiñonera (Héctor y Néstor Quiñones)⁴³, Zona (Manuela Generali, Yolanda Mora, Alfonso Mena, Roberto Turnbull, Germán Venegas, Boris Viskin, Ana Casas), Pinto Mi Raya (Víctor Lerma y Mónica Mayer), La Panadería (Yoshua Okón y Miguel Calderón), Art Deposit (Stefan Brüggenmann, Edgar Orlaineta). E incluso una serie de casas y talleres de artistas y curadores comenzaron a funcionar como espacios de exhibición (Guillermo Santamarina, Melanie Smith, Francis Alÿs, Thomas Glassford).

Se trató de espacios bastante heterogéneos, pero que se interesaban fundamentalmente en propuestas de corte conceptual y que apostaban por el arte joven (entendiendo por “arte joven” tanto el trabajo de artistas de corta edad como de escasa visibilidad, o cuya obra no había alcanzado importantes niveles de comercialización).

42 Es interesante hacer notar como algunos de los vínculos más importantes de aquel momento hoy se han desdibujado. Gabriel Orozco y Santiago Sierra, por ejemplo, que en la década de los 90 trabajaron de manera muy cercana a Guillermo Santamarina, hoy no mantienen con él relación alguna.

43 Creada en 1988 y reabierto recientemente.

Se decantaban por el uso de nuevos medios y soportes, así como por el arte efímero y el arte objeto⁴⁴, y convocaron a gente de diversas generaciones, intereses y grupos socioeconómicos.

Así, tenemos la presencia de espacios que postulan una narrativa fundante que se remonta a las tradiciones mexicanistas de corte urbano popular -artistas que generacionalmente tienen una memoria vital del 68 y que vienen de los grupos de los setenta. Existen también artistas que se forman a través de narrativas más elitistas, tales como la educación privada y la formación en el extranjero con una fuerte influencia de los medios masivos de comunicación. En ellos hay un debilitamiento de la memoria histórica e identitaria de lo nacional. Al interior de este grupo se podría reconocer un quiebre más entre los artistas nacidos en los primeros sesenta y los nacidos hacia finales de esa década y principios de los setenta. Si bien ambas generaciones comparten el sentido cosmopolita de lo artístico, se distancian en cuanto a los imaginarios presentes en sus narrativas y en cierto regionalismo generacional que en la obra de los más jóvenes se adivina: el tono de desenfado y despreocupación por lo social y lo político, a cambio de una estética de la burla de los propios horizontes personales y vitales.

En lo que se refiere al sentido político de estas dos generaciones, desde luego están muy lejos de la subversión político-ideológica del arte, pero sus narrativas fundantes y sus filosofías del arte se caracterizan por una iconoclastia contra la tradición mítica y ritualista del arte mexicano de la generación anterior y de la pintura oaxaqueña que llega hasta los ochenta y los noventa a través de Toledo, Morales y Hernández.⁴⁵

Dentro de estos espacios fue sin duda fundamental Temístocles 44⁴⁶, que determinó en más de un sentido la manera de entender la exhibición y el quehacer artístico en la Ciudad de México.

La última brecha recorrida por los espacios alternativos de los primeros noventa, quizá podamos ubicarla a partir del grupo Temístocles 44. En este espacio se conjugan dos nuevos elementos: la presencia de artistas cuyas búsquedas se encuentran absolutamente alejadas del tono nostálgico de lo popular y mágico mexicano y que en cambio entran más en las estéticas de la disolución y de la simulación de los años noventa.

44 En relación a la apuesta hecha por el arte objeto, José Luis Barrios apunta: “Se construye un juego de retórica visual que busca la comercialización del arte objeto mediante el uso escénico de la instalación y la ambientación. Recurso que muestra el cambio en el sentido político de estos lenguajes tal como se entendía en el discurso de los grupos de los años setenta.”

Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)”, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, Conaculta, México, 2004.

45 Barrios, José Luis, *op. cit.*, p. 162.

46 Funcionó en una casa prestada en la colonia Polanco a un grupo de artistas que se habían conocido en la clase de José Miguel González Casanova de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). La casa sería demolida poco tiempo después, por lo que los artistas tenían completa libertad de acción, pudiendo realizar toda clase de experimentaciones espaciales.

Sirvió como centro de exhibición y creación, pero también como espacio de discusión en torno al quehacer artístico local, donde se realizaban reuniones a las que asistían los entonces jóvenes artistas Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Luis Felipe Ortega, Sofía Taboas, Ulises García, Daniela Rossell, Pablo Vargas-Lugo y Daniel Guzmán, entre otros.

Además de este enclave discursivo, Temístocles 44 es una alianza de trabajo entre promotores privados y artistas. Estas nuevas relaciones abren una muestra de las nuevas dinámicas de legitimación en que entra el arte mexicano: la promoción, el autofinanciamiento y la investigación.

[...]

Con Temístocles 44 comienza el ascenso de espacios alternativos de jóvenes artistas que asumen las políticas de globalización del arte, de organización “democrática” y social de los espacios y que se alejan de las jerarquías de poder y de los organismos corporativos.⁴⁷

Resulta imposible entender el arte mexicano de las últimas décadas sin la influencia de Temístocles.

[...]

No faltó una que otra señora de Las Lomas que asistiera, movida por la curiosidad o por el deseo de adquirir una ganga, a las exposiciones de Temístocles.⁴⁸

Y es en estos espacios donde se logra, quizás por vez primera en México, colocar en el mercado una serie de producciones de carácter no objetual, que hasta ese momento no habían sido comercializables.

Lo que sí construyó la lógica de los artistas de los 90 es una demanda de mercado. Pudieron colocar su oferta como demanda en el mercado.

Si tu revisas qué fue Temístocles, qué fue La panadería, e incluso Curare, o lo que fue el Salón des aztecas, o el Mel's café... eran lugares donde lo que se estaban produciendo eran condiciones de la relación trabajo-oferta.⁴⁹

De manera paralela a las galerías de artistas surgieron también una serie espacios dedicados a la curaduría, investigación y crítica, muchos de ellos ajenos a la discusión académica y la vida universitaria (hasta entonces el fundamental espacio del trabajo reflexivo).

Se creó Curare. Espacio Crítico para las Artes, dedicado a la reflexión y práctica curatorial. (Conformado por un grupo de críticos, historiadores y museógrafos entre los que estuvieron Olivier Debrouse, Karen Cordero y Cuauhtémoc Medina).

Aparecieron también las revistas La pusmoderna, La regla rota y Poliester, que fueron plataformas fundamentales para difundir el trabajo que se estaba realizando fuera de los circuitos oficiales, y que ofrecían un panorama de textos y obras de carácter muy diverso.

47 Barrios, José Luis, *op. cit.*, pp. 163-164.

48 Gallo, Rubén, *Las artes de la ciudad: ensayos sobre la cultura visual de la capital*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2010, p. 16.

49 (Barrios, J.L., comunicación personal, 24 de agosto de 2012).

Todos estos espacios funcionaron como centros de socialización y fiesta, donde se tejieron una serie de solidaridades y amistades. Fue ahí donde se construyeron grupos de trabajo que entendieron y ejercieron la práctica artística desde muy distintas trincheras.

1.5.4 La fiesta

La costumbre artística de la Ciudad de México durante los años 80 y 90 incluía inevitablemente asistir a espacios organizados por artistas. Nadie pensaba en estas cosas como grupos artísticos idealistas al estilo de los años 70. Más bien eran bandas, o tribus irregulares rolando en la turbulencia nocturna. La Agencia, Pinto mi Raya, La Quiñonera, Zona, Temístocles 44 y otros antros de este tipo eran, primero que nada, divertidos. La frontera entre el relajo y las obras artísticas era tenue...

Aunque no puede decirse que crear un nuevo foro es requisito para el éxito, es un dato objetivo que muchos de los artoides hoy relevantes, armaron sus propias maneras de difundir su trabajo. Y son pocos los que no han tenido contacto alguno con este tipo de espacios.⁵⁰

Las exposiciones de Temístocles eran grandes fiestas que reunían a un grupo de amigos para divertirse y para hacer arte, y en aquel ambiente había muy poca diferencia entre el arte y la diversión.⁵¹

Guillermo Santamarina, entre muchos otros, sostiene que la fiesta era parte fundamental de la vida artística aquella época, y que esto fue aprovechado como estrategia para lograr dar visibilidad a una serie de propuestas realizadas en México. “Enfiestarse” no sólo permitía la conexión de los “actores locales”, sino que atraía a “actores externos”, permitiendo dirigir la mirada del “centro” a la “periferia”.

GS: Estos grupos académicos de Chicago, Nueva York, París, etc., que adoptaron a Gabriel [Orozco], hubo un momento en el que dijeron: “si están estos, vamos a por más”.

Fue cuando yo mandé mi invitación, como un anzuelo, que vinieron inmediatamente todos. Además se la pasaban súper bien. Eran fiestas súper frescas, divertidas, cachondas. Todo el mundo se la pasaba increíble en Guadalajara.

MC: ¿qué gente invitaban?

GS: A la directora de la Bienal de Venecia, la directora de Documenta, directores de publicaciones y ferias de arte, directores de galerías y de escuelas, cabezas de programas de preparación de artistas, curadores, de todo.

[...]

50 Eduardo, Abaroa, “Bitácora de los resquicios. artistas organizados y reacomodos culturales en la Ciudad de México”, Código DF. *Arte y cultura contemporáneos desde la Ciudad de México*, Código, Ciudad de México, 2010, p. 48.

51 Gallo, Rubén, *op. cit.*, p. 16.

Al mismo tiempo organizábamos exposiciones, y en esas exposiciones aparecía alguien que podía ser materia de estudio, alguien que exportar.⁵²

Para mediados de los años noventa los espacios alternativos fueron desarticulándose y “se apagaron las luces de la fiesta”. A medida que los artistas, críticos, curadores y galeristas iban ganando foros y prestigio, muchos empezaron a trabajar en solitario. En palabras de Olivier Debroise:

El carro estaba completo [...]. Los años de batalla subterráneas, de descubrir atónitos que el arte podía ser cualquier cosa menos lo que nos habían dicho que debía ser, de intereses deslocalizados y frentes comunes llegaban a su fin.

La euforia del periodo germinal llegaba a su fin al consolidarse la presencia de ciertos artistas en los mecanismos de difusión internacionales (bienales, ferias, galerías y museos de arte contemporáneo), que significaría un ingreso de las instituciones artísticas “independientes” de México al network del arte globalizado.⁵³

1.5.5 La mirada política

MC: Si bien la mayor parte de las obras producidas no pretendía sostener un discurso político, ¿de qué corte político eran los artistas de esta generación?

JLB: Voy a decirlo muy irónicamente: socialdemócratas sin crisis.

Socialdemócratas en época de paz, de progreso. Eso puede llamarse también pensamiento conservador, pero por eso lo digo irónicamente. No es que no hubiera inquietud por las problemáticas de la violencia o de la delincuencia, pero era todo en este rollo de “estamos en paz”, “el mundo es posible”, “la globalización nos promete algo”: No había esta conciencia de catástrofe, o de crisis, que hoy claramente se vuelve una condición acosante del orden social.

MC: ¿Se creía el discurso de bonanza y apertura planteado por Salinas?

JLB: Se creía absolutamente, todo el mundo lo decía: “ya llegamos al primer mundo”. Nos duró seis años, porque en el 94 estalló.

[...]

Pero si la pregunta es ¿había un entusiasmo por lo que significó el salinismo?, la respuesta es sí. Clarísimo.

No era una generación revolucionaria en el sentido del arte, que creyera en una condición utópica de que el arte cambiaría el mundo. Desde luego que no.

No es el caso de esa generación. Más bien es una generación mucho más cínica, mucho más irónica. Esto visto a la distancia quién sabe si será tan subversivo.

⁵² (Santamarina, G, comunicación personal, 22 de agosto de 2012).

⁵³ Debroise, Olivier, “Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, UNAM, México, 2007, p. 335.

Yo en algún artículo digo que esa generación se dedica a hacer como “travesuritas”. Son traviesos, y quien sabe si la travesura es suficiente para lograr subversiones de la representación.

[...]

En ese momento ser de izquierdas era como... no era un error, pero era como decir “si vamos tan bien para qué te haces bolas”. Era un poco la lectura de esos años.⁵⁴

Exceptuando el conocido Museo Salinas⁵⁵, pocas obras de esta generación parecen haber hecho un comentario político, y si bien la dura crisis económica que tuvo lugar en 1994 pareció “tomar por sorpresa” al grueso de la población, existían ya críticas muy serias en relación a los costos que suponía la instauración del sistema neoliberal.

Resulta significativo que, por ejemplo, la aparición del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), y la serie de comunicados del Subcomandante Insurgente Marcos, que aparecían constantemente en los periódicos, y que conocía sin duda la comunidad artística, tuvieron muy poco eco y casi no se produjeron obras al respecto.

1.5.6 El desencanto. Lo cínico, lo abyecto y cuotas de exotividad

“Nacidas en condiciones de inclemencia, las nuevas prácticas artísticas no podían ser piadosas.”⁵⁶ La crisis del 94 dejó claro (por si existía alguna duda), los costos del modelo económico mexicano, pero en más de un sentido en lugar de activar el interés por participar en la vida política, dio lugar a la aparición de una serie de trabajos que dieron cuenta de un profundo desencanto y escepticismo. Abundaron propuestas con un lenguaje claramente cínico.

Y eso es propiamente lo que define lo posmoderno, que es un arte cínico pero no es un arte crítico, porque la crítica siempre trae un momento de conciencia política y de condición crítica de los procesos sociales. La vanguardia por eso se caracteriza.

Esa generación en general, y en México es muy característico, se focaliza a esta especie de “estética de la travesura”, donde por ejemplo, si tú ves las primeras acciones de SEMEFO, que son radicalísimas, no hay ninguna construcción crítica del proceso.⁵⁷

Fue también terreno fértil para el desarrollo de propuestas en torno a lo abyecto.

Porque era Batailleano-burgués el asunto. Era como muy Chic ser un transgresor de las condiciones de la conciencia burguesa y pequeño burguesa siendo un burgués. [...]

⁵⁴ (Barrios, J.L, comunicación personal, 24 de agosto de 2012).

⁵⁵ Vicente Razo Botey, “Museo Salinas”, 1996, instalación en el baño del departamento del artista en la que incluyó máscaras, juguetes, y toda clase de *suvenires* que representaban irónicamente al entonces ex - presidente Carlos Salinas y que se vendían por montones en los semáforos y locales improvisados de la Ciudad de México.

⁵⁶ Barrios, José Luis, *op. cit.*, p. 380.

⁵⁷ (Barrios, J.L, comunicación personal, 24 de agosto de 2012).

Todos estos artistas son pequeño burgueses. Hay un dato que es interesante: muchos de ellos vienen de escuelas activas, con todo lo que esto supone: medio *cool*, medio subversivo.

Hay una serie de características que son muy de esa generación, son *cool*, son traviesones, son medio transgresores, pero son niñitos bien... o somos niñitos bien, si lo quieres ver así. [...] Yo diría que era más bien como una fascinación por un cinismo de clase que por una abyección estética.

Si haces un rapidísimo corte: Yoshua [Okón], Eduardo [Abaroa], Daniel Guzmán, y todos ellos, en realidad son niños bien, que lo que tienen es esta especie de fascinación por molestar a sus papás.⁵⁸

El “orgullo nacional”, que en generaciones previas se había emparentado directamente con una búsqueda del vago concepto de la identidad mexicana, cedió lugar a la exploración en torno a los rasgos distintivos, al rescate de lo que “nos diferencia” en un mundo globalizado y homogenizante. “La única manera de llegar a exponer su obra al PS 1 o al Tate Modern es explotando el carácter nacional: urbano y colorido.”⁵⁹

Diversas obras se construyeron a partir de la recuperación de las “peculiaridades” de la Ciudad de México, y manifestaciones culturales como los toros o los espectáculos de lucha libre, fueron evocadas recurrentemente en las artes visuales.

Los jóvenes productores culturales asumen de buena gana las peculiaridades del mundo de la Lucha Libre, y aspiran en lo posible a rozar codos con los aficionados de hueso colorado. Estos productores culturales no se dedican a analizar de manera escrupulosa el espectáculo desde el fondo de la arena o frente a la pantalla del televisor como lo hacían sus predecesores, sino que actúan como cualquier ñero que goza de la función.⁶⁰

Se dirigió la mirada a la ciudad, dando cuenta de una mezcla de violencia, pobreza y caos que en muchos casos parecía teñida con cierta cuota de exotividad. De manera intencional o no, muchos de estos trabajos empataron con la mirada en torno a México, y la mexicanidad, imperante en diversos sectores de Estados Unidos (y sus correspondientes mercados del arte). Hacían un guiño que presentaba una tentadora mezcla de realidad violenta y exótica.

Para participar en el juego global deben articular una estrategia que reconcilie de forma creativa a la vez que rentable, las contradicciones existentes entre lo global y lo local. Por esta razón es común que entre los artistas de la Ciudad de México se encuentren trabajos cuya intención sea rescatar lo que es “auténtico” en su sociedad y así poder exportar, cuando las circunstancias sean favorables, lo más representativo de la cultura popular. Es natural, para un observador distante, interpretar las estrategias de autenticación de la cultura popular como un resurgimiento de tendencias nacionalistas. Pienso, por el contrario, que sería mucho más adecuado argumentar como los productores culturales, en su entusiasmo acerca de “lo local” rebasan con creces lo que tradicionalmente se considera

58 En entrevista realizada a José Luis Barrios el viernes 24 de agosto de 2012.

59 Santana, Adela, *op. cit.*

60 *Ídem.*

“mexicano” (en las discusiones, por ejemplo, de Molina Enríquez, Gómez Morín e incluso Octavio Paz), es decir, aquellas características culturales “totalmente peculiares” y por consecuencia inalterables. Al mismo tiempo, esta propuesta deviene en una especie de arqueología preventiva, cuya conclusión lógica muestra como el novísimo resurgimiento de la cultura popular anuncia tan sólo su próxima extinción. En otras palabras, este tipo de manifestación está desapareciendo de las calles para presentar en una gala pensada para los visitantes extranjeros que buscan una vivencia insólita, totalmente “latina”⁶¹

Como el uruguayo Luis Camnitzer, o el brasileño Cildo Meireles, proyectaban en la mirada cosmopolita algo parecido a lo sexy. Así como Los Balcanes, África Septentrional, o El Punjab, los ámbitos críticos de México adquirieron su atractivo nacional e internacional: la ciudad intensa y aparentemente abarrotada luciendo sus cicatrices sísmicas; la crisis política y, posteriormente, la esperanza neozapatista...

[...]

A pesar de reconocer ahora al artista latinoamericano como parte de su misma tribu, el curador internacionalista siempre demandará de él o ella alguna manifestación de excentricidad periférica.⁶²

61 *Ídem.*

62 Reynoso Pohlenz, Jorge, “Antecedentes y resultados de la prosperidad del arte contemporáneo en México”, *Código DF. Arte y cultura contemporáneos desde la Ciudad de México*, Código, México, DF, 2010, pp. 18 – 20.

1.6 GENEALOGÍA DE UN DISCURSO

Pero aquí no se pretende ningún diálogo. Al curador le resulta delicioso compartir que la etimología griega de la palabra “escándalo” (*skandalon*) significa “trampa u obstáculo para hacer caer.”

Lo que sigue...

En una ciudad fantasma llamada México, 2009.⁶³

Lo expuesto hasta este punto permite situar cuál es el ámbito en el que se gestó el aparato conceptual y discursivo del trabajo de Santiago Sierra y Teresa Margolles. A continuación se pretende identificar no sólo el contexto general sino tanto las singularidades del recorrido que éstos han hecho como los actores que los han apoyado y las estructuras que hicieron posible la validación de su discurso.

Para esto apelo fundamentalmente a una entrevista realizada a Cuauhtémoc Medina⁶⁴, protagonista, relator y artífice en más de un sentido del discurso en cuestión.

Mi intención es mostrar cómo ambos artistas, si bien se han valido de estrategias argumentales distintas, han compartido en más de un sentido una mirada, que es afinada, estructurada y validada por un aparato crítico que los acompaña.

Durante años, Santiago estuvo haciendo campaña por Teresa Margolles. [...] Hasta muy entrada la década pasada, en el momento en que Santiago empezó a tener una posición significativa, a toda persona que encontraba, curador, crítico o galerista, en lugar de hablarle sobre su trabajo, le abría un portafolio con el trabajo de Teresa Margolles, explicándole que era la mejor artista que había en el mundo.⁶⁵

No es de extrañar, su trabajo comparte una serie de interrogantes, de modos de operación similares. Pero el soporte que ambos tuvieron no se restringió al apoyo mutuo, ni a la serie de simpatías que evidentemente despiertan en diversos miembros de la comunidad artística. Tanto Sierra como Margolles han contado con una importante estructura de respaldo en términos teóricos.

Una pieza fundamental ha sido sin duda Cuauhtémoc Medina, uno de los principales críticos de arte no sólo de México sino de Latinoamérica, y que ha participado directamente en la construcción del sustento conceptual de su trabajo, afinándolo, validándolo.⁶⁶

63 Medina, Cuauhtémoc, “¿De qué otra cosa podemos hablar?”, *Pabellón de México. 53 Bienal de Venecia*, Conaculta, UNAM, INBA, Patronato de Arte Contemporáneo AC, Ciudad de México, 2009, p. 35.

64 (Medina, C, comunicación personal, 15 de junio de 2012).

65 *Ídem*.

66 Medina no sólo ha escrito algunos de los textos más importantes en torno a su obra, sino que ha hecho un auténtico trabajo de promoción de la misma.

Medina invitó a ambos a formar parte de la exposición “20 Million Mexicans Can’t Be Wrong”, e instó a Edgardo Ganado a invitar a Margolles a presentar “Lavatio Corporis” en el Museo de Arte Carrillo Gil, que fue su primer “gran exposición”.

“También tuve la fortuna de invitar a Santiago a la Bienal de Liverpool de 2004. Con Teresa me tocó hacer lo de la Bienal de Venecia, aparte de que los dos estuvieron incluidos en La era de la discrepancia⁶⁷”.

Es también Medina actor fundamental en la internacionalización del trabajo de ambos. Margolles le “debe” nada menos que la invitación a la Bienal de Venecia (Sierra ya había sido representante de España en la Bienal, y su catálogo incluye un largo y trabajado texto de Medina); Sierra le “debe”, por ejemplo, el ingreso a la Lisson Gallery, que hasta el día de hoy maneja su trabajo.

Yo iba en el avión pensando que no solamente iba a caer en el charco sino que además lo que hacía Santiago era tan agresivo y monstruoso que además iba a ser una especie de suicidio argumental. [...] Me parecía que evidentemente lo que iba a suceder en ese momento era hundirme con la obra de Santiago. [...] hablé y se cortó el aire cuando estaba presentando la obra de Santiago de los tatuajes, pero lo extraño fue que aplaudieron, y no estaban terminando de aplaudir cuando por el pasillo venía corriendo Nicholas Logsdail, director de Lisson Gallery, y en medio de los aplausos se subió al podio y me dijo “It was a great paper Cuauhtémoc. *Do you have Santiago Sierra’s email?*” Le escribí el email en un papelito y se lo di. Salió corriendo por las escaleras hacia arriba y hacia la calle.⁶⁸

Como resulta evidente, su inclusión en eventos de esta envergadura y contar con el aval de Medina, no sólo facilitó que su obra se posicionara en los circuitos de consumo cultural, sino que intervino en la cotización de la misma, así como en su adquisición en importantes colecciones. “Es sólo después de Venecia que algunas estructuras han entendido que tienen que empezar a coleccionarla para efectos institucionales”⁶⁹, dice Medina en relación a la obra de Margolles.

Medina a veces incluso formó parte de los equipos encargados de comprar la obra. “Yo participé en la adquisición para la Tate y fue una de las más difíciles que tuve [...] Si te soy franco,

Es interesante ver cómo una parte importante de los libros que hay sobre Sierra y Margolles en bibliotecas especializadas, han sido donados por Medina. Una de las razones es, sin lugar a dudas, que la mayoría de estas publicaciones contienen textos de Medina (aunque no todas).

En la biblioteca del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), de los cuatro libros que hay sobre Santiago Sierra, tres fueron donados por Medina, y en el Instituto de Investigaciones Estéticas él donó dos de los tres libros existentes.

Dos de los tres libros que hay en la biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas sobre Margolles también fueron donados por Cuauhtémoc Medina, y figura como director de una de las dos tesis que analizan su obra.

67 “La era de la discrepancia. Arte y Cultura Visual en México (1968-1997)”. Curada por Cuauhtémoc Medina, Olivier Debrouse, Pilar García y Álvaro Vázquez, 2007-2008, México.

68 (Medina, C, comunicación personal, 15 de junio de 2012).

69 *Ídem*.

la adquisición de una pieza de Santiago Sierra en la Tate fue producto de que se adquirió en comité en una feria de arte y no por un acuerdo curatorial claro.”⁷⁰

Pero el soporte teórico y conceptual tanto de la obra de Sierra como de Margolles no se limitó a los “esfuerzos personales” que pudiera haber realizado Cuauhtémoc Medina, sino que supuso que un pequeño pero insistente grupo de gente apostara por la importancia de su trabajo (Guillermo Santamarina y Olivier Debroyse, por ejemplo, produjeron obras de Santiago antes de que Medina empezara a interesarse en él).

Taiyana Pimentel, Montserrat Albores, Olivier Debroyse, y de manera un poco más lateral Guillermo Santamarina “Estábamos convencidos de que lo más interesante que había era Santiago Sierra.”⁷¹, por lo que escribieron continuamente de su trabajo y lo invitaron a participar en importantes exposiciones.

Si te voy a ser honesto, es cierto que para principios de los 2000 había una especie de circuito pequeño que incluía a Taiyana [Pimentel], a Francis [Aljés], a Santiago [Sierra], Teresa [Margolles], a mí, y a otros como Tercerunquinto, etc., que estábamos operando sobre bases muy próximas y sobre producciones articuladas.

Se trató de núcleos relativamente cerrados, conectados con otros grupos para formar auténticas redes de trabajo.⁷²

Estas redes de trabajo facilitaron la veloz aceptación del trabajo de Margolles en los círculos de producción y consumo artístico local, e hicieron posible que el trabajo de Sierra se elevara a circuitos de consumo global.

Pero hubieran carecido de utilidad si el discurso y herramientas utilizadas por Sierra y Margolles para la concreción de sus obras no hicieran eco en la sensibilidad y discurso de otra gente, si no dieran cuenta de una mirada compartida.

Se trató de propuestas compatibles con la sensibilidad y posicionamiento político de importantes sectores de la comunidad artística de la época, al tiempo en que hacían al circuito del arte mexicano una promesa tentadora: formar parte de algo un que tuviera eco a nivel internacional.

Resulta inquietante que su trabajo planteó preguntas acerca de la condición del arte en su totalidad y en un territorio global desde aquí. Pero eso es una función accesorio, no era de lo que se trataba, es nada más el efecto de.

70 *Ídem.*

71 *Ídem.*

72 *Ídem.*

(...) para alguien que tiene 47 años y que vivió este proceso, era un poco increíble que hubiéramos podido ver en nuestro municipio interrogaciones sobre la condición de la cultura occidental de esa importancia y de ese tamaño.⁷³

Tentaban con la posibilidad de atraer hacia sí la mirada, de lograr la inserción de la producción local en la esfera global. Cuestionaban el límite desde el que operaban las artes visuales en México, y como otros trabajos de la época ponían en duda el campo disciplinario, la distinción entre quehacer artístico y quehacer cotidiano y estiraban al máximo el lugar de la ética enunciando la imposibilidad de establecer fronteras (tan propia de lo posmoderno), pero esto se conjugaba con la posibilidad de ofrecer a la mirada exterior una producción local, periférica, con “rasgos distintivos” (que no una mirada en torno a la aparentemente agotada reflexión sobre la identidad nacional).

Tanto en el trabajo de Margolles como en el de Sierra lo periférico apelaba a su condición de marginalidad como estrategia para colarse en el centro.

Para mí, y creo que en algún momento hasta Francis Alÿs lo platicó conmigo, el trabajo de Santiago y de Teresa nos marcaba, y era sumamente importante ser parte de un momento en el que está ocurriendo algo así.

Marcaba un límite acerca de qué seriedad adquiriría cierta posibilidad de intervención cultural desde la periferia. Y yo creo que han marcado un límite del que no se puede retroceder.⁷⁴

¿Será que nos encontramos ante la “imposibilidad de retorno”? ¿en qué sentido podemos hablar de la aparición de una mirada periférica?, ¿sus discursos visibilizan voces marginales?, ¿Quiénes son los que toman la palabra?

Con estas interrogantes como eje es que se desarrolla el trabajo realizado en el siguiente capítulo, en el que se analizan las herramientas técnicas y conceptuales de las que se valen Sierra y Margolles para la construcción de su discurso, así como los sectores de la sociedad a los que apelan.

Parto de que ambos trabajos funcionan a partir de una lógica reductiva complementaria: la reducción del individuo a su existencia corporal, y de su cuerpo a la condición de objeto.

Finalmente me interesa anotar que algunos críticos señalan que la obra temprana de Teresa Margolles tiene un eje conceptual diametralmente distinto al de las producciones recientes, por lo que no podrían estudiarse de manera conjunta. Sin embargo, la continuidad de algunas de las soluciones formales adoptadas, así como declaraciones de la propia Margolles, permiten suponer que no existe una verdadera escisión, y que, por el contrario, algunas de sus primeras producciones nos permiten aproximarnos de manera mucho más directa al sentido que ella le atribuye a la creación artística y la mirada que arroja sobre su entorno.

⁷³ *Ídem.*

⁷⁴ *Ídem.*

“Una vez que dejamos de hacer acciones violentas, el grupo comenzó a desmembrarse. A mí el colectivo me aturdió muchísimo. Creo que fue demasiado el ruido que hicimos y eso me llevó a refugiarme en el silencio. Mis ideas eran y son las mismas, Pero más sumidas en el silencio.”⁷⁵

En el caso de Santiago Sierra no se ha señalado desde la crítica la necesidad de estudiar de manera independiente sus trabajos actuales, pero sus primeras producciones se han revisado sólo de manera superficial, como si constituyeran únicamente el marco indispensable para ubicar la producción más reciente.

Esta investigación sostiene la importancia de revisar los trabajos tempranos de ambos productores, pues es en éstos, y en las declaraciones realizadas durante los primeros años (antes de contar con un importante aparato crítico de respaldo, y antes de parecer obligados a adoptar posturas de “corrección política”), que puede vislumbrarse de forma mucho más directa su manera particular de entender el entorno y el quehacer artístico.

75 Segura, Jesús, *Arte diaspórico y relacional en la encrucijada de la industria cultural y de entretenimiento*, Visión Libros, Madrid, 2012.

1.7 DISTINTAS LECTURAS EN TORNO A LAS PROFUNDAS MODIFICACIONES EXPERIMENTADAS POR LA COMUNIDAD ARTÍSTICA MEXICANA (1988 – 2000). INTERPRETACIONES EN TORNO AL ORIGEN Y SENTIDO DE LOS TRABAJOS DE SANTIAGO SIERRA Y TERESA MARGOLLES.

Los primeros apartados de la presente tesis consisten en la realización de un análisis en torno a las características y lógica de funcionamiento del círculo artístico mexicano de finales de la década de los ochenta y los noventa, así como el impacto que tuvo en éste la instauración del modelo neoliberal.

Y si bien existen algunos ensayos sobre este fenómeno, se trata de trabajos aislados, que no han sido sistematizados o analizados en conjunto, dificultando la comprensión de la complejidad de este proceso, y su entendimiento como un fenómeno social, que compete a las artes pero que, sin duda, las sobrepasa.

Algunos de los trabajos más notables se desarrollaron a propósito de “La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997”, una importante exposición que se llevó a cabo en el 2007 en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), gracias al esfuerzo de varios investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Entre los textos realizados a propósito de la muestra vale la pena destacar “De la intemperie al estilo crítico”, en el que Cuauhtémoc Medina describió la década de los noventa como un período definido por la incertidumbre y el cuestionamiento constante de las posibilidades de la práctica artística, y apuntó, por vez primera, el impacto que tuvo la instauración neoliberalismo en el seno de la comunidad artística.

Son también notables los trabajos “Espacios alternativos de los 90”, en el que Vania Macías realizó una descripción de las diversas galerías de artistas, espacios de reflexión, exhibición y fiesta de la época. Y “Puntos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992”, en el que Olivier Debrouse analizó el impacto que tuvo la llegada de nuevos actores a la escena artística local; productores visuales y teóricos extranjeros, o bien mexicanos que tras haberse formado fuera regresaron al país.

Otra exposición que supuso una revisión de este periodo, fue “Antes de la resaca”, realizada en el 2011 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC)⁷⁶, en la que la curadora Sol Henaro recuperó el quehacer de algunos de los espacios alternativos más importantes de la década de los noventa a partir de la revisión del acervo artístico y documental del museo y de sus colecciones asociadas. Diversos trabajos realizados en La Quiñonera (1988-1992), Temístocles 44 (1993-1995) y La Panadería (1994-2002), fueron analizados en la exposición.

Fuera de los trabajos realizados a propósito de una exposición, es notable sin duda el texto de José Luis Barrios, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alter-

76 Que al igual que el MUCA depende de la Universidad Nacional Autónoma de México.

nativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla Y Tijuana)”, en el que el crítico realiza un interesante análisis en torno a la construcción de nuevos museos financiados y administrados por la iniciativa privada como una forma de crear “nuevas capitales artísticas” y descentralizar el aparato cultural mexicano.

Sin embargo, aún no se ha hecho un trabajo serio que recupere y problematice la información existente, ni se ha entrevistado a los actores fundamentales de aquel momento.

El presente apartado pretende hacer frente justamente a ese vacío de información. Su relevancia radica en otorgar información “de primera mano”, que gracias a la extraordinaria sinceridad de los entrevistados, que hablaron sin ninguna clase de tapujos de las estrategias discursivas y la lógicas de operación, nos permiten entender mucho más claramente lo sucedido en aquel momento.

La herramienta fundamental de la que nos valimos para llevarlo a cabo fueron una serie de entrevistas a profundidad practicadas a los principales teóricos y curadores mexicanos de la época, así como a aquellos que han realizado proyectos expositivos o de investigación en torno a la misma.

La invaluable generosidad de estas personas, que dieron horas de su tiempo para reflexionar en torno a este periodo (en el que se sentaron las bases para la construcción de lo que hoy llamamos arte contemporáneo), hizo posible entender cómo eran el México de aquella época y por qué el discurso neoliberal impactó de manera tan profunda en el mismo.

Los entrevistados dieron cuenta de su visión personal en torno a aquel momento y ofrecieron también una serie de relatos que nos permiten vislumbrar las lógicas de operación que se seguían y la vinculación entre los grupos de poder económico, político y artístico de la época. Enunciaron también las relaciones personales y de afinidad conceptual existentes entre artistas, curadores y críticos, así como las estrategias concretas seguidas para lograr la internacionalización de sus propuestas.

La primera sección contiene la transcripción de una entrevista de más de dos horas que nos dio Cuauhtémoc Medina, quien actualmente es el crítico y curador mexicano con mayor reconocimiento a nivel internacional. Medina es doctor en Historia y Teoría de Arte por la Universidad de Essex de Gran Bretaña, investigador de tiempo completo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Curador Asociado de Arte Latinoamericano en las Colecciones de la Tate Gallery en el Reino Unido, y miembro de Teratoma Asociación Ci-vil.

Recuperar su testimonio es importante ya que Medina no sólo trabajó activamente como curador durante la década de los noventa sino que fue co-curador de la exposición “La era de la discrepancia: Arte y cultura en México al final del siglo XX”, un importante proyecto expositivo y de investigación para el que se realizó una revisión de la escena artística mexicana del 68 al 97.

Medina ha estado directamente involucrado en la validación y defensa del trabajo realizado tanto por Santiago Sierra como por Teresa Margolles, y no sólo ha escrito extensamente sobre ambos, sino que ha intervenido en la exhibición, cotización y adquisición de sus piezas por importantes colecciones públicas y privadas.

En entrevista relata que incluyó a ambos en las exposiciones “20 Million Mexicans Can’t Be Wrong” y “La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997”; así como la invitación realizada a Santiago Sierra para participar en la “Bienal de Liverpool de 2004” y a Teresa Margolles para la “53 Bienal de Venecia”.

Describe también cómo influyó en la decisión de Edgardo Ganado para invitar a Margolles a presentar “Lavatio Corporis” en el Museo de Arte Carrillo Gil, que fue su primer “gran exposición”, y en el ingreso de Santiago Sierra a la Lisson Gallery, que hasta el día de hoy maneja su trabajo.

El trabajo de Medina facilitó que la obra de ambos productores visuales se posicionara en los circuitos de consumo cultural y alcanzara mayores niveles de cotización. En entrevista relata su participación, por ejemplo, para la adquisición de una pieza de Santiago Sierra en la Tate.

Pero además de esto, la extensa entrevista permite recuperar un detallado panorama de la escena artística local, evidenciando la lógica de funcionamiento de diversas instituciones culturales y enunciando las características y tipo de trabajo realizado por importantes artistas y curadores de la época.

La segunda sección recoge una entrevista realizada a Guillermo Santamarina, quien ha sido Director del Museo Experimental El Eco, Coordinador de Gestión Curatorial del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC - UNAM), Director del Museo Universitario de Ciencias y Artes Roma (MUCA Roma - UNAM), y actualmente es Curador en Jefe del Museo de Arte Carrillo Gil.

Santamarina ha curado más de doscientas exposiciones, y fue muy probablemente el curador más destacado y activo que trabajó en México a finales de la década de los ochenta y durante los noventa. A él se le deben algunos de los proyectos expositivos más renombrados de la época, así como la internacionalización de diversos artistas.

En entrevista Santamarina relata las profundas modificaciones que experimentó el medio artístico en aquel momento, describe cómo surgió la figura de curador y narra las estrategias concretas seguidas por los nuevos curadores para que la producción artística mexicana lograra visibilidad a nivel internacional.

Relata cuáles eran las características concretas de los espacios alternativos que surgieron en ese momento y cómo éstos funcionaron como lugares de fiesta y socialización. Sostiene que la fiesta era parte fundamental de la vida artística aquella época, y que esto fue aprovechado como estrategia para lograr dar visibilidad a una serie de propuestas realizadas en México.

“Enfiestarse” no sólo permitía la conexión de los actores locales, sino que atraía a actores externos, permitiendo dirigir la mirada del centro a la periferia, por lo que él relata como “lanzaba invitaciones, como anzuelos” a directores de la Bienal de Venecia, de Documenta, de diversas publicaciones y ferias de arte, de galerías y de escuelas de arte, así como a curadores de diversas latitudes para venir a México a conocer artistas locales, y “de paso enfiestarse”.

Describe a la “nueva generación de artistas”, con características propias de lo que hoy llamamos “posmoderno”, y la importancia que empieza a dársele a la velocidad de acción.

Relata la innumerable cantidad de muestras que realizó durante la década de los 90, y enuncia: “Trabajo a una velocidad que no permite mayor investigación, ni tampoco planteamientos demasiado rigurosos”.

Describe también algunos proyectos realizados con Santiago Sierra y Teresa Margolles, así como de la relación personal mantenida con ambos. Relata la situación de precariedad económica vivida por Sierra en los primeros tiempos de su estancia en México, y da cuenta abiertamente de su afecto personal por Margolles.

La tercera sección se destinó a la entrevista realizada a José Luis Barrios, uno de los teóricos más solventes de México. Barrios es doctor en historia del arte y director de CURARE. Espacio Crítico para las artes, es autor de diversos libros y escribe regularmente en el suplemento cultural del Universal.

Ha trabajado ampliamente sobre el impacto del modelo político y económico en la escena artística mexicana, así como sobre propuestas artísticas que versan sobre el asco y el morbo.

En entrevista describe la política de Estado previa a la creación de Conaculta y la instalación del modelo neoliberal como un ente monolítico, que funcionaba por jerarquías, privilegios y distinciones.

Explica cómo fue el fenómeno de privatización de empresas estatales durante la década de los noventa, así como su concepto de “adelgazamiento de la figura del Estado”, y relata cómo fundaciones, empresas y promotores privados adquirieron en aquella época un papel central, determinando en más de un sentido el rumbo de la vida cultural mexicana.

Realiza un interesante análisis en torno a la construcción de nuevos museos financiados y administrados por la iniciativa privada como una forma de crear “nuevas capitales artísticas” y descentralizar el aparato cultural mexicano.

Ubica el inicio de este proceso en 1987, con la fundación del Centro Cultural de Arte Contemporáneo, dirigido por la empresa Televisa y que hasta 1999 tuvo un papel fundamental en la vida cultural de la Ciudad de México, y relata el impacto de ese espacio, dedicado a la realización de exposiciones de arte del siglo XX, que fijaba su mirada en lo internacional y lo cosmopolita, en la formación de gran parte de los artistas y curadores de la época.

Analiza la lógica del trabajo artístico desarrollado durante los 90 como completamente centrada en responder a las demandas de mercado, y a los espacios alternativos Temístocles 44, La panadería, Curare, Salón des aztecas y Mel's café como: "lugares donde lo que se estaba produciendo eran condiciones de la relación trabajo-oferta".

Expone la existencia de un fenómeno de elitización y despolitización del medio artístico, y habla de un deslizamiento "a la derecha" en la postura política de algunos de los artistas más destacados de la época.

Describe la postura política conservadora y la confianza en la globalización y el proyecto económico y político neoliberal de importantes actores del medio artístico. "No era una generación revolucionaria en el sentido del arte, que creyera en una condición utópica de que el arte cambiaría el mundo. Desde luego que no", sostiene.

Define al grueso de la producción visual realizada durante la década de los 90 como cínica y carente de contenido crítico.

Ubica a Yoshua Okón, Eduardo Abaroa y Daniel Guzmán, como: "niños bien, que lo que tienen es esta especie de fascinación por molestar a sus papás".

Si bien José Luis Barrios ha trabajado ampliamente sobre la obra de SEMEFO, y ha defendido en más de un sentido la importancia de su propuesta, en entrevista sostiene: "Esa generación en general, y en México es muy característico, se focaliza a esta especie de estética de la travesura, donde por ejemplo, si tú ves las primeras acciones de SEMEFO, que son radicalísimas, no hay ninguna construcción crítica del proceso."

Relata también el momento en que desaparece el colectivo SEMEFO, y cómo: "esa práctica, en términos de su poética, se agotó muy rápido o llegó hasta donde tenía que llegar".

La cuarta sección recupera la entrevista realizada a José Luis Paredes "Pacho", quien ha realizado trabajos como artista, gestor, director, promotor escritor.

Paredes "Pacho" es ex baterista del conocido grupo La maldita vecindad y los hijos del quinto patio, ha sido director del centro cultural Casa del Lago Juan José Arreola y ha trabajado como asesor de programación del Festival de México. Actualmente es Director del Museo Universitario del Chopo y miembro del Consejo de Fomento y Desarrollo Cultural del Distrito Federal de la Secretaría de Cultura del Gobierno del DF. Ha sido colaborador de diversas revistas y periódicos.

En entrevista relata el impacto que tuvo la globalización en el discurso y quehacer artístico de finales de los 80 y principios de los 90 en México, y describe las características de los espacios alternativos surgidos en aquel momento.

Realiza una distinción entre lo underground y alternativo, y describe a la década de los 80 como una época de subterranidad y a los 90 como el momento de tránsito hacia lo que él llama postsubterranidad.

La quinta sección contiene la transcripción de la entrevista realizada a Álvaro Vázquez Mantecón, profesor e investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Ha trabajado en torno a la generación de Los Grupos (finales de la década de los 70 y durante los 80), y fue co-curador de “La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997.”

En entrevista Mantecón describen las características y estrategias de operación de Los Grupos y brinda una explicación en relación a por qué sus propuestas no se comercializaron ni lograron difusión.

Considera como antecedente de los mismos el movimiento estudiantil del 68, y dos seminarios de discusión sobre estética marxista, el TAI y el TACO. Describe las profundas modificaciones introducidas por Los Grupos en relación a la diversificación de los medios y soportes en la producción visual: uso de materiales no convencionales, realización de instalaciones, acciones efímeras y performances.

Relata también cómo se “rompió la correa de transmisión”, de forma que ni los críticos parecían conocer estos trabajos. Para Mantecón se trata básicamente de una generación no fue capaz de transmitir de manera efectiva lo que había hecho a la generación siguiente.

La última sección incluye la entrevista realizada a Sol Henaro, una de las curadoras jóvenes más conocidas de México, quien realizó estudios en el Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (PEI-MACBA), es curadora invitada del Museo de Arte Moderno (MAM) y curadora de la Colección del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).

Sol Henaro no formó parte de la generación de los noventa, pero fue la responsable de la exposición “Antes de la resaca una fracción de los noventa en la colección del MUAC”, uno de los más importantes proyectos expositivos realizados en torno a espacios alternativos que se mantuvieron activos durante este período. En entrevista relata el enfoque a partir del cual se realizó la exposición y hace una revisión crítica de la postura ética de algunos de los artistas más reconocidos de la época.

Describe el quehacer de algunos de los espacios alternativos más importantes de la década de los noventa y el proceso de realización de la exposición a partir de la revisión del acervo artístico y documental del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) y de sus colecciones asociadas.

Relata algunas de las críticas fundamentales en torno a los criterios seguidos para la realización de la misma y enuncia que el título pretende dar cuenta de la sensación que pareciera haber dejado la década de los 90 en la comunidad artística: una auténtica resaca.

Analiza el énfasis que muchos productores visuales de la década de los 90 pusieron en la necesidad de comercializar las piezas y darles visibilidad a nivel internacional, y cómo esto se ha modificado diametralmente durante el transcurso de los últimos años.

Se refiere a diversas producciones artísticas contemporáneas que parten de principios diametralmente opuestos, así como de una especie de desencanto y distanciamiento de la comunidad artística actual con las prácticas realizadas durante los 90.

Enuncia la repolitización de algunos sectores de la comunidad artística, y se refiere fundamentalmente a la constitución de nuevos colectivos, como Cráter Invertido.

El apartado completo contiene la transcripción literal de las seis entrevistas, que a pesar de ser largas se incluyeron de manera íntegra pues consideramos que se trata de un material que enriquece considerablemente la reflexión en torno al funcionamiento y características de la escena artista mexicana de aquella de época, y que no existe nada similar que haya sido publicado o pueda consultarse en ningún otro sitio.

1.7.1. Cuauhtémoc Medina

Doctor en Historia y Teoría de Arte (PhD) por la Universidad de Essex en la Gran Bretaña y Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de México (UNAM). Es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, curador en jefe del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), y miembro de Teratoma A. C.

Fue el primer Curador Asociado para las colecciones de Arte Latinoamericano de Tate Modern en Londres, y el curador responsable del Pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia (“¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, de Teresa Margolles).

Entre los proyectos que ha organizado se encuentran: “Cuando la fe mueve montañas” (Lima, Perú, 2001), de Francis Alÿs; “20 Million Mexicans can’t be wrong” (South London Gallery, 2002); “La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México 1968-1997” (colaboración con Olivier Debrouse, Pilar García y Álvaro Vázquez, 2007-2008) y “Dominó Caníbal” (Proyecto Arte Contemporáneo de Murcia, 2010).

Durante el 2012 fue curador en jefe de la Bienal Manifesta 9 en Genk, Bélgica, (“The Deep of the Modern”, en colaboración con Katerina Gregos y Dawn Ades), y recibió el Premio Walter Hopps de Mérito Curatorial.

Cuenta con diversas publicaciones sobre arte contemporáneo, entre las que destacan: “Gerzso y el Gótico Indoamericano: Del Surrealismo excéntrico al Modernismo paralelo”, en: Diana C. Dupont; “El Riesgo de lo Abstracto: El modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerzso” (Santa Barbara, California, Santa Barbara Museum of Art, 2003); “Sobre el abrumador deseo de poner orden/The Overwhelming Desire for Order”, en: Manglano. Ed. Jeffery J. Pavelka Peet. (México-Monterrey: Museo Tamayo-Museo de Arte Contemporáneo

de Monterrey, MARCO, 2004) y “Architecture and efficiency. George Maciunas and the Economy of Art”, en: *Res. Anthropology and Aesthetics*, Vol. 45, Spring 2004.

Entrevista a Cuauhtémoc Medina. 15 de junio de 2012

MC: Has trabajado en diversos proyectos con Santiago Sierra y con Teresa Margolles. ¿Podrías contarme un poco de los primeros proyectos realizados con ellos?

CM: A los dos los seguí primero y luego ya hice algunos proyectos con ellos.

El caso de Teresa es muy extraño, porque Teresa y yo somos básicamente contemporáneos. Yo la conocí como vendedora de libros, afuera de la Facultad de Filosofía y Letras, probablemente en el año 84.

Ella no sólo vendía libros sino que era extraordinariamente interesante como vendedora, porque estaba al tanto de qué era lo que la gente estaba buscando, y por lo menos conmigo, operaba como una correa de transmisión, me decía: “Elizondo dice que este libro es importante” o “pasó Pereira y me pidió esto”. Hay cosas decisivas que yo leí que Tere me las mostró, incluyendo la parte maldita de Bataille.

(En algún momento de ese proceso me tocó ver las acciones de SEMEFO.)

Yo empecé a ocuparme de arte contemporáneo de una manera inesperada, porque yo estaba metido totalmente en otras cosas. En parte caí ahí casi de casualidad, tiene que ver con que después de movimiento del 86, del que yo fui parte, cambiaron mis preguntas y la percepción de qué es lo que podría ser significativo hacer.

Me tocó ver las acciones de SEMEFO en La Quiñonera⁷⁷, y en el año 90, que yo entré a Carrillo Gil⁷⁸ (esto además está publicado en la compilación sobre memoria institucional de Carrillo Gil), me tocó cometer lo que yo sé que es el mayor error curatorial de toda mi vida. Yo organicé la primera presentación de *performance* en una institución mexicana, las “Jornadas de *Performance*”, de 1990, y no programé a SEMEFO. Mis razones eran idiotas, pero sensibles: como estábamos haciendo las intervenciones dentro del museo, había ciertas limitaciones de qué es lo que podíamos hacer.

Yo entré y ahí me inventé como curador de arte contemporáneo.

Había tenido esta primer relación con Tere, que me había estado mostrando las obras muy tempranas, incluso un video que vimos entre Renato Gonzales y yo (quien era el curador de la colección).

Un documento que relata eso es una entrevista que Renato hizo a SEMEFO, que es el documento más importante sobre SEMEFO temprano, porque él además conocía a Dr. Angulo desde la preparatoria.

77 Galería independiente fundada en los 80 por los hermanos Héctor y Néstor Quiñones.

78 El Museo de Arte Carrillo Gil es uno de los espacios más importantes de exhibición de arte contemporáneo en México.

Tuvo como consecuencia que, antes de irnos, aunque ya estaba entrando Edgardo Ganado, tuve que ver en que les propusieran hacer la exposición que se convirtió en la exhibición que Edgardo curó, “Lavatio Corporis”, que curiosamente tenía un video que acababa con una frase de la parte maldita de Bataille.

Yo no lo he platicado nunca con ella, pero yo creo que Tere tuvo una muy refinada educación intelectual ahí, haciendo circular esos libros. No te recomendaba cosas que no había leído, estaba leyendo sobre la marcha.

Yo no sé cuando empecé a escribir sobre alguna de las acciones o sobre alguna de las piezas, imagino que será a mediados de los noventa, pero efectivamente mi rol de escribir sobre Teresa precedió a hacer proyectos con ella.

Tere y el SEMEFO temprano tuvieron la muy extraordinaria peculiaridad de que salvo un conflicto que hubo en relación a la acción en el ExTeresa, cuando les impidieron hacer una pieza, en realidad a partir de la exposición del Carrillo Gil, si no es que desde el Concurso de Arte Joven,⁷⁹ donde ganó el *ready made* del féretro, fueron programados sin dificultad ni conflicto por instituciones locales. Salvo ese evento en particular con el festival de *performance*, no hubo ningún conflicto mayor.⁸⁰

Yo además, a fines del 94, me fui a estudiar a Inglaterra, por lo que hay un período, de mediados de los 90 en que no estuve aquí, sino que estuve siguiendo las cosas un poco de lejos, y curiosamente, por pura suerte, me tocó estar en la inauguración de SEMEFO de El Ojo Atómico, en España, que fue extraordinaria. Esto fue en 1997, que yo creo que es la única visión relativamente panorámica de SEMEFO como tal.

Detrás de esa exhibición, curiosamente, quien estaba aparte de Tomás, que dirigía y dirige El Ojo Atómico, era Santiago Sierra, que prácticamente la curó.

(Santiago también nació en el 65, creo que de ese grupo los únicos que nacimos en el 65 fuimos Teresa, yo y Santiago.)

Entonces conocí a Santiago sin darme cuenta realmente de quién era.

Mi primer contacto real con Santiago fue en 97, yo todavía estaba estudiando en Londres, pasé por México, la única vez que vine de visita.

Te voy a referir algo que no es casual, yo lo veo como un momento muy interesante que hay que percibir como parte de la dinámica de ese circuito. Estábamos tomándonos una copa en un bar en la Roma (como dos horas antes de que me asaltaran en un taxi), y me encontré por primera vez en ese viaje con Guillermo Santamarina.

Me senté con Guillermo y le dije algo así como “a ver Guillermo, ¿qué me estoy perdiendo por estar en Inglaterra? Y Guillermo con su melancolía característica me dijo: “No te estás perdiendo de nada, qué bueno que te fuiste, aquí nunca ocurre nada, estoy deprimidísimo. Lo único que es interesante es lo que está haciendo Santiago Sierra con esas acciones sobre el trabajo, mira, ahí está sentado sólo, ¿por qué no vas a hablar con él?”

79 El premio del Encuentro Nacional de Arte Joven es probablemente la distinción más importante que se otorga en México a artistas menores de 35 años.

80 Se refiere a la acción con las perras.

(Eso es algo que yo viví con Guillermo Santamarina muchas veces. Guillermo diciendo de una manera muy confusa: “voltea para allá”).

Entonces conversé con Santiago, y en ese momento, que debe haber sido mayo del 97, vine a darme cuenta qué era lo que estaba haciendo. Entendí que él había migrado prácticamente por el razonamiento de que si algo como lo que hacía SEMEFO estaba ocurriendo en México, probablemente algo tenía que estar pasando en México y que era el lugar para estar.

La razón por la que Santiago llegó a México, en buena medida, fue por el asombro que tenía por lo que hacía SEMEFO, y hasta muy entrada la década pasada, en el momento en que Santiago empezó a tener una posición significativa, a toda persona que encontraba, curador, crítico o galerista, en lugar de hablarle sobre su trabajo, le abría un portafolio con el trabajo de Teresa Margolles, explicándole que era la mejor artista que había en el mundo.

Dos años después yo regreso a México y hay un periodo muy corto, digamos la segunda parte del año 1999, en que un grupo más o menos pequeño de gente, sobre todo Taiyana Pimentel; entonces no era nadie, pero ese fue su rol, Montserrat Albores, que dirigía una galería que se llamaba Acceso A; Olivier [Debroise], y poco menos entusiastamente Guillermo [Santamarina]. Estábamos convencidos de que lo más interesante que había era Santiago Sierra.

Teresa ya tenía un cierto lugar, y además estaba como abriéndose la brecha entre lo que había sido SEMEFO y lo que ella era.

La segunda mitad del año 1999 era muy peculiar. Santiago hacía cosas y la más importante por supuesto en ese momento fue la acción del Tamayo, que curó Taiyana Pimentel y la acción del La Habana. La acción del Tamayo es decisiva, es 465 personas en una galería. Fue una de las experiencias artísticas más extraordinarias que yo he tenido en toda mi vida.

Yo recuerdo estar sentado ahí, y a Gisele Jusidman diciéndole que esta era la primera ocasión que recordaba donde el público de arte, de clase media y clase alta, se sentía observado por la obra y amenazado por la obra. Porque los chicos que habían sido contratados para estar ahí eso era lo que hacían, mirarnos, y no creo que vaya a vivir una situación exhibitiva tan intensa y complicada como esa.

Entonces hay un periodo muy corto que va de esa intervención a la de Acceso A, que fue la de los cinco trabajadores cargando un muro, y yo escribí varias veces sobre él. La crónica salió en Curare Untitled.

Pero hay un caso muy especial, a mediados del año 2000, Teresa Gledo, que era directora del Royal College of Art, me invitó a dar una charla en el Royal College (con el que tenía una relación porque en años previos yo había estado interviniendo para ayudare a los estudiantes en los Seminarios de Exhibición), entonces me dice que quería que yo hablara de qué es lo que estaba emergiendo en México y que por ejemplo podría hacer una comparación de la estrategia de Francis Alÿs con la estrategia de Gabriel Orozco.

En ese momento pensé: “Yo de Gabriel Orozco no voy a hablar, ya estoy harto del asunto”, y entonces escribí el artículo, que no cambió demasiado de la presentación oral, que es básicamente sobre Santiago, y un poquito sobre “Mejor Vida Corp.”

Taiyana había estado curando lo de “Mejor Vida Corp.” de Minerva Cuevas (A Minerva la conocí porque ella viene del Taller de Melanie Smith).

Había un pequeño círculo que pensábamos que Santiago Sierra era lo más extraordinario que estaba sucediendo en el mundo, que era exactamente el correctivo de toda la escena *snob* y fútil que estaba emergiendo alrededor de las estéticas relacionales, que estaban en ese momento emergiendo en Europa.

Pero era un círculo que estaba en la periferia, y nosotros estábamos convencidos de que nadie nos iba a hacer caso. A alguien se lo planteé de esta manera tan explícita: “saber que está ocurriendo algo muy importante en términos de la historia del arte y que nadie le va a prestar atención más que los cinco que estábamos interesados.”

Yo voy en el avión pensando que no solamente iba a caer en el charco sino que además lo que hacía Santiago era tan agresivo y monstruoso que además iba a ser una especie de suicidio argumental, porque como está en el texto, yo empezaba con un argumento excesivamente brutal sobre la línea tatuada de dos metros y medio en la espalda de siete cubanos, y describía esta especie de práctica de confrontación con el consenso de límites éticos y de la estética de la ética del Otro, que era muy decisiva en el arte de los 90. Me parecía que evidentemente lo que iba a suceder en ese momento era hundirme con la obra de Santiago.

Esto no tendría importancia contártelo si no pudiera contarte lo más extraño que me ha sucedido en la vida, porque no solamente fue que de pronto la sala estaba llena. Hablé y se cortó el aire cuando estaba presentando la obra de Santiago de los tatuajes, pero lo extraño fue que aplaudieron, y no estaban terminando de aplaudir cuando por el pasillo venía corriendo Nicholas Logsdail, director de Lisson Gallery, y en medio de los aplausos se subió al podio y me dijo “*It was a great paper Cuauhtémoc. Do you have a Santiago Sierra’s e mail?*”. Le escribí el e mail en un papelito y se lo di. Salió corriendo por las escaleras hacia arriba y hacia la calle. Nunca he vivido una situación así en toda mi vida.

Sí fue muy extraño, en relación al trabajo de Santiago, que algo que honestamente veíamos como una forma de producción izquierdista sin futuro, con un margen insalvable (porque le platicábamos a la gente de esto y la impresión de la gente era “que espanto”), de pronto, en unos cuantos meses invirtió su valor.

Como experiencia es algo que no te puedo describir, porque yo he visto procesos en los que uno de pronto se da cuenta de que algo puede pasar a ocupar un lugar en una opinión mayor, pero nunca de una hora a otra.

Mi valoración al momento de empezar a hablar era: “Aquí estoy cavando mi propia tumba al defender esto, pero no me toca más que hacerlo porque creo que es lo más asombroso que he visto en los últimos años”, y al final tienes a uno de los galeristas más importantes del mundo corriendo demandándote su e mail.

Desde ese momento, y durante años, Santiago estuvo haciendo campaña por Teresa Margolles de una manera... Santiago sólo tenía palabras de halago la obra de Teresa, que decía era la más importante que estaba ocurriendo en el mundo, y además me reprochaba

cuantas veces podía que yo no había sabido valorar el trabajo de Teresa porque había sido vendedora de libros de la facultad.

Pero Teresa, en cambio, su proceso fue mucho más complicado.

MC: ¿De dónde venía la relación entre Sierra y Margolles?

CM: Yo creo que muchas de las relaciones del campo artístico provienen de la afinidad de posiciones culturales y artísticas. Este es un campo un poco como la política, en donde las amistades son el resultado de, y no el inicio de nada.

Santiago venía de la experiencia complicada de que él venía haciendo estas rutinas de crítica minimalista y reposición de sitio en polígonos industriales en España. Nadie prestó atención sobre ellos.

A diferencia de muchos artistas formales líricos de su generación, no le estaban prestando atención. Obtuvo una beca, no recuerdo el nombre pero era la beca importante de arte joven española de los noventa, y entonces tiene una obra temprana muy interesante, pero claramente lo que estaba haciendo no tenía que ver con las expectativas del medio de allá.

Entonces él quedó operando en el terreno del *underground*, y El Ojo Atómico era en ese momento el espacio serio de *underground*. Me estoy dando cuenta de que te estoy mintiendo en un punto, yo llegué al Ojo Atómico en el 95, después de haber conocido a Santiago pero por una amiga, la flautista Anna Margules, que me llevó a conocerlo porque le parecía que algo estaba pasando.

¿Cuáles fueron las redes por las que Santiago empezó a formar parte de esto? A lo mejor el artículo de Federico Navarrete en Políester, que es un artículo particularmente inteligente, que inscribe lo que están haciendo ellos en un terreno de crítica social implícita y extremadamente informado de un proceso que ahora ya se nos ha olvidado.

Es que en algún momento del año 94, Zedillo [entonces presidente de México] salió con la estupidez de hablar de los profesionales de la violencia, eso en relación al EZLN [Ejército Zapatista de Liberación Nacional], entonces en el artículo de Federico hay una serie de ironías en torno a los profesionales de la violencia.

¿Cómo se da esa red? Porque son varias redes. Yo sé que yo fui beneficiario de esas redes. Esa red que me tocó venir a operar en relación con esas dos opciones. Lo que Taiyana Pimentel hizo en la Sala 7 del Tamayo [Museo Tamayo Arte Contemporáneo] fue extremadamente decisivo y a mí me tocó escribir sobre muchas de esas intervenciones.

En ese mismo año, 2000, aparte me comisionaron para coordinar un número de Parachute sobre la Ciudad de México, una revista canadiense que era muy importante. Es el número 104, y es muy interesante porque delinea algunas de las nociones que van a girar en torno a la sedimentación del tema de la Ciudad de México como la categoría artística de muchas de estas operaciones.

Es un número sobre Ciudad de México, y aparte de una entrevista a Monsiváis; un artículo de Olivier Debrouse sobre Miguel Calderón; y un artículo de Michel Faguet sobre Carlos Amoraes, yo escribí el texto que después se volvió la base de muchos otros textos sobre

Teresa Margolles, que trataba de establecer como una narrativa de las transiciones y que empezaba con la historia de la lengua.⁸¹

Si te voy a ser muy honesto, la primer etapa de mi función fue describir. Luego, ya a partir de eso me tocó invitarlos a ambos a “20 Million Mexicans Can’t Be Wrong”⁸². A Teresa para hacer viajar el “Entierro”⁸³, ahí lo que importaba era moverla internacionalmente, y con Santiago produjimos algo muy ambicioso, de lo cual yo estoy muy orgulloso, que es la transferencia de una cacerolada.

Consistió en que se imprimieron miles de cd de una manifestación de cacerolazos en Argentina por el corralito financiero, se distribuyeron por una serie de redes en varias capitales financieras del mundo, y el instructivo del disco era que en una fecha determinada de mayo del 2002, previa a la exposición, uno debía poner el disco con los bafles hacia las ventanas y dejarlo correr una hora.

Se repartieron miles en Nueva York, Londres, Ginebra, Frankfurt. Acabaron corriendo en otros lugares y acabó sucediendo que una estación de radio en Caracas, otra en Egipto y Londres, estuvieron también transmitiendo.

La pieza estaba hecha sobre la base de que el que la recibía podía o no hacerlo. Únicamente se dejaron resmas de esto en centros de arte de Nueva York, o en El Ojo Atómico en España. En la exhibición de esa pieza sólo se mostraba como una cédula en la pared, pero se incluyó en el libro de múltiples.

También tuve la fortuna de invitar a Santiago a la Bienal de Liverpool de 2004. Con Teresa me tocó hacer lo de la Bienal de Venecia, aparte de que los dos estuvieron incluidos en “La era de la discrepancia”⁸⁴.

Si yo quisiera hablar en México con gente que tuvo la función de introducir obra tempranamente, sobre todo hablaría con Taiyana Pimentel y con Montserrat Albores, Guillermo y desgraciadamente no puedes hablar con Olivier.

En ese periodo que yo no estuve en México tanto Guillermo como Olivier produjeron cosas de Santiago. Montserrat y otras gentes. Va a ser una cosa trágica, y la memoria me va a traicionar y no me voy a acordar de qué otra gente estaba ahí.

MC: ¿Por qué fue relevante el papel de Montserrat Albores⁸⁵?

CM: Montserrat abrió unos cuantos meses un espacio que se llamaba Acceso A, donde se presentó Santiago y por motivos que no te puedo explicar, pero que a la larga fueron muy afortunados, lo que hice yo fue sentarme en el piso en una esquina...

81 “Lengua”, 2000. Lengua humana disecada y colocada sobre un atril de metal, medidas variables. Colección del Museum für Moderne Kunst (MMK) de Frankfurt, Alemania.

82 Galería South London, 2002.

83 “Entierro”, 1999, 15.5 x 66 x 43 cm. Cadáver de bebé inmerso en un bloque de hormigón.

84 *La era de la discrepancia. Arte y Cultura Visual en México. 1968-1997*, Museo Universitarios de Ciencias y Artes, (curada por Cuauhtémoc Medina, Olivier Debrouse, Pilar García y Álvaro Vázquez, 2007-2008).

85 Hija del entonces gobernador de Chiapas

Voy a decir algo que es un poco estúpido, pero Montserrat logró que los asistentes a la acción fuera gente no nada más del medio del arte sino que había gente como de clases altas, y en ese momento yo no estaba acostumbrado a la mezcla entre teoría y perfume que ya luego tuve que aguantar, y entonces me sentí como un poco tenso por esa situación.

Lo que hice fue sentarme en una esquina con mi cuaderno y simplemente escribir lo que iba pasando minuto a minuto. De ahí salieron dos textos, uno que es una reseña de Reforma y una crónica.

Honestamente creo que en las intervenciones del Tamayo y de Acceso A, él refina la estructura de interpelación de clase que las obras de los años 2000 van a tener, las intervenciones previas a esas piezas están ocurriendo sin público y sin esa fricción del espacio de exhibición como espacio de lujo de clase. Lejos de verlo como incongruente, en la galería de Montserrat fue la primera vez en que Santiago tenía que enfrentarse con una galería de clases altas.

Me acuerdo que una parte de mi crónica le dedicaba un cierto tiempo a cuestionar sobre los zapatos que llevaba alguien, que tenían una especie de mosca de plástico, eran unos zapatos Dolce Gabbana, y yo ni siquiera lo sabía.

Es esa tensión la que luego le permitió traer en el mundo del arte como una fricción institucional con la estructura de mercado de lujo.

Hilario Galguera⁸⁶, en ese momento, y por un tiempo muy corto, quiso representar en México la galería ACE de Los Ángeles, que entonces era una galería comercial bastante ambiciosa, y en ese campo Santiago tuvo que ingeniárselas para producir las primeras representaciones como objeto vendible, hasta llegar a la solución mágica que tiene. De más importante del trabajo de Santiago Sierra es la extraordinaria perfección de su mercancía, y logra vender en los circuitos privados algo que no es ni mínimamente diferente a lo que tiene en la web, no tiene calidades ni materiales ni estéticas o argumentales superiores a sacarle una fotocopia a lo que está en la red.

Yo no lo sé, tendrías que preguntarle a Hilario, pero yo asumo que la presentación de Teresa en esa galería fue también un resultado de la campaña que Santiago tenía para abrir espacio para Teresa. Teresa abría otros espacios.

No sé yo la importancia del trabajo de Santiago y de Teresa en el ámbito alemán, tiene distintas formas, porque por un lado está la entrada de la Kunstverein. Fue Klaus Biesenbach, al exhibir a Santiago Sierra y a Francis Alÿs que llegó a la conclusión de que había que hacer algo con México.

En un momento en que la política oficial de foxismo⁸⁷ había decidido, de manera muy perversa, deshacerse de la problemática del arte contemporáneo mexicano, nos había colocado en una especie de lista negra específicamente cuatro personas: a mí, Olivier, Santiago y a Francis. Básicamente daba indicaciones de que no debíamos ser parte de ningún proyecto.

86 Galería especializada en arte contemporáneo internacional.

87 En referencia a Vicente Fox, quien fue presidente de México de 2000 al 2006.

El hecho es que, pasara lo que pasara, Klaus creó una exposición problemática, con la asesoría directa de Santiago Sierra, Francis y mía. “Mexico City: An exhibition about the exchange rate of bodies and values”. De buena parte de esa exposición, nos tenemos que hacer nosotros responsables, incluso en el abuso de estereotipo que se efectuó ahí.

La pieza de Teresa, tanto en Nueva York como en Berlín, en la exposición de Klaus, fue decisiva. Pero también es cierto que la obra de Teresa tuvo una mucho más rápida acogida internacional en los circuitos de exhibición alemán que rodeaban a Udo Kittelmann que en ningún otro lugar del mundo. Pero a diferencia de Santiago, el proceso de circulación, tanto curatorial como comercial de Teresa fue mucho más lento y difícil.

Si te voy a ser muy honesto, es cierto que para principios de los 2000 había una especie de circuito pequeño que incluía a Taiyana, a Francis, a Santiago, Teresa, a mí, y a otros como Tercerunquinto, etc., que estábamos operando sobre bases muy próximas y sobre producciones articuladas.

MC: ¿Cuáles serían los referentes en términos plásticos de Teresa y Santiago?

CM: Santiago solamente tenía dos referentes en la vida: Valcárcel Medina y Teresa Margolles. Santiago, en el período en yo estuve en México, fue parte de la gente que estuvo alrededor de Stephan Bruggeman y Art deposit⁸⁸. Es un período que yo no viví, no participé y no me tocó.

SEMEFO tuvo albergue en La Panadería⁸⁹, de la etapa I, pero también le tocó a La Panadería cerrar con Teresa. Las fotos de la intervención de La Panadería son mías, las fotos que han circulado y que usa Teresa, son las fotos que yo tomé.

Mientras que SEMEFO, a principios de los 90 tenía un catálogo de referencias muy significativo, y “Lavatio Corporis”⁹⁰ era un diálogo con una pintura de José Clemente Orozco, con “Los Teules IV”, que es la enorme pintura de un caballo muerto, medio rosáceo, atravesado por flechas.

Además hay relaciones, tanto de ese momento presentes como en el pasado. Primero con cosas como Martha Pacheco o Arturo Rivera. Un referente importante para Margolles, con quien también tuvo proximidad con otra gente que estaba trabajando en el ámbito del arte de este periodo, como Mariana Botey o Katya Larrea, era Gurrola.

Le tocó, de alguna manera, la correa de transmisión Batailleana, a través de La Casa del Lago⁹¹. A mí me consta que Teresa y Salvador Elizondo conversaban. Yo no conversé mucho con Elizondo, aunque lo admiro, y lo admiraba.

Pero me da la impresión de que eso, y que SEMEFO primero que nada fue una banda *death metal rock*, y entonces también negociaba con toda una especie de imagería tardo-ro-

88 Art Deposit, galería de autor que funcionó como un importante centro de exhibición y experimentación de artistas jóvenes.

89 La Panadería fue un espacio de arte alternativo que operó entre los años 1994 y 2000 en la Ciudad de México. Se trataba de un espacio de exhibición de arte contemporáneo que también ofrecía un programa de intercambio de residencias y eventos culturales.

90 Exposición del colectivo SEMEFO presentada en 1994 en el Museo de Arte Carrillo Gil.

91 Centro cultural que, desde 1959, depende de la Universidad Nacional Autónoma de México.

mántica wagneriana mezclada con fantasmagorías aztecas y coloniales. Ese video que no he vuelto a ver desde el 93, y que era como su auto presentación, incluía algunas de esas imágenes.⁹²

Teresa tiene una enorme simpatía en los circuitos de arte contemporáneo mexicanos de muchos tipos y también en círculos literarios. Hay una cosa que es importante también, lo que yo llamo: “El Otro Cartel de Sinaloa”. Todos los escritores, como Ernesto Díaz Martínez o Elmer Mendoza, con los que ella tiene una relación personal, y artistas también con los que establece una cierta relación, Fritzia Irizar, por ejemplo.

MC: ¿Quién colecciona a Margolles y a Sierra?

CM: Jumex fue una de las instituciones que decidió coleccionarlo tempranamente. Independientemente de lo que haya hecho después, una decisión que hay que elogiar de Patricia Martín, a principios del 2000, es decidir que en lugar de caer en lo que iba a caer Jumex, de ser una colección cosmopolita blanda, decide justificar y articular esto con hacer una especie de campaña en torno a un número cerrado de artistas que coleccionó en extenso. Debe haber sido de los primeros en coleccionarlo en extenso.

Lo colecciona alrededor del mundo muchísima gente. Las instituciones siempre estuvieron incómodas con el trabajo de Sierra, hasta que llegó el punto en que tuvieron que hacerse cargo de él.

Yo participé en la adquisición para la Tate y fue una de las más difíciles que tuve.

MC: ¿Por qué?, ¿Qué “pegas” le ponen las instituciones al trabajo de Santiago?

CM: Las mismas que tú me señalas. El hecho de que el trabajo es profundamente violento y no tiene nada de reconciliador y que su estatuto político es deliberadamente insalvable.

Si te soy franco, la adquisición de una pieza de Santiago Sierra en la Tate fue producto de que se adquirió en comité en una feria de arte y no por un acuerdo curatorial claro.

Al mismo tiempo, la pregunta de por qué lo adquieren los coleccionistas, yo supongo que en parte porque es uno de los objetos artísticos más complejos en su operación y densos en sus implicaciones.

Honestamente es una investigación por hacerse. Antes de 1999-2000, Santiago no podía incluir en su crítica a nada que no fuera la obra misma y su falsa función redentora y a la institución artística cuando el Tamayo, por ejemplo, lo invitó.

Pero en el momento en que se construye como una mercancía que tiene esa capacidad crítica, efectivamente plantea un territorio de preguntas acerca de por qué tener eso.

He de confesar que yo desconozco cuál es el volumen de ventas de Santiago. Yo quiero suponer que no es enorme, que es significativo pero no es alto. Pero sí opera como mercancía en un cierto nivel. A parte de que su operación es una operación de mercantilización.

92 Colectivo Semeño, “El canto del chivo”, 1993, video de 4:59 minutos de duración.
<<https://www.youtube.com/watch?v=5BckZV3if4k>>

En cuanto a Teresa te puedo decir de manera muy simple y honesta que hasta hace muy poco no fue una artista que tuviera una función comercial útil, todavía no lo es.

Es sólo después de Venecia que algunas estructuras han entendido que tienen que empezar a coleccionarla para efectos institucionales, pero nunca ha tenido un mercado que adquiera los objetos y muchas de sus producciones son terriblemente difíciles de manejar como objetos comerciales.

MC: Más allá de la cuestión comercial, ¿quién es el interlocutor de Teresa, a quién le habla?

CM: Santiago es un artista que le habla a una cosa que le llamamos *historia del arte*, el destinatario más complicado que hay en la producción artística, y hay muy poca gente que yo conozco que ha logrado hablar con eso. Yo estoy más o menos convencido de que Santiago logró hablarle a la historia del arte.

Teresa, por un lado tiene una obra que tiene efectos públicos, pero ese no es el único lugar en el que está localizada la obra. Hay efectos políticos y sentidos éticos en la obra.

Por otra parte, de una manera que no tiene nada de mística, y mucho menos religiosa, la obra de Teresa no está dirigida nada más a los vivos, en el sentido de que hay interacciones y hay procesos que también están en un espacio de comunicación con estos ausentes. Esto no es único del trabajo de Teresa, y ella no lo va a plantear nunca de esa manera.

Creo que Teresa ejerce una función social de luto y de pregunta por un territorio en el que no tenemos prácticas sociales legitimadas. En ese sentido se dirige a una función abstracta que se llama *público*, pero no solamente a ese público en cuanto a sujeto de juicio o de valoración artística sino directamente al afecto y el cuerpo y las inquietudes de ese público. No solamente a nivel individual sino como una especie de cuerpo social.

En cierta manera interactúa con este cuerpo social que son los límites de lo que consideramos perceptible y lo que consideramos justo. Una parte muy importante del trabajo de Teresa Margolles opera en relación con esta situación que es el lugar de exhibición.

En ese sentido, como todo buen artista que hace algo similar a la instalación o la escultura, a pesar de que hay una especie de destinatario-testigo, que es el público, también se dirige a dialogar con el territorio de esa experiencia, y sé que suena un poco extraño decirlo de esa manera, pero ese territorio de la experiencia no está nada pensado en relación con la persona que va a observarlo o vivirlo, sino que está pensado como una entidad de algún tipo.

Si tú eres pintora sabrás que eso es parte del arte moderno en su versión disciplinaria, que uno interrogaba ese lugar. Nuestra visión antropocéntrica nos hace pensar que el destinatario final de todas esas intervenciones y operaciones es el que recibe. Ese campo de fuerzas es también un destinatario.

Lo que pasa es que en el trabajo de Teresa, ese campo de fuerzas incluye la materia muerta. Una parte del trabajo la ha hecho para entrar en relación con esos objetos, esas materias, esas fuerzas. Yo soy un materialista, y sostengo que eso es parte de la experiencia material.

A veces siento que Teresa en lugar de hablar para alguien habla por alguien, y eso deja implícito que no necesariamente los motivos para un habla debe ser su receptor. Por eso no puede ser para un alguien.

Es una pregunta extremadamente relevante que te agradezco que me hagas porque no la había visto con esa claridad, y es un punto extremadamente importante. Quizás habla más desde alguien, por alguien, que hacia alguien en particular. Esto lo digo también en relación a lo tenue, difícil y poco lógico que resulta entender su reacción a que alguien responda.

A diferencia de otros artistas, Teresa no sabe muy bien qué hacer con eso, con que la gente responda. Es una artista muy obsesionada con los resultados de la acción que está llevando a cabo y a veces no tanto con qué van a decir, lo cual creo que es una posición muy difícil de describir porque vivimos en la hegemonía de la suposición de que nuestros actos significativos se validan porque hay escuchas.

MC: ¿Por qué crees que estos dos artistas, con una mirada crítica en relación a su Estado los han representado nada menos que en la Bienal de Venecia? Por qué tienen una mirada crítica en relación al Estado, ¿cierto?

CM: Santiago los llama directamente *fachas*, dice que vino a México porque los fachas habían retomado Madrid y no los baja de ahí.

Es una peculiaridad del área, salvo en reacción con la dirección del Museo Reina Sofía, que finalmente es una decisión artísticamente inteligente del PSOE, que varias decisiones artísticamente radicales ocurrieron bajo el PP, no bajo el PSOE.

La excepción a la regla en la historia del PSOE es haber nombrado a Manolo Borja en el Reina Sofía, es una gran decisión, con efectos trascendentales mayúsculos, pero es una excepción.

El Ministro de Exteriores designa a Rosa Martínez, y Rosa Martínez pone a Sierra. Rosa, que ha sido importantísima para muchos procesos, considera que no se podía hacer más que poner en crisis la representación nacional y la noción de qué arte viene a ser la representación nacional. Y la obra de Santiago es una obra que pone en crisis la representación nacional, y te puedo decir que hasta el mediodía de la inauguración, aunque con mucho respeto, y respeto significa niveles de autonomía muy significativos, la gente del Ministerio de Exteriores no estaba nada tranquila. Se las jugaron y les salió muy bien, mucho mejor de lo que jamás se imaginaban.

Porque resulta que en cualquier valoración del Ministerio de Exteriores, acabar teniendo una intervención en la Bienal de Venecia que, está por descontado, ha pasado a ser parte de la historia del arte occidental, rebasa en términos de lógica de excepción cualquier beneficio de discurso de imagen nacional.

MC: Pero fue sumamente crítico con el Estado español.

CM: Si, pero te lo voy a poner de otra manera, “Germania”, de Haacke, en el largo plazo, ha contribuido a mostrar la seriedad del aparato cultural alemán como aparato cultural dentro del régimen de autonomía cultural y estética del arte moderno y contemporáneo. Es una locura provincial pensar que el interés del aparato público, el interés de Estado, consiste en utilizar esas estructuras de cultura contemporánea como medio de publicidad idiota, en lugar de verlos como campos de interrogación de la esfera pública, de significación de la representación nacional y la trayectoria cultural de estos países.

Y en el caso de Teresa Margolles fue la decisión, hasta ahora única, de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Conaculta⁹³ e INBA⁹⁴, de dejar la decisión a un comité, de hacer un concurso, lo que hizo que Teresa y yo hiciéramos ese pabellón. En el largo plazo, yo creo, y así lo quiero ver, aunque no quiero sugerir que Teresa esté de acuerdo conmigo, yo lo veo como una contribución a generar una seriedad en lo que significa la relación entre cultura y Estado en México. Como una intervención que plantee cómo debe ser el Estado y no como una posición contra el Estado.

El problema estriba en concebir como agentes culturales y sociales por fuera del Estado. Podemos estar en oposición a gobierno, y podemos ser parte de las fuerzas contra hegemónicas dentro del Estado. Pero todos, todo el tiempo, estamos construyendo el Estado, incluso en nuestra oposición a él.

En sí, lo que en varios niveles hubo en Venecia, fue el intento por generar un uso, no controlado gubernamentalmente, de la estructura de representación nacional, lo cual, en términos de la historia del siglo XX-XXI mexicano, es una excepción mayor. Y probablemente también para la historia de las representaciones nacionales de América Latina, o de Las Américas, Canadá es un caso muy distinto.

Eso es una manera de plantear, desde la pequeña posición de una intervención curatorial, un diseño de Estado. En algún momento hice un texto explicando un poco eso, y usaba una frase que yo adoro de Gramsci: “En el espíritu del Estado”.

Dice Gramsci que en “En el espíritu del Estado”, hay tareas y cosas que están hechas en relación, no a la tradición que siempre es una forma reaccionaria, sino a la tensión en relación a los debates y las posiciones políticas de por lo menos una o dos generaciones atrás; y que también se hacen en relación de aquellos que, por ser todavía niños, no pueden tomar posición en la cosa pública.

Consisten en corregir aquello que está históricamente mal, y que cuando estamos entrando en ese campo, estamos en El espíritu del Estado, y es tan sabio el punto, porque bastaría simplemente con bordar sobre ese párrafo, que es uno de los párrafos que escribe Gramsci en la cárcel, en lo que después se convirtió en “El príncipe moderno”, porque la distinción entre Gobierno y Estado es una distinción importante.

Cualquier noción de política formulada desde una posición de exterioridad acrítica es insostenible, y porque la operación de intervención política tiene que ocurrir dentro y en tensión con las hegemonías y no en el supuesto ingenuo de que uno está fuera de la estructura de las hegemonías.

No estoy sugiriendo en absoluto que Teresa me acompañaría en este análisis, Teresa tiene una posición mucho más moral y ética de la que yo tengo. Sus razones para actuar e intervenir son fundamentalmente de orden ético.

93 El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, creado en 1988, es un órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública. Su función es la de promover, apoyar y patrocinar eventos de arte y cultura mexicanos.

94 El Instituto Nacional de Bellas Artes, creado en 1946, es el organismo cultural del gobierno mexicano encargado de dar estímulos a la producción artística y difusión de las artes, así como dirigir la educación artística a nivel nacional.

Pero para mí el asunto era: ¿quieren representación nacional? Vamos a hacer representación nacional. Esta está hecha en nombre del Estado, tiene que estar hecha de la manera en que sostenga nuestra condición de cultura en el Estado de un modo en que ustedes como instituciones y como funcionarios de gobierno no pueden llevar a cabo. Es el lugar donde la condición de ustedes, de querer dar una lectura oficial, traiciona al Estado.

En ese sentido yo me atrevería a decir que nuestra intervención es, probablemente por excepción, una intervención de Estado.

Nuestra función como arte contemporáneo es una función republicana, incluso simplemente en plantearnos ser una gente que impide que el territorio de esta Nación esté construido simbólicamente nada más en relación al especie de servicio de la Iglesia.

Esto en cierta manera tiene que ver con que yo no participo de la fiebre tardo-anarquista que supone que oposición empieza por esa moral y crítica a la política del siglo XX.

En esos términos el pabellón de 2009 fue de una manera deliberada una representación Nacional. Irónicamente, llevar a cabo una representación nacional se convierte en una posición crítica. Es clásico de la condición del arte contemporáneo en los años 60 que la literalidad adquiere funciones críticas.

Remitir una estructura cultural a su expresión simple y hacer visible esa función inmediatamente la vuelve crítica, porque las estructuras ideológicas están basadas en aparecer como lo que son. La crítica institucional consiste en hacer explícitas y visibles las condiciones de existencia del museo. No está en contra del museo y fuera del museo.

La crítica institucional jamás se concibió afuera de la institución. De otra manera no tendría sentido.

En segundo lugar nos tocó, por motivos muy concretos, entrar en choque con la política facciosa de abuso de las instituciones públicas que estaba efectuando la Presidencia de la República de querer utilizar el aparato de Relaciones Exteriores para pervertir la información que circulaba en torno a la crisis de violencia provocada por la llamada *guerra contra el narcotráfico*.

En ese sentido efectivamente pasamos a estar en medio precisamente de una crisis de facultades del Estado-Nación, donde entidades con funciones diversas estaban en choque. Eso tuvo efectos desagradables, inclusive varia gente perdió su trabajo en el aparato público.

Efectivamente, con un poco de suerte y cuidado sería posible imaginar que la función de ese espacio de exhibición como un espacio de crítica, podría ser absorbido por un principio de política cultural.

Y como se sugirió en el artículo Lynn Cook, que apareció en Art Forum, en torno a que hay gente que elogia al Estado mexicano por hacer eso. Porque Lynn Cook escribe en Art Forum que es excepcional que un Estado haga un pabellón que tiene contenidos críticos con sus propias políticas. Lo estaba diciendo de una manera admirada.

La intervención del 2009 en Venecia le ganó probablemente la única opinión favorable al Estado Mexicano en cualquier publicación de arte contemporáneo.

En sentido estricto, por supuesto, hay una especie de ilusión de independencia (que en el fondo es básicamente cristiana), que supone que el retiro del mundo garantiza la superioridad ética, y por tanto supone que no participar de las estructuras institucionales es una forma de rechazo político.

Pero hay una posición que vamos a llamar nietzscheana y gramsciana, que entiende que no hay distancia ética posible.

MC: En relación a la ética, y disculpándome por supuesto por el radical cambio de tema, quisiera que me contaras un poco en torno a la ética en el discurso de Margolles. Alguna vez tú planteaste que “Lengua” supuso: “un intercambio éticamente dudoso”. ¿En qué sentido consideras que la ética tiene un lugar en la estética?

CM: Esa es una pregunta demasiado grande como para que alguien como yo quiera tener una posición totalmente tomada sobre eso. Hay un artículo que yo escribí que se llama: “Una ética alcanzada por suspensión”⁹⁵, en torno al trabajo de Santiago y Teresa pero también de Javier Téllez, en donde quizás alguna de esas cosas están un poco más claras.

Por un lado es cierto que la noción simplificada de separación de esferas autonómicas modernas kantiana, en donde esfera práctica y esfera estética no están vertebradas, es al mismo tiempo operativa y falsa.

Es el hecho de que es las dos cosas; que es parte de la estructura hegemónica del régimen estético, pero al mismo tiempo es una falsa descripción de lo que ocurre con las obras de arte que plantea que de entrada es imposible hacer una línea recta en ese espacio difractado en donde ya hay una situación de contracción en términos esenciales, hay una antinomia, porque aún en su versión más clásica modernista, que suponía la total ausencia de componentes éticos en la producción estética, hay un marco general de argumentos sobre la alta cultura que le dan consecuencias éticas a esa autonomía.

El llevar afondo el dictamen de absoluta autonomía conduce sabiamente a la paradoja que Thomas de Quincey, que era un buen kantiano, planteó en “El asesinato considerado como una de las bellas artes”. El libro más maravilloso que escribió jamás y que plantea una sociedad de comerciantes del crimen, que sigue los crímenes únicamente sobre bases estéticas. Es probablemente la parodia más inteligente que se ha hecho jamás sobre estética kantiana. Es muy claro para mí que es un extraordinario y muy divertido comentario a “La crítica de Juicio”.

No habrá de entrada una manera general de desligar esos dos puntos, pero tampoco hay manera de articularlos.

En los años recientes además ha habido un muy serio intento de elaborar una serie de éticas sobre la producción artística y el rango de intervención ética que involucra. Algunas de origen levinasiano que están estructuradas bajo la noción de ética como primera ontología, sobre la base de respeto del Otro y no desde una relación de no conocimiento.

MC: ¿Qué artistas estarían trabajando desde este lugar?

95 Medina, Cuauhtémoc, “Una ética obtenida por su suspensión” en: A.A.V.V. *Situaciones artísticas latinoamericanas*, San José, TEOR/ética, 2005.

CM: A veces Doris Salcedo es una levinasiana, pero hay muchos artistas que precisamente parten de esto.

Buena parte de la estética de crítica poscolonial de los años 90 tenía momentos de diálogo con esa tradición.

Por otro lado tenemos además todo un sistema cultural que crecientemente incorpora reglas que no son éticas sino morales en torno a aquello que no debe ocurrir. Garantiza hipotéticamente la ética de operación institucional en una cultura crecientemente adherida a que alguna clase de comportamiento individual, incluido cómo comprar un yogurt, tiene rasgos morales.

En ese laberinto, tener la expectativa de que hay una especie de coincidencia feliz en esos términos, se me hace todavía más difícil que en el pasado.

Y en ese punto, aunque hay varias alternativas de intervención, una función que tienen ambos es plantear una estética límite elaborada sobre una ética límite.

Que no opera sobre la mera provocación, al contrario, desestabiliza la provocación. Déjame ver si puedo poner en claro esto: Un elemento extremadamente importante de la poética de Santiago Sierra es que, hasta que alguien demuestre lo contrario, el jamás ha violado una sola norma. Por consiguiente él está aceptando toda la estructura normativa posible, tanto criminal como civil, administrativa y económica.

Y al contrario, recircula las operaciones de la estructura normativa y eso produce conflicto ético, lo cual, por un lado, revela que el campo de la cultura supone que está afuera de ese campo normativo, que lo supera porque está localizado en un plano ético superior a ese campo normativo.

Y por otro lado desestabiliza ese campo normativo porque lo muestra, una vez colocado como objeto de reflexión estética, como profundamente brutal.

Incluso generando reacciones histéricas que ven, en lo que él está haciendo, una progresión inmediata, que ven el peligro de que eso progrese hasta llegar al asesinato.

MC: ¿Y por qué no un asesinato?

CM: Primero porque un asesinato es calificable no sólo como no ético sino como ilegal. Y porque el asesinato produce a ilusión de que hay un establecimiento de todas estas normas como seguras y ciertas. Es una lógica clásica de la derecha argumentar cualquier territorio normativo en relación con el peligro de asesinato.

Porque en efecto, el momento del asesinato permite garantizar toda la estructura de coacción.

Entonces sería tonto, pero además sería contraproducente.

Segundo porque esta seguridad ética no tendría ningún elemento cultural interesante. Sólo reafirmaría los distintos lugares de operación de los espectadores, de los asistentes del debate, en lugar de colocarse en la necesidad de discutirlos.

Y si quieres que opere de una manera similar, te diré que está el apunte bellissimo de Thomas de Quincey, “El asesinato considerado como una de las bellas artes”, de que cometer un asesinato debería de ser algo muy malo, porque se empieza con una noticia como un pequeño asesinato, un asesinato sin importancia, y luego uno inmediatamente traicionará a la patria, le faltará a respeto a los padres, y acabará teniendo malos modales en la mesa.

Lo digo en broma, pero hay un núcleo donde efectivamente la fantasía del asesinato aparece como una parte de este debate desde 1941. Es un problema de la historia estética misma, no es problema de Santiago en particular.

En el caso de Teresa el asunto es muy distinto, ella está operando después del asesinato. Precisamente una de las características de este momento ético decisivo del asesinato es que hace que todos los debates sociales acaben en la pena de muerte o el asesinato. Entonces todo lo que ocurre después deja de existir en el campo ético.

MC: Pero el tratamiento del cadáver, culturalmente, tiene que ver con la esfera ética.

CM: Tiene que ver con lo abyecto.

MC: ¿Y la serie de rituales existentes en relación al tratamiento del muerto y su entierro?

CM: Eso es una cuestión en torno a la pureza o la impureza, no propiamente al campo de debate ético. Los consideramos como fragmentados en relación con las distintas modalidades de fe privada.

Pero hay preguntas en relación a trabajo de Teresa como ¿qué clase de operaciones ocurren en esas instituciones?, preguntas como ¿qué sucede con los residuos grasos? Porque cuando te dan a un familiar en una bolsa con cenizas, te están entregando nada más la parte seca del residuo, una parte importante del residuo es grasa, conmigo por ejemplo obtendrán una cantidad monstruosa. Una parte muy significativa del trabajo de Teresa es con esta grasa, que no es entregada a los familiares.

Teresa extiende una serie de preguntas éticas sobre estos muertos, y sobre los efectos sociales de estos muertos, y que son parte muy importante de nuestra civilización.

Ahorita me acordé que uno de los libros sobre los que aprendí mucho al respecto me lo vendió Teresa: “El hombre ante la muerte”. Pero en la medida en que uno no confunda ética y moral...

La ética es la pregunta acerca de cómo es que interactuamos con los otros y el trabajo de los dos es únicamente, o en un 90%, un trabajo sobre ese territorio.

En ese ámbito, la existencia de los objetos, o los signos sociales, es solamente un mediador, o un componente de esa relación. Por eso yo diría que el trabajo es ético, y yo argumentaría que el lugar ético es eminentemente dudoso.

MC: ¿Qué diferencia habría entre las fotos de Abu Grahیب y las de las intervenciones de Sierra con iraquíes o una pieza como “Lengua” y la mano de Obregón?

CM: No tienen nada que ver más que en relación con los ecos iconográficos. Y precisamente sería extremadamente problemático sugerir que ellos son productores de imágenes, aunque haya imágenes que circulan junto con las obras.

Teresa si produce algunas imágenes, o sea toma fotografías.

Ese es un primer problema.

En segundo lugar, por supuesto que una de las características del arte contemporáneo es movilizar, u operar con distintas formas de práctica social.

La relación con la mano de Obregón me resulta incomprensible. Hay un fenómeno tan interesante de la producción de monumentalización y de la economía de los cuerpos en la producción de una movilización del sacrificio en la producción de la política Latinoamericana, que lo pondría totalmente en otro catálogo.

Me sería más pertinente discutir el asunto de la mano de Obregón en relación por ejemplo al cuerpo de Evita.

No vería ni siquiera la posibilidad de establecer una resonancia en el ámbito del dinero. La historia cuenta que cuando le cortaron la mano, no la encontraban en el campo de batalla y vino un cabo a decirle: “general, no damos con su mano, hemos buscado bajo todos los cadáveres y no la encontramos”. Obregón le dijo “ustedes no saben pensar bien. Me metí la mano en el bolsillo, saqué un Cuauhtémoc de oro, y mi mano vino corriendo a agarrarlo”.

Incluso esa que es la anécdota histórica más importante en relación a esa mano, previa a ponerla en el frasco, no sé cómo movilizarla en relación con lo de Teresa.

Sierra estaba haciendo una referencia explícita a esas imágenes, estaba aludiendo al momento de fijación de esas imágenes. Estaba claramente comentando la relación entre violencia sobre el cuerpo y producción de la imagen. No fotográficamente sino en este molde, y la obra era sobre eso, eran iraquíes, de manera que no podría decir que hacen lo mismo porque una era una elaboración que toma a la otra como contexto.

En el sentido de contexto en la forma más pertinente del término, que uno requiere de Abu Grahیب para entender cómo está funcionando la obra, está integrada al texto, lo acompaña.

En el caso de Sierra, como sucede en casi todas las obras, es un ejercicio de violencia simbólica y muy atenuado, y es nuestra reacción la que lo magnifica muy poderosamente.

La obra límite sí me parece que es el tatuaje, y siempre o va a ser, pero que la obra de Sierra está dando por sentado que hay un espacio de fetichización y de circulación de la imagen que depende de la representación de la violencia, por convenido, es uno de los ejes que el trabajo toca explícitamente. Pero no veo cómo colocar a la intervención en el otro punto que su referente.

En el otro caso, si lo que quieres es preguntar qué relación tiene esto con alguna práctica establecida socialmente, pues yo me remitiría más a la cuestión de la reliquia.

MC: Pero el tratamiento de los restos es completamente distinto al que se hace con una reliquia. Margolles tiene un tratamiento completamente irrespetuoso con los restos.

CM: El monumento a Obregón, aunque te parezca difícil entenderlo, era el homenaje al presidente caído, el acto de luto nacional en el lugar donde lo mataron. Es una forma de respeto. Son los familiares los que después dijeron que era una falta de respeto.

Es cierto que la pregunta de qué es respeto está puesta en cuestión en el trabajo de Teresa de ese período, no posteriormente. Porque en los últimos años ha habido una especie de proceso de abstracción y de desmaterialización, y ahora viene un proceso de transferencia a los objetos, después de Venecia.

Ya no tienen una base de restos humanos sino que operan arquitectónicamente, por ejemplo, vas a ver la intervención que va a venir al MUAC en unos meses.

Operan en relación al testimonio de gente viva que perdió su lugar de trabajo, como este fabricante de llaves con letras en San Francisco, o los músicos, despojados de su trabajo en las cantinas de Ciudad Juárez.

Pero efectivamente lo que había en un trabajo que podríamos situar a fines de los 90, principios de los 2000, eran una serie de prácticas no normadas en la morgue, que sugerían que la normativa de la morgue no estaba clara, y también sugerían que el espacio de operación en torno a los restos humanos tampoco estaba socialmente tan normado. Y que implicaban transacciones que sugerían que no había una lógica de respeto establecida con tanta claridad.

Y lo que yo llamaría formas de experimentación ética, porque el intercambio del ataúd por la lengua⁹⁶ es una forma de operación que solucionaba un problema, monumentalizaba al chico, y hasta donde yo sé, aunque no tengo el testimonio de Teresa, la familia no está ofendida.

Entonces no sé cuál es el régimen de respeto que ha sido violado.

Uno de los momentos más irritantes de mi trabajo fue leer esa columna de Avelina Lésper en la que describía todos los artículos del código penal que habíamos violado en Venecia. Es la única vez que hemos visto que alguien haya llamado a la policía a dirimir un problema artístico.

Hay como tres columnas de esta mujer sobre ese trabajo, y la primera es un listado de artículos del código penal. Para mí siempre ha estado claro que dialogar con esa persona no es una posibilidad porque yo no dialogo con soplones.

Es mi norma moral no entrar en diálogo con quien ha pervertido la crítica del arte, que de por sí acarrea la mala metáfora del juez en la función del chivato de la policía.

Si yo te diría cuál es la pieza, en el trabajo de Teresa, que marca el límite, jamás diría que es “Lengua”, sino “Grumos en la piel”. Primero porque el chico está desnudo. Segundo porque, aunque es una palabra que ella detesta que yo use, el problema de contaminación de los muertos está ahí presente, y tercero porque siento que el trabajo de Teresa llegó a ese punto y empezó a buscar alternativas para no avanzar⁹⁷. Fue la última transacción de investigación ética que tiene que ver con lo que tú estás cuestionando.

96 En referencia a la pieza “Lengua”. La pieza consiste en la lengua de un joven asesinado, cuya madre no contaba con medios económicos para enterrarlo, y que Margolles obtiene intercambiándola por un ataúd usado previamente en una obra de SEMEFO.

97 La obra, registrada mediante cuatro fotografías, consistió en la aplicación de grasa procedente de cadáveres sobre la piel de un hombre joven, presuntamente vinculado con el tráfico de drogas.

Me parece que las siguientes piezas están interrogando más lo social que la interacción individualizada.

MC: ¿Crees que es posible hablar de Santiago como un artista mexicano?⁹⁸

CM: Una parte importante del trabajo de Santiago sucedió en México. Se perfiló en la estructura de interrogación de las relaciones de clase como efecto de contemplar las relaciones de clase en México.

El trabajo inicial, de los primeros años, es el trabajo de un artista que está ejerciendo una crítica social desde la posición de ser un desempleado y vivir de lavar trastes. Alguien que es parte de esa historia.

Santiago se la pasó muy mal. Santiago no era un pijo con la vida asegurada. Y Teresa tampoco ha sido una pija, nunca.

MC: ¿En qué sentido es pertinente hoy el trabajo de Santiago y Teresa?

CM: La primera pertinencia del trabajo de los dos es que han modificado nuestra noción de qué es cultura y cuáles son las posibilidades de operación artística.

No sólo ellos, pero para mí, y creo que en algún momento hasta Francis Alÿs lo platicó conmigo, el trabajo de Santiago y de Teresa nos marcaba, y era sumamente importante ser parte de un momento en el que está ocurriendo algo así.

Marcaba un límite acerca de qué seriedad adquiriría cierta posibilidad de intervención cultural desde la periferia. Y yo creo que han marcado un límite del que no se puede retroceder.

Junto con otras obras, porque ahí no puedo descartar las obras de Francis, Enrique Jezik, Carlos Amoraes, que lograron interpelar a la sociedad al punto en que se da la rara coincidencia de que hay una fase artística que adquirió una circulación en un lugar muy importante. Y al mismo tiempo que tuvo efectos políticos y sociales internos.

No solamente en términos de cuestionar cuál era el lugar de cultura, pero también rebasando ese territorio, para plantear preguntas en torno a qué clase de sociedad es esta.

MC: ¿Cuándo se fue Santiago de México?

CM: Yo creo que se fue, sin que irse fuera su plan. Probablemente en el año 2008. Me vino a dejar unas cosas que no se podía llevar, porque estaba alojado en casa de alguien.

En relación con la materia de sus obras resulta inquietante que su trabajo planteó preguntas acerca de la condición del arte en su totalidad y en un territorio global desde aquí. Pero eso es una función accesorio, no era de lo que se trataba, es nada más el efecto de.

Lo pongo así porque no me gusta la formulación que estás haciendo de Arte mexicano, pero en cambio sí sé que si uno defiende lo que el trabajo de los dos está implicando en distintos momentos, a la pregunta banal de estas geopolíticas culturales, como otras cosas como, por ejemplo, los nuevos ricos, para alguien que tiene 47 años y que vivió este proceso, esto era un poco increíble que hubiéramos podido ver en nuestro municipio interrogaciones sobre la condición de la cultura occidental de esa importancia y de ese tamaño.

98 Nacido en Madrid.

Pero eso es un valor agregado.

MC: Si la cuestión no pasa por lo nacional, ¿qué sería aquello que vincula el trabajo de ambos artistas?, ¿cómo establecer una unidad de análisis?

CM: Te voy a decir una cosa muy sencilla, se llama *República española*.

Si quieres un punto de conexión entre ellos dos es la *República*. Esto es una cosa que también está entre nosotros: Teresa es hija de un republicano, Santiago también.

En *El espectro rojo*, la identificación de todo mundo dice: “nació en:”, “trabaja en:”. Santiago puso, y lo tuvimos que pelear con los correctores de estilo que lo querían cambiar: “Santiago Sierra. 1966. Nació y trabaja.”

Está perdido en *El espectro rojo*, y la mitad de la gente piensa que es una errata, pero es una declaración: Nació y trabaja.

Teresa, sin duda es más importante que es de Culiacán, del norte de México, que la pregunta en torno al Estado-Nación. Pero eso tendrías que preguntárselo a ella.

Yo no he encontrado útil participar en la narrativa del arte mexicano, y una cosa que rechazo con frecuencia es esa inscripción. Pero al mismo tiempo sé que el arte funciona con representaciones nacionales.

Pero esas son cosas distintas a la historia del arte mexicano. Operar entre la representación de que existe México es algo que, como es una condición política, tiene uno que efectuar y abordar. Si algún día esa cosa fuera un Estado digno, a lo mejor podría repensar mi posición.

Pero de ese grupo, a la que deberías de entrevistar es a Taiyana Pimentel, yo soy un accesorio. Tienes que preguntarle a Guillermo. Yo soy un accesorio.

El punto básico es que, si tienes dos artistas que han logrado introducir preguntas que son operativas en ese contexto, al mismo tiempo que son operativas en el Estado-Nación, el efectuar su reducción a la historia del arte mexicano es una neutralización categorial que yo no voy a efectuar.

MC: Yo estoy pensando en términos de una investigación de tesis, que te obliga a establecer una unidad de análisis, y me pregunto qué case de unidad sería pertinente introducir.

CM: En “La era de la discrepancia” no nos importaba que fuera la historia de artistas mexicanos sino de una serie de artistas que hicieron todo esto a pesar de México.

Es una reacción culturalmente muy específica, y probablemente los estudios culturales en el futuro puedan encontrar que encubrimos intereses específicos, que estas fórmulas avanzaron determinadas funciones de poder que no pudimos controlar.

Todo esto es posible, pero es que es una desgracia que este lugar mereciera una obra como la de Santiago Sierra. Que las condiciones de brutalidad de este lugar sólo se merecían una obra como la de Santiago Sierra. Es una desgracia que por la brutalidad que ocurre lo que se merecen es una obra como la de Teresa Margolles. Se lo merecen.

Hemos producido una sociedad política con niveles de deterioro de condiciones de trabajo, con visiones de violencia y paradoja moral, que hace que la paradoja ética de esos dos trabajos sea una nota al pie. A mí lo que me produce asombro es que vayan sobre el mensajero.

El hecho de que tu estés queriendo hacer algo sobre estos dos trabajos es solamente un síntoma de que, por supuesto que están dictaminando sobre la idiotez de este momento histórico y este lugar. De otra manera no estarías haciendo nada, serían dos formas de arte punk fuera de sitio, o dos formas de interrogación elitista de la alta cultura que estarían radicadas en Berlín.

MC: ¿Pero no hay en el trabajo de ambos una insistencia en que nada puede modificarse en términos sociales?

CM: Un artista que no viva de hacer una venta de mentiras está limitado en sus declaraciones a lo que su trabajo puede alojar. Y hay poca gente que está tan clara de esto como Santiago Sierra. De que cuando él habla, los límites de su palabra son estrictamente aquellas conclusiones que su trabajo le permite formular.

En un terreno privado, y desligado de todo eso, la posición de Santiago puede ser otra, y sus amigos sabemos que funciona de otra manera. Pero es un artista extremadamente serio, y él no va a echar a perder su trabajo, porque la única razón por la que lo va a interrogar alguien públicamente es por su trabajo.

Naturalmente es su obligación hablar desde el lugar que el trabajo puede agenciar. Y lo mismo le pasa a los artistas serios que yo conozco.

El trabajo de Teresa Margolles lleva a cabo operaciones de luto social que no son formula-bles de manera sencilla, y ella se cuida de decir cosas irresponsables e inútiles.

Quizás tenemos un problema de que hay un cierto síndrome de la periferia, donde el artista, al no tener la obra algo que argumentar, se contagiaba de la irresponsabilidad creativa del sistema político, y opinaba.

Qué piensa Santiago Sierra, qué le gusta, y qué opina de la política, es algo que sus amigos apreciamos mucho y podemos conversar tomando una copa de vino, pero desde el punto de vista social y público es totalmente irrelevante.

Como no podemos hacer esa distinción, hace bien en sujetarse a las conclusiones de lo que hace.

Metodológicamente yo no extrapolaría el trabajo hacia la persona, y al mismo tiempo sé que el trabajo proyecta un agente. Pero no es fácil desandar el efecto de la opinión pública, que imagina que vida y obra están unidas.

1.7.2 José Luis Barros

Tiene una licenciatura y una maestría en Filosofía, así como estudios de licenciatura en Ciencias religiosas, y se ha especializado en Estética y Teoría del arte. Realizó un doctorado en Historia del arte en la UNAM, en el que desarrolló el proyecto “El asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo”.

Desde el 2000 es director de CURARE. Espacio Crítico para las artes, y escribe regularmente en el Confabulario, suplemento cultural del periódico Universal.

Fue becario del FONCA en el área de Interdisciplina (Proyectos de Coinversiones).

Como curador, ha estado a cargo de las exposiciones “Mi versión de los hechos sobre la obra de Magali Lara” (Museo de Artes y Ciencias de la UNAM) y “Armas y herramientas” (X Salón Bancomer de Arte Contemporáneo).

Ha impartido clases en diversos lugares de España, como el CCCB, la Universidad de León y Universidad Ramon Llull. Ha mostrado su trabajo en: La Capella (Barcelona), Espai d’Art Contemporani de Castelló y la Fundación Antoni Tàpies (Barcelona).

Es autor de los libros “El cuerpo disuelto: colosal y monstruoso en el régimen visual de la contemporaneidad”; “Símbolo, fantasma y afecto. Seis miradas sobre el arte contemporáneo en México”; “Geologías de lo especular....Gerardo Suter. Mapeos”; “Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mirada en Magali Lara” y “Ensayos de crítica cultural. Una mirada fenomenológica a la contemporaneidad”

Entrevista a José Luis Barrios. 24 de agosto de 2012

MC: En tu texto “Los descentramientos del arte contemporáneo”⁹⁹, hablas de un *adelgazamiento de la figura del Estado* que aparece desde finales de los 80, y dices también que en esa época entrarán al juego actores sociales que tradicionalmente se habían mantenido al margen del arte. ¿Quiénes son estos actores?, ¿qué lugar empiezan a tener en aquella época las fundaciones, empresas y promotores privados?

JLB: Es un texto viejo, creo que del 99, visto en perspectiva yo reconsideraría ciertas cosas.

En lo que en ese momento apareció como un entusiasmo progresista o modernizador, que fue el Salinismo, hay dos momentos fundamentales: la entrada de México primero al

99 Barrios, José Luis, *op. cit.*

GATT¹⁰⁰, con el gobierno de Miguel de la Madrid¹⁰¹ y la firma del Tratado de Libre Comercio¹⁰² con Salinas de Gortari¹⁰³.

México venía de una historia ya muy mermada, de un centralismo político brutal, de un Priismo duro (de la revolución institucionalizada, que fue lo que dio origen al PRI¹⁰⁴).

Desde De la Madrid empieza a haber una política de privatización, de perfil muy discreto, y luego con Salinas eso se profundiza totalmente. Se lleva a cabo un proceso brutal de privatización, que en términos de políticas del Estado tiene dos momentos:

Con De la Madrid se reprivatiza la banca (porque con López Portillo¹⁰⁵ se había nacionalizado). Casi la primera acción de gobierno de De la Madrid es poner en la Bolsa los bancos mexicanos, y eso le vuelve a dar un juego enorme a los capitales privados.

Luego viene una segunda etapa con Salinas, y luego con Zedillo¹⁰⁶, que es el momento en que primero capitales nacionales compran los bancos (porque por ley no podía haber inversión extranjera en bancos).

En el momento en que Salinas entra viene la privatización de los bancos, empresas, carreteras, etc. Casi el 80% de las empresas del Estado se privatizan en el Salinato. Ya lo poco que quedó lo privatizó Zedillo (lo único que no han podido hacer hasta hoy es Luz y Fuerza y PEMEX).

De manera paralela Salinas decreta la creación del Conaculta. (Es un decreto presidencial de 1988, que supone toda una discusión, porque se ha debatido mucho sobre si tiene calidad constitucional o no. Tiene calidad constitucional, porque es un decreto, pero en términos de derecho es una institución que no tiene legitimidad porque no está gestionada ni legitimada en términos de los tres poderes. No está revisada por el legislativo, que sería lo que le daría legalidad e institucionalidad absoluta.)

Como parte de esa política empiezan a participar las empresas privadas en la gestión cultural. No hay exactamente estímulos fiscales al respecto, pero se empiezan a generar ciertas figuras de deducibilidad de impuestos a través del Conaculta y del FONCA. Eso abre una puerta en la que las empresas empiezan a canalizar pago de impuestos.

Pero hay una historia anterior, que tiene que ver estrictamente con la función de los empresarios en una figura mucho más patriarcal y de cacicazgo, y es ahí donde yo ubicaría, por ejemplo, al origen de Fundación Televisa, que tiene que ver más con una con una ini-

100 México ingresa al GATT (Acuerdo General de Aranceles y Comercio) en 1985, estableciendo un conjunto de normas comerciales y concesiones arancelarias. Se trató de un acuerdo precursor de la actual Organización Mundial de Comercio (OMC).

101 Presidente de México de 1982 a 1988.

102 Tratado firmado entre los gobiernos de Canadá (Brian Mulroney), México (Carlos Salinas de Gortari) y Estados Unidos (George H.W. Bush) para crear una zona de libre comercio.

103 Presidente de México de 1988 a 1994.

104 El Partido Revolucionario Institucional (PRI), se mantuvo en el poder por un periodo realmente largo de tiempo. De 1929 al año 2000, todos los presidentes de México fueron miembros del PRI o sus partidos antecesores.

105 Presidente de México de 1976 a 1982.

106 Presidente de México de 1994 a 2000.

ciativa directa del viejo Azcárraga¹⁰⁷, que en esta estructura de cacique empresarial tiene su colección de arte y empieza un apoyo casi filantrópico y de mecenazgo artístico.

MC: ¿Era filantrópico?

JLB: Era mecenazgo. El inicio de la Fundación de Arte Televisa tiene que ver más con apoyos que él le daba a los artistas, y éstos le iban “regalando” obra por gratitud o por lo que sea. Era más una especie de mecenazgo.

Luego se genera la fundación, que no era como la conocemos ahora. Su origen fue más de una fundación cultural, no social. Luego eso cambia cuando Emilio chico¹⁰⁸, el actual dueño de la empresa, y a instancias de Claudio X González, reformulan la noción de la fundación como una fundación social y no como una fundación cultural. Ese es un cambio relativamente reciente. Con el viejo Azcárraga era distinto.

Para la Fundación, el primer lugar de patrimonio y de concentración de esto fue su colaboración con el Museo Tamayo.

En el 81 se funda el Tamayo, que es prácticamente el primer museo con participación de capital privado y público, en una asociación en la que [Rufino] Tamayo cede su obra para hacer un fondo e impone las políticas de colección del Tamayo, que es arte internacional.

Esto con la intención que siempre tuvo Tamayo de ser un artista internacional, de estar en colecciones internacionales y no nacionales. (Tampoco se da paso sin guarache, ni los artistas son tan ingenuos o inocentes. Tamayo en ese momento ya era un “zorro”, y sabía exactamente qué es lo que quería... sobre todo Olga).

MC: ¿En otros sitios de Latinoamérica había modelos similares?

JLB: El país que más avances ha tenido históricamente en esta materia es Brasil. Los incentivos de promoción a la cultura y hacendarios son brutales. Lo cual casi vuelve a la política cultural en una política de empresa. Es complicadísimo.

Pero la política cultural mexicana es de las más viejas y de las más consistentes. Desde los años cincuenta, cuando se fundan el INBA¹⁰⁹ y el INAH¹¹⁰, México se coloca en otro lugar.

La política cultural en el resto de Latinoamérica no era un tema prioritario. Este fue uno de los grandes proyectos de la *pos-revolución mexicana*. (Hay que reconocer que hubo cosas sensacionales y otras que no resultaron tan buenas).

Es una historia muy vieja que tiene que ver con la política cultural del Estado. (Eso tú lo debes reconocer, se ve claramente en Argentina. Los museos públicos son pocos, tienen pocos recursos y están muy descuidados. Esto ha ido repuntando un poco, en Buenos Aires está el MALBA, que es un museo privado, o La Fundación Espigas, que es más de archivo.

107 Emilio Azcárraga Vidaurreta.

108 En 1997 muere Emilio Azcárraga Milmo, y Emilio Azcárraga Jean quedó como director general de Televisa, quien se encargó de la “reestructuración” de la empresa.

109 Instituta Nacional de Bellas Artes.

110 Instituta Nacional de Antropología e Historia.

Pero son fundaciones privadas, que parten de otra concepción y no tienen los alcances que esto tiene.)

Recapitulando... estaban Televisa y Bancomer. El modelo de colecciones y de inversión privada en la cultura Bancomer-Televisa (el antiguo Bancomer), responden a la participación de la empresa en figuras de empresas familiares y de cacicazgo de años, y que responden perfectamente a las mitologías nacionalistas del estado pos-revolucionario mexicano.

Son colecciones que buscan sus genealogías, por ejemplo, en el arte prehispánico. Las dos tienen una cantidad de porquerías de arte prehispánico verdaderamente inaudita. La Fundación, en el proceso de modernización, empieza a jugar con la idea de modernizarse: Entra la idea de coleccionar la Escuela Mexicana, y la Ruptura relativamente.

Buena parte de la colección tiene que ver con los apoyos que le daban a los artistas para la producción, que es la primer política que Televisa tiene.

La otra política es la de Bancomer, que es una colección mucho más patrimonialista, de compra de obra más enfocada a la noción prehispánica: Tienen mucho arte prehispánico, y luego comienzan a moverse no a lo contemporáneo, sino hacia el arte moderno digamos.

Hay un momento muy importante, el 86, que es cuando se da el Campeonato de Fútbol. Después del campeonato de Fútbol (y ya había habido un pleito fuerte entre Televisa y Tamayo) es cuando Televisa deja el museo, se hace la Fundación Tamayo, y Televisa pone su centro cultural.

MC: ¿A qué se debió el conflicto?

JLB: Fue por un desacuerdo con Tamayo, y sobre todo con Olga Tamayo, en términos de colección.

Creo que el director en turno (que fue luego director del Centro Cultural), dejó de exponer sistemáticamente a Tamayo, y uno de los acuerdos que había con el museo, con Tamayo y con Olga, es que tenían que tener siempre exposiciones de Tamayo.

Se rompe esa relación y se crea el Centro Cultural Televisa¹¹¹ en lo que fue la oficina de prensa del mundial, que era un edificio de Televisa.

Aquí es cuando empieza a hacerse la colección de arte contemporáneo de Televisa, que es una colección muy híbrida. El Centro Cultural fue una plataforma muy importante de lo que es el arte contemporáneo, muchos de los artistas de la generación de los 90, que estaban estudiando, o que acabábamos de salir de la licenciatura, sin duda nos formamos en ese lugar.

Empezó una colección de arte contemporáneo, al mismo tiempo en que toda la colección de Álvarez Bravo pasa a ser parte de Televisa. Entonces se empieza a formar el acervo de fotografía y el acervo de arte contemporáneo.

111 El Centro Cultural Arte Contemporáneo fue inaugurado en noviembre de 1986. Se convirtió en uno de los lugares fundamentales de la vida artística y cultural de la Ciudad de México, ya que en él se realizaron algunas de las exposiciones más importantes del país en torno al arte del siglo XX, o bien de manifestaciones artísticas previas pero que influyeron profundamente en la construcción del lenguaje contemporáneo.

Gente como Gerardo Suter, o Francis Alÿs, formaban parte de la colección. (Con Francis luego fue el *escandalazo* cuando Televisa lo vendió hace unos años. Televisa subastó una obra muy temprana en Nueva York, creo que en Sotheby's, y la compró Eugenio... Pero esos son chismes).

Televisa compró la obra tempranísima de Alÿs, no le costó nada, y la vendió a todo, porque Francis está a todo lo que da en términos de mercado.

Ellos empiezan con algunas fotos de Gabriel Orozco, cosas muy elementales.

Luego hay otro momento que es muy importante: a finales de los 80 y principios de los 90 aparece el MARCO¹¹², de Monterrey, que es de capital privado, de FEMSA¹¹³.

Mientras, Televisa empieza a apuntalar una estética y una colección más relacionada con los artistas jóvenes. Está esta exposición del 97, que se llamó: "Así está la cosa",¹¹⁴ en la que se hace una revisión sobre el conceptualismo latinoamericano, que es donde Gabriel presenta su caja de zapatos, y cuando empiezan a tener una presencia significativa todos estos artistas en el Centro Cultural.

En cambio FEMSA pone su museo, y es un museo mucho más dirigido a coleccionistas del norte y del sur de Estados Unidos, cuya característica fundamental es su encanto por el *neomex*, por el *neomexicanismo*.

La relación histórica entre el neomexicanismo y el arte contemporáneo, o conceptual, no está muy claramente definida, o ha costado mucho definir esa rayita. ¿Por qué?, porque el neomexicanismo en la lógica de mercado norteamericano se lee como una especie de renacimiento del realismo mágico de nuestra cultura (cosa que no es ni remotamente).

Es muy importante lo que suponen el Centro Cultural y el MARCO... y en el centro de toda esta discusión es cuando se empieza a dar todo el flujo de los que se llamó *espacios alternativos*, que no nada más responden a la lógica de mercado, sino a fracturas estéticas en el interior de la lógica del arte en México; a fracturas generacionales y a la discusión *cultura cosmopolita o cultura urbana vs identidad cultural*.

Es una discusión súper interesante, donde el neomexicanismo se lee desde cierta exotización de lo mexicano, y Temístocles, La Panadería, Mel's café, El Salón de los aztecas, todos estos espacios alternativos de la Ciudad de México, empiezan a posicionar a gente más joven, y que además está haciendo búsquedas más conceptuales desde el arte...

Es muy interesante porque en realidad es una problemática entre emplazamiento espacial o geopolítico de la práctica artística en la ciudad como categoría contemporánea *vs* la práctica plástica como narrativa culturalista, de identidad cultural. Es bien interesante esa confluencia.

112 Inaugurado en junio de 1991 con la magna exposición "Mito y Magia en América: Los Ochenta". Cuenta con una importante colección de arte contemporáneo.

113 Integrada por el principal embotellador de Coca-Cola a nivel mundial, tiendas OXXO y una importante inversión en Heineken.

114 "Así está la cosa: instalaciones y arte objeto en América Latina", *Centro de Arte. Contemporáneo Televisa*. Ciudad de México, México.

Quien sale perdiendo en toda esta discusión es Derridá desde el neomexicanismo. Sale perdiendo en el sentido de que se le exilia, o se autoexilia, de una discusión que fue pertinente en su momento: las lógicas de subversión del cuerpo, mucho más cercana a las lecturas Foucaultianas, *Queer* y Gay, de la cultura como mecanismo de desnacionalización.

Eso pasa prácticamente inadvertido, y era clarísimo que una buena parte de los neomexicanos eran gay, y además jugaban con el homoerotismo, y para explicar esto el artículo de Osvaldo es espléndido¹¹⁵. Ahí Osvaldo sostiene una tesis súper interesante: el neomexicanismo en realidad lo que hace es ser una homoerotización de la nación, hay una sodomización de la nación vía el neomexicanismo. Es una lectura súper interesante porque adquiere otra dimensión, y no ésta del realismo mágico y esas tonterías que la crítica dijo en ese momento.

Lo que quiero decir es que adquiere relevancia Monterrey, el DF (en los espacios alternativos) y Guadalajara.

Guadalajara comienza a ser un lugar muy importante porque los coleccionistas empiezan a jugar un papel fundamental en la construcción de la idea de lo contemporáneo en México, y promovieron lo que fue el antecedente del SITAC¹¹⁶: Uno de los primeros foros de teoría contemporánea del arte, que estaban organizados por Rubén Gallo y Guillermo Santamarina, y que abrían toda una descentralización del canon.

Si tú tomas fechas, en el 89 llegan a México Francis y Melanie, y Gabriel se va a Nueva York; o sea inicia este fenómeno de movilización de extranjeros a México y de mexicanos al extranjero, que empieza a configurar las bases de lo que más tarde va a ser todo el movimiento, todo eso que se llama *arte contemporáneo*.

Parte de todo esto es cómo Fundación Bancomer empieza a dar la vuelta, cuando se nacionaliza la banca y luego se vende, y luego se compra y todo este rollo, ellos regresan al mundo, no del coleccionismo sino de la promoción del arte, con el Salón Bancomer¹¹⁷, que fue un lugar muy importante de tránsito entre una y otra cosa.

En el Salón Bancomer, que ese momento se organizaba en las oficinas de Bancomer y que terminó siendo en el MAM (en 2004)¹¹⁸, empieza a ser un espacio donde los artistas contemporáneos pueden interactuar.

El *adelgazamiento del Estado* no sé si sería un concepto que hoy por hoy yo tomaría demasiado en cuenta. Hacía una metáfora de la miserabilidad del cuerpo como condición de la miseria de nuestras sociedades. El Estado adelgazado era un estado precario, como el Tercer Mundo.

115 Osvaldo Sánchez, "El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnaturalización", *Curare*, núm. 17, enero-junio de 2000, pp. 138-139.

116 El Foro Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (FITAC), realizado de manera paralela a la Feria de Arte de Guadalajara y en funcionamiento en 1998, es el antecedente del Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC), que se realiza en la Ciudad de México desde el 2002.

117 Creado en 1995 el Salón de Arte Bancomer fue un importante foro de exhibición. Desde su séptima edición se presentó anualmente en el Museo de Arte Moderno e itineró a distintas ciudades. En el 2004 realizó su última edición.

118 Museo de Arte Moderno.

Si yo hoy tuviera que revisar ese concepto lo significaría de otra manera. En ese momento lo pensé como adelgazamiento en el sentido de la pérdida del centralismo y de la administración por parte del Estado de todo, de bienes y servicios.

Esto iría de finales de los 80 hasta prácticamente el 2000, cuando empieza todo este despegue de lo que se había estado produciendo en México hacia el extranjero. Es el momento cuando Magalí Arriola cura el “Zebra Crossing”¹¹⁹ en Los Ángeles; que un poquito después, creo que en el 2001, se hace la exposición sobre México en el brazo este que tiene el MOMA; y que culmina en el 2005 con ARCO¹²⁰, cuando México es invitado a ARCO y digamos que se da el *gran momento de visibilidad* (ya en época panista).

Es muy claro cómo se va haciendo una estrategia, no consiente, porque no es que nadie lo haya planeado, pero el hecho del surgimiento del Consejo, y los cabildeos que el Consejo tuvo que hacer...

Bien o mal el Consejo tuvo en realidad la intención de centralizar la cultura, pero al concebirse como consejo liberó una cantidad de condiciones y fuerzas; tuvo que atender demandas de la comunidad cultural y artística, lo cual obligó a que el Consejo se tuviera que empezar a abrir.

Logró cosas bastante más interesantes que si se hubiera quedado centralizado en el INBA, como originalmente se suponía.

Es una historia muy particular, porque constitucionalmente sólo vino a cumplir una función que ni el INBA ni el INAH cumplían, que era la de difundir la cultura. El mandato constitucional es que el Estado tiene que preservar, promover la creación y la difusión de la cultura.

Cuando Salinas produce el decreto de la creación del Conaculta, funda su autoridad en la función de difusión del Estado. Por eso es constitucionalmente débil, porque es mucho más sustantiva la investigación y la creación, en términos de construcción de identidad y patrimonio, que la difusión.

Tú no puedes decretar nada si ya está previsto en la ley, entonces, como era débil, era secundaria la difusión del arte en México (aunque ahí habría que acordarse de Gamboa, que no era tan débil), pero no era una función sustantiva prevista dentro de las funciones del INBA y el INAH, y es de ahí de donde Salinas se cuelga.

Fue además la plataforma, la moneda de cambio de la globalización. Fue ahí cuando se hizo “Treinta siglos de esplendores”... tenía una función diplomática que era importante.

119 “Zebra Crossing. Arte contemporáneo de México”, fue curada por Magali Arriola, quien trabajó con un equipo de arquitectos, artistas y sociólogos, así como con el Museo de Arte Carrillo Gil. Quiso mostrar la “nueva” generación de artistas mexicanos, que por un lado centraban su mirada en la ciudad, y por otro evidenciaban un marcado rechazo a la realización de representaciones nacionales. Participaron en esta exposición Eduardo Abaroa, Artemio, Carlos Aguirre, Iñáki Bonillas, Stefan Brüggemann, Ulises Carrión, Claudia Fernández, Mario García Torres, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Melquiades Herrera, Enrique Jezik, Teresa Margolles, Melanie Smith, Sofía Táboas, Pablo Vargas Lugo, Miguel Ventura y los grupos Tercerunquinto y Ediciones El Chino.

120 La edición 2005 de ARCO, fue la primera en la que un país latinoamericano participó como “invitado de honor”. La exposición pretendió dar una muestra del arte contemporáneo mexicano.

Pero la historia interna del decreto de esa ley es bien interesante. Si uno tuviera ganas de “tumbarla”, y los diputados tuvieran voluntad de hacerlo, podrían invalidar el decreto facilísimo. Porque todo decreto puede ser invalidado por la cámara, es condición de ley.

Lo que pasa es que en México, cuando se asume el proyecto de globalización y de economía neoliberal, no están generadas las condiciones legales ni institucionales que permitan el tránsito. Eso genera muchos huecos, y en esos huecos empieza a haber ocupaciones, empiezan a ser ocupados por quien los puede ocupar.

Eso le da mucho juego a coleccionistas, instituciones privadas que hacen sus fundaciones, y a la necesidad de construir una noción de modernidad que produce una contradicción en la política cultural, sobre la que se monta la pertinencia del arte contemporáneo (o la impertinencia del arte contemporáneo si tú lo quieres).

En realidad lo que fue muy importante en términos políticos fue el modo en que esa generación supo aprovechar esos huecos que se fueron construyendo institucionalmente. Porque la política de Estado, antes del Conaculta y las políticas neoliberales, era monolítica, funcionaba por jerarquías y privilegios, por distinciones. Era una cosa terrorífica.

El Conaculta, dada su propia debilidad estructural, sobre todo el FONCA (porque ahí es muy importante todo lo que significó el sistema de becas del FONCA), tuvo que empezar a abrir todos esos espacios y por tanto a tener que negociar la institucionalización de esos nuevos factores.

Ahí el Sistema Nacional de Creadores y la beca de Jóvenes Creadores fueron muy importantes.

MC: ¿En qué consistía su debilidad?

JLB: En que empezaban a generar muchas contradicciones. No era transparente el proceso, por lo que había muchas demandas. Entonces se vieron obligados a generar cuerpos colegiados para revisar proyectos.

Al principio eran casi discrecionales las becas que te daba el FONCA, entonces poco a poco se tuvieron que ir normando los procedimientos que tenía, generar consejos, tutelajes, etc., que empezaron a dar un juego mucho más amplio.

Cosa que ellos no previeron, porque la misma condición de Consejo lo volvía jurídicamente democrático. Esas contradicciones fueron muy bien aprovechadas en su momento.

MC: ¿Considerarías que se dio un proceso de elitización en el medio del arte?

JLB: Sí. En los 90 es clarísimo. Es un punto de conflicto muy fuerte... yo soy de los más grandes de mi generación: yo tengo 51, Francis tiene 53, y de ahí para abajo. Cuauhtémoc tiene 47, o por ahí, Abaroa... cuarentones todos.

Es una generación muy complicada porque claramente hay una indiferencia política. Hay una condición de autogestión que es muy importante para entender la plataforma de estos discursos.

Además hay una ruptura clarísima con el imaginario nacionalista. Ya no tiene estatuto traumático.

Una de las cosas que creo que sí son sugerentes en mi ensayo que aparece en el libro “Hacia otra historia del arte en México”, es el momento en el que yo aventuro la idea de que nosotros ya somos generaciones que crecimos con la televisión y no con el dispositivo nacionalista de la educación. Eso sí cambia muchas cosas.

No era la globalización que hoy tiene la televisión, que es otra cosa, pero si empieza todo este cambio de la sociedad mediática, de una condición de imaginarios televisivos. Desde el Chavo del ocho hasta Batman. Todas esas cosas están cruzando nuestros imaginarios.

En ese sentido ya no tiene un estatuto traumático el nacionalismo, que aún lo tiene para el Mexicanismo. Clarísimo en la Ruptura, que su consigna era “contra ellos”.

La Ruptura ni fue tan ruptura, porque en México hay una historia paralela de la vanguardia que tampoco uno puede hacer a un lado.

Lo que pasa es que esa dicotomía falaz que se hace entre Escuela mexicana y Ruptura no permite ver lo que pasa... hay mucho que tiene que ver en México con la historia de la Vanguardia y la Posvanguardia que ahora se está revisando de una manera muy importante.

Lo que es cierto es que en esta generación de los 90 hay un desapego por lo político porque hay una especie de entusiasmo posmoderno por la globalización. Sí, ya entramos a la globalización, a los circuitos de intercambio internacional de información y consumo, y que sí, en los 90 eso tiene cierto carácter de entusiasmo en la gente, no sé si de utopía pero sí de entusiasmo. (Eso fue un error, que quedó clarísimo desde el 2001 con las torres gemelas y con la crisis del 2008, pero esa es otra historia.)

Habría que considerar dos lecturas, una que se hace previa a la crisis de la globalización, que es esta generación de los 90, que en el caso mexicano llega, se arrastra a ARCO 2005, con este triunfalismo del arte contemporáneo mexicano.

Luego lo que es la crisis de la globalización, que es mundial. Tiene que ver con la crisis económica del 2008, con la crisis del euro... Con la crisis mundial que tenemos, que en realidad se gesta en el 2001 con el ataque a las torres gemelas.

Pero son historias paralelas, no son historias lineales. La fractura se empieza a dar poco a poco.

No era una generación revolucionaria en el sentido del arte, que creyera en una condición utópica de que el arte cambiaría el mundo. Desde luego que no.

En términos del *romanticismo revolucionario* no es una generación cuyo *pathos* sea la melancolía, porque en la condición del arte como revolución el *pathos* del artista es la melancolía. Hay un mundo perdido que se quiere restituir.

No es el caso de esa generación. Más bien es una generación mucho más cínica, mucho más irónica. Esto visto a la distancia quién sabe si será tan subversivo.

Yo en algún artículo digo que esa generación se dedica a hacer como “travesuritas”. Son traviesos, y quien sabe si la travesura es suficiente para lograr subversiones de la representación.

Su trabajo es más la ironía.

MC: Hay una confrontación muy abierta al discurso humanista, e insiste en negar la supuesta superioridad moral del arte, en decir que “se vale todo”. ¿De qué clase de humanidad da cuenta?

JLB: Ellos se colocan en una lectura muy de época, que es la posmodernidad. Esto no fue un problema mexicano, fue un problema global.

El modo en que se inscribe esta idea del fin de la modernidad como posmodernidad, o la posmodernidad como la muerte de la modernidad, pasa por la muerte del sujeto, por la muerte del hombre, por la muerte de la historia.

La posmodernidad se dedicó a declarar actas de defunción de todo el mundo. Y esto en realidad es un antihumanismo, pero no es un materialismo. Aquí hay una apreciación conceptual que es importante: el marxismo, si tú lo ves desde el lado duro del materialismo, no es un humanismo.

Pero sí hay una subversión muy posmoderna, una crítica posmoderna a la noción de humanismo. ¿Qué proponen?, a mí me parece que en realidad no proponen, es más como una lógica de la destitución del discurso que una condición crítica de la realidad. Eso es clarísimo.

Tampoco es la deconstrucción... Cuando se dan todas las apropiaciones de Foucault, desde finales de los 80 y en los 90, por el género, por los estudios literarios, por la posmodernidad... Del mismo Derridá, que se lo suele igualar con posmodernidad... Se cometen errores gravísimos, porque pareciera que todo consiste en suspender el estatuto crítico de las funciones del arte. Y eso es propiamente lo que define lo posmoderno, que es un arte cínico pero no es un arte crítico, porque la crítica siempre trae un momento de conciencia política y de condición crítica de los procesos sociales. La vanguardia por eso se caracteriza.

Esa generación en general, y en México es muy característico, se focaliza a esta especie de *estética de la travesura*, donde por ejemplo, si tú ves las primeras acciones de SEMEFO, que son radicalísimas, no hay ninguna construcción crítica del proceso.

¿Qué ha pasado con Teresa pasados los años?, que claramente ha podido construir una condición mucho más estética, y por tanto mucho más crítica de su práctica, y no tanto una mera condición performativa del arte.

Ahí sí ha habido variaciones muy importantes, y eso te lleva a otra pregunta: ¿Quiénes de esa generación han logrado sobrevivir como artistas consistentes? Una cosa es que sean artistas que tienen mercado, que están colocados, y otra es que sean artistas que hayan hecho de su práctica una investigación sistemática sobre la pregunta del arte. Son bien poquitos, los cuentas con los dedos.

MC: ¿Quiénes son?

LJB: Para mí, y siempre hay que decirlo con mucha reserva, porque luego dicen que pertenecemos a grupos y que estamos defendiendo intereses (a lo mejor sí, pero tampoco es tan así), desde luego Francis, que me parece que es un artista que desde el principio estaba sobre montando todas esas cosas, la inteligencia de Francis es extraordinaria.

Teresa Margolles post-SEMEFO. Me parece que una cosa es la Teresa de SEMEFO y otra cosa es Teresa después de SEMEFO. Teresa sí intenta entender cómo es la estructura de la violencia social en México. Es impresionante.

MC: ¿No será que hay que leer su trabajo de manera inversa?, ¿no será que hay mucho del espíritu de SEMEFO en la obra que ella está realizando ahora?, ¿no será que se trata más bien de la construcción de un aparato discursivo que, a posteriori, es colocado sobre la obra casi a modo de disfraz?

JLB: Lo que pasa es que yo creo que es un proceso dialéctico. Hay obras de SEMEFO, y además tú lo puedes ver en sus primeras declaraciones, donde su inscripción es Bataille, su inscripción es Sade, su inscripción es Artaud. Por tanto se colocan en lugar más teatral de la práctica artística, que está muy bien.

Ahora, es cierto que esa práctica, en términos de su poética, se agotó muy rápido o llegó hasta donde tenía que llegar.

Teresa lo que hace es un gesto mucho más plástico. Lo conduce hacia un territorio mucho más plástico y mucho más minimalista. Es esa dialéctica entre plasticidad y minimalismo conceptual lo que la vuelve profundamente singular.

Hay una cosa interesantísima en ella: la condición formal de la materia es invertida, es decir, es la condición material de la forma. Es maravilloso como lo maneja.

Cuando te metes en los vapores, y resulta que estás oliendo agua de muerto. O cuando estás pisando el polvo y son las casas derruidas de Juárez. Esa condición entre materia y forma en ella es estética pura en el sentido más radical de lo que es la noción adorniana de la estética. Es un singular absoluto.

Evidentemente ella no es alguien que elabora, ni le interesa elaborar demasiado sus discursos, pero potencia unos discursos que a mí me parecen alucinantes.

Melanie [Smith] tiene una formación muy europea en la historia del arte, y sabe darle la vuelta de una manera impresionante en términos de política del discurso. Es muy impresionante en eso Melanie, sobre todo en su última obra, que me parece es de una madurez enorme.

Abraham Cruzvillegas también me parece que tiene este lugar.

Pero no muchos más. Serían los artistas que a mí me parece que están haciendo cosas interesantes y que sobreviven a esa generación.

Porque el caso de Gabriel [Orozco] no. Gabriel es clarísimo que se inscribe en una lógica de mercado, donde inclusive lo mejor que tenía como mirada casi irónica de las distopías mexicanas, o de las distopías urbanas, la perdió olímpicamente por un formalismo que me parece irrelevante.

Su última obra no dice nada. Todo esto que él manejaba del residuo, del desperdicio, o de las resignificaciones vanguardistas en los lugares de las heterotropías culturales era brillante. Ahorita me parece que ya no dice nada.

No creo que sobreviva mucho más de esa generación.

La otra pregunta que yo creo que es muy importante es: ¿qué le pasa a la generación que les sigue a ellos? Que están demasiado urgidos por el mercado.

Lo que sí construyó la lógica de los artistas de los 90 es una demanda de mercado. Pudieron colocar su oferta como demanda en el mercado.

Y los artistas más jóvenes están empeñados en ser demandados y no en producir la oferta. Y eso tiene que ver con el valor del trabajo artístico propiamente dicho.

Si hay algo que es muy rescatable de la generación de los 90 es que plantea generar la exigencia de su práctica artística por la pura práctica artística, “por lo que hacemos”. Eso sí fue clarísimo.

Si tu revisas qué fue Temístocles, qué fue La Panadería, e incluso Curare, como un espacio más académico, lo que fue el Salón des Aztecas, o el Mel’s café... eran lugares donde lo que se estaban produciendo eran condiciones de la relación trabajo-oferta.

MC: ¿Lo pensaban entonces en esos términos?

JLB: No, era como una cuestión de emancipación de las políticas del Estado y de las políticas objetualistas de la producción artística, y de lo académico.

Un espacio mucho menos solemne que la academia, que permitiera la discusión libre y la reflexión.

Esto produce sus paradojas, porque por una parte no hay una agenda política específica, como si la podrías ver tu en los artistas de Los grupos, que son de izquierda, tienen una clara posición de subvertir al Estado, de la resistencia social, mucho más vinculada con las movilizaciones sociales, y que tiene cosas interesantísimas.

No había una agenda social, pero sí había una práctica, una noción de trabajo artístico como proceso y como producción de materialidad del discurso que generaba su propia oferta.

MC: Si bien la mayor parte de las obras producidas no pretendía sostener un discurso político, ¿de qué corte político eran los artistas de esta generación?

JLB: Voy a decirlo muy irónicamente: socialdemócratas sin crisis.

Socialdemócratas en época de paz, de progreso. Eso puede llamarse también pensamiento conservador, pero por eso lo digo irónicamente. No es que no hubiera inquietud por las problemáticas de la violencia o de la delincuencia, pero era todo en este rollo de: “estamos en paz”, “el mundo es posible”, “la globalización nos promete algo”: No había esta conciencia de catástrofe, o de crisis, que hoy claramente se vuelve una condición acosante del orden social.

MC: ¿Se creía el discurso de bonanza y apertura de Salinas?

JLB: Se creía absolutamente, todo el mundo lo decía: “ya llegamos al primer mundo”. Nos duró seis años, porque en el 94 estalló, (y que bueno, porque fue menos grave que lo que les pasó en España y ya no saben qué hacer con eso).

Tiene que ver con algo muy claro: hay países ricos y países pobres y déjate de historias. Esa es la condición.

Salvo en casos muy extraños, como son los brasileños, que dijeron: “nosotros no entramos en ese juego y vamos por nuestro lado”, y lo hicieron muy bien. O los chinos, con esa locura que es la economía china.

Pero si la pregunta es: ¿había un entusiasmo por lo que significó el salinismo?, la respuesta es sí. Clarísimo.

Ahí el único que quizás sí fue muy radical en la forma de verlo, y que me parece un gran artista de bajo perfil es Vicente Razo. Si tú me dices: ¿qué artistas sí sobreviven toda esa cosa?, sin duda es Vicente.

Ahora... la genealogía de Vicente es otra. Vicente viene de toda una tradición de izquierda militante mexicana. Su madre perteneció al partido socialista y al comunista. El caso de él es muy particular.

Luego está Mariana Botey, su hermana, pero ella se tarda en llegar, y yo no la pondría en esa generación, sino en la siguiente. Su obra tiene otras características.

El famoso “Museo Salinas”¹²¹ es una joya. Pero eso sólo lo puede ver alguien que pertenece a esa historia familiar.

En ese momento ser de izquierdas era como... no era un error, pero era como decir “si vamos tan bien para qué te haces bolas”. Era un poco la lectura de esos años.

MC: ¿Por qué fue un terreno tan fértil para el desarrollo de propuestas en torno a lo abyecto?

JLB: Porque era Batailleano-burgués el asunto. Era como muy *Chic* ser un transgresor de las condiciones de la conciencia burguesa y pequeño burguesa siendo un burgués.

No es el caso de SEMEFO. SEMEFO ocupa un lugar distinto, porque su genealogía sí es *underground*, es contracultural. Sí vienen de una historia que se remonta en realidad a finales de los 80 en México, que es el momento del gobierno de De la Madrid, donde si bien no hay una violencia efectual, o real en el orden social, se empieza a ejercer una violencia institucional, porque es el momento en que se empieza a dar el tránsito hacia la globalización.

Yo me acuerdo una declaración brutal que hizo De la Madrid, y que recuerdo muchos años después; él dijo que la condición de progreso económico de éste país va a ser la producción de crisis social. Así lo dijo, me acuerdo, y tendremos que asumir los costos de lo que eso significa. Fue una declaración de un presidente, lo cual ya estaba presupuestando la pobreza como condición del cambio de modelo económico.

Todos estos artistas son pequeño burgueses. Hay un dato que es interesante: muchos de ellos vienen de escuelas activas, con todo lo que esto supone: medio *cool*, medio subversivo.

Hay una serie de características que son muy de esa generación, son *cool*, son *traviesones*, son medio transgresores, pero son *niñitos bien*... o somos *niñitos bien*, si lo quieres ver así.

121 Vicente Razo Botey, *Museo Salinas*, 1996, instalación en el baño del departamento del artista que recuperó 70 “baratijas” adquiridas en la calle con las más diversas representaciones del ex presidente Salinas de Gortari. Una colección de objetos que el artista describió como: “exorcismos callejeros de pesadillas revolucionario institucionales”.

Por eso esa fascinación por lo abyecto, que en realidad no la tenían tanto. Yo diría que era más bien como una fascinación por un cinismo de clase que por una abyección estética.

Si haces un rapidísimo corte: Yoshua [Okón], Eduardo [Abaroa], Daniel Guzmán, y todos ellos, en realidad son niños bien, que lo que tienen es esta especie de fascinación por molestar a sus papás.

Por mostrar qué malos son porque tomaron a los empleados del MUNAL haciendo posiciones de obras maestras de la historia del arte.

Estas representaciones del proletariado ofensivo.

Ahí, por ejemplo, es donde Santiago [Sierra] se coloca en un lugar súper complicado. Porque Santiago está muy cerca de esa estética.

Yo tengo muchos problemas con su trabajo, si quieres que te diga la verdad. Me parece un artista muy inteligente, pero tiene una visión colonialista de la explotación que me parece vomitiva.

El asume su condición de ser Cortés llegando a México, que sí es muy problemática pero es más radical.

La otra que me parece que lleva al extremo su ruptura de clases es Daniela Rossell. Daniela sí se atreve a trastocar la condición de su imaginario de clase y lo hace pedazos.

MC: En el trabajo de Santiago Sierra ¿crees que hay un posicionamiento ético?

JLB: Yo creo que no lo hay. Si a mí me preguntas si él tiene una posición ética, o produce una posición ética, yo creo que no.

Porque en realidad nunca violenta al sujeto de poder.

Lo que a mí me parece que ha sido lo más interesante de él fue lo que hizo en el Pabellón de España en la Bienal, cuando sólo dejaba entrar españoles, y les pedía el pasaporte. Eso, por ejemplo, me pareció un gesto bien interesante.

Porque ahí sí era como darle una vuelta al sistema del arte en términos del sujeto del poder. Pero lo que hizo de pintar de güeritos a los negritos y esas cosas, me parece absolutamente efectivo, radical, pero en el fondo absolutamente violento, porque nunca increpa a quien ejerce el poder.

Eso es lo que a mí me produce muchos problemas con su trabajo. Sí es un artista radical, y está claro que no es, por ejemplo, el trabajo de Yoshua fotografiando al policía gordito en la calle, que es una condición de imperialismo de clase brutal.

MC: ¿No crees que esté presente en muchas de las propuestas de los 90 una reducción del sujeto al cuerpo y del cuerpo al objeto?

JLB: Del cuerpo a cosa... Sí, pero no es una reducción. Más bien tendríamos que pensar que en la modernidad, y en el humanismo, hay una sobresignificación del sujeto como sujeto libre y soberano. Es decir: como conciencia y libertad.

Y eso en realidad lo que hace es inhibir las condiciones reales de la violencia, y las condiciones reales de la muerte, y las condiciones reales de la pobreza, y las condiciones reales de la animalidad...

MC: ¿Tú no crees que esa postura pareciera negarle al sujeto toda posibilidad de resistencia?, ¿no crees que parte de la lógica de que no habría más que el poder que se ejerce sobre un cuerpo y sujetos incapaces de encontrar el resquicio, el lugar de fuga?

JLB: Sí, pero eso tiene que ver ya con otras estructuras. En ese orden es posible la subversión, pero cuando la libertad se inscribe en algo como *soberanía del cuerpo*, o como *soberanía del deseo*, no como *soberanía del poder*.

Ese es un problema de la modernidad, tiene su explicación en Kant. El problema es porque Kant tiene que construir la noción de lo sublime para poder darle un lugar a la emoción, y por qué expulsa al monstruo, y por qué expulsa al coloso de cualquier consideración artística.

Porque lo sublime tiene que ver con un manejo racional de la emoción. Cuando tú ves que la historia de la violencia en la modernidad (que es la historia de la relación entre la técnica y el poder, que se llama guerra), lo que eso produce es pura gravedad de cuerpos. Es la muerte.

El problema es si nosotros podemos pensar omitiendo ese dato, que es el dato de la barbarie de la civilización. La civilización lo que ha producido es esa barbarie que es el cadáver, ¿podemos pensar sin el cadáver?

Eso es en realidad la pérdida del estatuto sagrado de la vida, porque cuando una cultura sólo puede producir cadáveres, y no muertos, es porque se perdió el estatuto sagrado de la vida. Eso tiene que ver con perder el estatuto sagrado de la naturaleza, por eso es materialista.

Por eso mi postura es materialista, porque reconstituir el cuerpo es reconstituir el derecho sagrado del cuerpo como vida y naturaleza.

Lo cual no quiere decir deificar el cadáver, el cadáver es un lugar de absoluto vacío, es la materia como vacuidad, la materia como insignificación.

Es puro peso, es pura gravedad, pero eso vacía el sentido. La pregunta es cómo podemos pensar desde ahí.

1.7.3 Guillermo Santamarina

Comunicólogo por la Universidad Iberoamericana, realizó estudios de Arquitectura en la UNAM y de Antropología en la Universidad Iberoamericana. Ha participado como curador en la realización de más de doscientas exposiciones, tanto en México como en el extranjero.

Es profesor de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG) “La Esmeralda”, y regularmente imparte seminarios y talleres sobre teoría y prácticas contemporáneas en diversas universidades y centros culturales.

Fue asesor de la Feria de Arte de Guadalajara, para la cual fundó el Foro Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (FITAC), que dirigió en cinco ocasiones.

Fue Jefe de Exposiciones en la Dirección de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, de 1996 a 1998. Entre 1998 y 2004 fue Director de ExTeresa Arte Actual, donde organizó más de 70 exposiciones, cinco muestras internacionales de *performance* y cuatro festivales internacionales de arte sonoro.

Como curador independiente sobresalen sus aportaciones en las representaciones nacionales en la I Bienal de Johannesburg, la IV Bienal de Istanbul, la XXII Bienal de Sao Paulo. Otras exposiciones de su autoría son: “A propósito de Beuys” (Ex convento del Desierto de los Leones, 1987), “Arte emergente de México” (Museo de Arte Moderno de Brasilia, 1988), “Otro Arte Mexicano” (Pasadena, Art Centre of Design, 1992), “Yo y mi circunstancia” (Musée de Art Contemporain de Montreal, 1999), “Declaraciones 2” (Itinerante, distintos museos de Noruega, 2004), “Declaraciones” (Museo Reina Sofía, 2004), y el video lounge de Art Miami-Basel (Miami, 2004).

Miembro del comité de selección para América Latina del Programa de Becas y Comisiones de CIFO-Cisneros Fontanal Foundation. Fundador, miembro del Comité de contenidos del Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo (SITAC) para el cual también dirigió sus Clínicas en 2008.

Fue Director del Museo Experimental El Eco, dependiente de la UNAM, donde realizó más de 50 exposiciones; Coordinador de Gestión Curatorial del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC - UNAM); Director del Museo Universitario de Ciencias y Artes Roma (MUCA Roma - UNAM), y actualmente es jefe de curadores del Museo de Arte Carrillo Gill.

Entrevista a Guillermo Santamarina. 22 de agosto de 2012

MC: ¿Podrías contarme acerca de la comunidad artística e instituciones culturales de finales de la década de los 80 y principios de los noventa 90?

GS: En aquella época habían algunas opciones, pero pocas, había que inventar nuestras plataformas. La crítica legitimaba con el comentario publicado. Además eran dos o tres críticas

quienes tenían la influencia y determinaban los programas: Tibol, Tere del Conde y alguien más. Si no estabas en su modelo, pues no estabas.

Pero venía una nueva generación, con necesidad de apertura. Tenían una práctica muy abierta, sin renglones, y ya empezábamos a ver esas características, esas categorías que son las propias del posmodernismo.

No había una historia del arte, no había coleccionistas, no había publicaciones. Estábamos abriendo nuestros espacios, con Gabriel Orozco sobre todo es con quien empecé, poniéndonos a platicar en su taller sobre lo que cada quien estaba haciendo.

Era un grupo de gente joven, más jóvenes que yo (Gabriel es más joven que yo), y más jóvenes que Gabriel.

MC: ¿Quién iba a estas reuniones en el taller de Orozco?

GS: Damian (Ortega), Abraham (Cruzvillegas), Lakra (Jerónimo Toledo), Laureana Toledo, Gabriel y Pepe Kuri, Manuel y Mauricio Rocha y las entonces chavas de Gabriel: Tatiana Parceró¹²², y cuando empezó a andar con María (Gutiérrez)¹²³ vino también.

Era muy interesante. Reflexionábamos y leíamos muchas revistas y muchos libros. Se generaba práctica ahí mismo, en el taller.

En algún momento hubo la necesidad de compartir la dinámica y hacerla en un lugar apropiado... Yo ya lo había hecho antes, con esa misma necesidad, y para ayudar a mis amigos artistas y a otros que no eran mis amigos pero que consideraba que valía la pena mover su trabajo. Esto lo empecé a hacer en el 76 o 77, mucho tiempo antes.

Luego me fui de México, estuve en Holanda, y regresando hice la carrera de comunicación. Después volví a organizar exposiciones en talleres, en tiendas (por ejemplo, en una tienda de discos donde yo trabajaba se hicieron varias).

MC: ¿En tu estudio también organizaste exposiciones?

GS: Si, pero más adelante. Fue en mi estudio del centro.

Antes trabajé en Casa del Lago, en el 81, digamos que eso fue cuando empecé a trabajar más formal. Empezaron las exposiciones y la organización de eventos más hacia el *performance*, hacia la música, hacia el sonido. Me gustaba mucho hacerlo.

Fueron como dos o tres años los que estuve ahí, y cuando yo terminé en Casa del Lago, para poder continuar con los proyectos trabajaba en publicidad o en dirección de arte, o en editoriales como editor de imagen o editor de fotografía, y con un grupo de fotógrafos como director de arte... en fin, diferentes cosas como para tener un poco de fondos y hacerlo.

Tener un local era muy difícil, y pensé que era más conveniente dar oportunidad al modelo de creación *sitio específica*, que me gusta muchísimo.

122 Fotógrafa.

123 Actual esposa de Gabriel Orozco.

Esto realmente comenzó en el mismo lugar donde fue la exposición que hice con Gabriel Orozco, que fue “A propósito de Beuys”. (Como unos dos años antes ya habíamos organizado algo allí, con un artista sueco que se llama Ulf Rollof.)

El espacio del Desierto de los leones era muy adecuado, aunque muy lejos, era un muy buen lugar. Funcionó muy bien para ese tipo de lenguajes, para obra de sitio, para instalación. Video todavía no, porque tener equipos era muy difícil.

MC: Hay quien señala que la exposición “A propósito de Beuys” es el primer ejercicio curatorial serio que se realizó en México. ¿Consideras que fue así?, ¿Por qué fue tan importante esa exposición?

GS: Fue el primer ejercicio de arte contemporáneo por afuera de los espacios oficiales, por afuera de un circuito comercial, es decir auto gestionado, y entre comillas académico.

Lo que se me ocurrió fue hacerlo con Beuys, que tenía muchas líneas de comunicación, muchas líneas de entrada. Fue académico entre comillas, Flavia estaba estudiando Historia del arte, Gabriel acababa de regresar de estudiar arte en España, en el departamento de artes visuales, y yo, que nunca me he relacionado de una manera muy profunda con la academia.

MC: Y sin embargo eres profesor

GS: Pero el rigor de los investigadores e historiadores del arte, de los académicos, no lo tengo y no me interesa. Trabajo a una velocidad que no permite mayor investigación, ni tampoco planteamientos demasiado rigurosos. Si he trabajado siempre con conceptos base, no es gratuito, muchas veces muy cargados a la muestra de un periodo de obra, pero procuro trabajar con elementos de argumentación, con un marco teórico, que no es especialmente académico.

MC: ¿Antes de la exposición “A propósito de Beuys”, qué muestras previas exhibieron únicamente instalación?

GS: Había muy poco.

Hubo en el Salón Nacional en su sección Espacios Alternativos... El Salón Nacional estaba dividido en muchas secciones: Pintura, Escultura, Grabado, Dibujo. Cada una de estas secciones se presentaba anualmente en la galería del Auditorio Nacional, que después cambió al Museo de Arte Moderno. Tenían muchísima convocatoria y era muy interesante.

Y la sección de Espacios Alternativos era precisamente para mostrar todos estos lenguajes no tradicionales.

MC: ¿A cargo de quién estaba el salón de Espacios Alternativos?

GS: ¿A quién se le ocurrió? A lo mejor al mismo Gamboa o a Teresa del Conde. Gamboa tenía muy buenos asesores, o Teresa del Conde con gente de su equipo.

Jorge Alberto Manrique era el director del Museo de Arte Moderno, y durante su gestión fue la última cita de la sección de Espacios Alternativos, por un escándalo.

En esa sección sí estuvo la obra de Gabriel Orozco, con Mauricio Rocha, Mauricio Maillé y alguien más, a lo mejor Manuel Rocha. Ellos ganaron, y había otras piezas que eran muy imponentes, muy interesantes. Había una sofisticación en el manejo de lo que era ese soporte.

Después de la experiencia tan desagradable, porque no sólo era el enojo de los *mochos*, de la gente de derecha y los fachos que querían cerrar el museo y que destituyeron al director...

MC: ¿Por qué les molestó a los grupos de derecha?

GS: Porque había un par de collages de Rolando de la Rosa que representaban primero a la virgen de Guadalupe creo que con la cara o el vestido de Marilyn Monroe y otro de Cristo con la cara de Pedro Infante.¹²⁴

La gente estaba muy indignada por esto. No era sólo la iconoclastia sino el hecho de que había un lenguaje nuevo que no podía aprehenderse, que no se podía controlar. Por eso decidieron sacar a Manrique.

Bellas Artes encontró en el modelo una manera de mantener credibilidad para cierta generación. Casi enseguida aparecieron los espacios alternativos, generados desde el INBA. Fue muy poco tiempo después y a raíz de esto.

Luego aparece el Centro Cultural Santo Domingo (yo lo levanté), y después lo cerraron para hacer ExTeresa, que era un lugar más adecuado.

Antes, por supuesto, había llegado instalación. En el Centro Cultural de Arte Contemporáneo habíamos visto cosas fantásticas, había exposiciones increíbles ahí.

Y efectivamente llegó, por ejemplo, la generación de escultores británicos al Museo de Arte Moderno, que fue una exposición muy importante, en el 83 o 84.

También había una presencia de fotografía ya muy importante, y de video, que era lo que veíamos en el espacio de Televisa, en el Centro Cultural.

No podíamos seguir perdiendo el tiempo, ya estaba ahí.

Incluso antes, cuando yo estaba en Casa del Lago, ya habíamos presentado varias veces instalación. Digamos que en un espacio oficial, de una manera muy discreta, pero también ya había llegado.

De manera completamente autogestiva, y con esa amplitud, es realmente con la exposición de "A propósito de Beuys". Ahí se materializa un interés muy especial, y esa manera de tra-

124 Silvia Navarrete, en su artículo "Censura: 10 casos de la vida real", publicado en Réplica 21, escribe "el 23 de enero de 1988, un grupo de fanáticos religiosos encabezados por Pro Vida exige -y logra- que se desmonte del Museo de Arte Moderno (MAM) una instalación de Rolando de la Rosa (una virgen con rostro y senos de Marilyn Monroe, Jesucristo con rasgos de Pedro Infante y la bandera nacional pisoteada por botas tejanas). Organizan "actos de desagravio" en el Zócalo y en la Basílica de Guadalupe. Se cancela el Salón Espacios alternativos, apenas creado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, en el contexto del cual se exhibía la obra abominada; y Jorge Alberto Manrique, director del MAM, queda despedido, sin más." <http://replica21.com/archivo/articulos/m_n/111_navarrete_censura.html>

bajar en grupo, pero no como Los grupos¹²⁵. A diferencia con los proyectos de Los grupos, de este trabajo social y esta intención de fundirse en el tejido público, nosotros manteníamos las diferencias, manteníamos la individualidad. Nos apoyábamos, pero si teníamos mucho respeto al proceso de cada quien.

MC: ¿Cómo se trabajaba de manera colectiva?

GS: Compartiendo el espacio. Compartiendo el tiempo de ocupación del mismo, compartiendo los costos, haciendo la difusión, ayudándose mutuamente y comentando la obra y los procesos.

Cuando aparece Temístocles 44 se formaliza esto, no deja de haber confrontaciones y divisiones porque eran muchos artistas, pero afortunadamente Aidé Robirosa, la que inventó el proyecto, pudo lidiar con diferencias muy fuertes.

Digamos que es una plataforma muy importante porque le da mucho más fuerza y categoría al modelo de especificidad de un espacio alternativo. Por afuera de lo que podrían ser los presupuestos y los proyectos de los programas oficiales.

Luego viene la época dorada del trabajo en Ex-Teresa. Una nueva generación, Lorena Wolffer, y muchos artistas más interesados en lo que podría ser la experiencia del cuerpo, del *performance* o de cierto tipo de instalaciones hacia el trabajo corporal y la identidad personal más que lo que podía ser simplemente el desplazamiento espacial.

Ese momento es muy importante, es el momento dorado del *performance* en México. Ese momento, entre el 91 y el 98 o 99 es un momento muy importante, en el que llegan los mejores artistas de este género.

Después aparece también el acceso a lo que es el manejo de medios electrónicos, los nuevos medios. Una experiencia estética más sensorial, más rica, más compleja. Una conceptualización más profunda, no nada más al gesto del cuerpo. Eso es lo que a mí me toca vivir en el Ex Teresa¹²⁶, me toca formalizar el Festival Internacional de Arte Sonoro, y ésta ya muy frecuente presencia de instalaciones y de piezas que con más regularidad suman video, electrónica, y lo que va apuntando a ser multimedia.

Facilitarle una plataforma a lo que serían las estructuras conceptuales, a las plataformas más argumentativas, eso fue lo que hicimos. Fue muy difícil, y lo sigue siendo, porque se

125 A finales de la década de los 70 y muy a principios de los 80 se formaron diversas agrupaciones de artistas y teóricos: Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Suma, Germinal, Mira, Peyote y la Compañía, No Grupo, Taller de Investigación Plástica (único grupo que trabajó en zonas rurales) y Taller de Arte e Ideología.

Algunos críticos, como Álvaro Vázquez Mantecón, consideran como antecedente de los mismos el movimiento estudiantil del 68, y dos seminarios de discusión sobre estética marxista, el TAI y el TACO.

Dentro de la generación de Los grupos podemos ubicar, por ejemplo, a los críticos Alberto Hijar y Juan Acha, así como a los artistas Adolfo Patiño, Gabriel Macotella, Santiago Rebolledo, Maris Bustamante, Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo o Magali Lara.

A partir de la década de los 80 Los grupos comenzaron a desaparecer.

126 En 1998 Santamarina reemplaza a Eloy Tarcisio en la dirección del X-Teresa, y el nombre del centro cambia a Ex Teresa Arte Actual. Se mantiene a la cabeza del centro hasta el 2004, periodo en el que organizó más de 70 exposiciones, cinco muestras internacionales de *Performance* y cuatro festivales internacionales de Arte Sonoro.

contó con un presupuesto raquítico, actuando de la misma manera en que funcionaría un espacio alternativo, generándose sus propios ingresos con fiestas y eventos multitudinarios de música electrónica para que la gente enfiestara.

Eso no era del todo comprendido, más bien era muy mal visto por muchos lados, desde la institución fundamentalmente. Todavía no estaba ésta comprensión de una experiencia estética rica, como lo que era simplemente asistir al *rave*, y llegar a un lugar en el que sucedían todas estas cosas. Donde efectivamente también había mucha gente que enfiestaba.

MC: ¿Enfiestar era parte del asunto?

GS: Era parte. Fue muy cuestionado por las instituciones y también por los artistas demasiado formales, o los de la plástica o, una de las razones por las que yo me salí, por el gremio del *performance*.

MC: ¿Qué era lo que le molestaba a la gente que hacía *performance*?

GS: Que ya no era un espacio exclusivo para el *performance*. Era muy difícil hacerles ver que aquellos otros modelos de trabajo corporal, de crítica social a partir del propio cuerpo, ahí se habían agotado.

MC: ¿Cómo se veía la vinculación entre arte y política?

GS: Si había una relación, pero todavía no se materializaba en una escala más allá de lo que podría ser una coreografía, una acción breve del cuerpo exponiéndose, por ejemplo en el Zócalo, pero no iba más allá de eso.

Había mucha inquietud pero todavía estaba muy fuerte aquello, como de la introspección.

Yo creo que un arte mucho más politizado empezó a darse cuando entramos al capítulo que estamos viviendo de la derecha. En el 2000, cuando aparecen con mucha fuerza las situaciones del neoliberalismo, cuando Bush y cuando llega el PAN a la presidencia.

En los últimos seis años es cuando yo he visto mucha más formalidad y muy buenas obras. Antes eran sólo comentarios.

Eran todavía manifestaciones muy tibias, o audaces, pero más en la alegoría, en el uso del cuerpo como metáforas del cuerpo social. Pero hace muy poco tiempo que se hacen más audaces y precisas. En los últimos cinco o cuatro años es cuando empezaron a ser más sólidas estas prácticas.

Pero por otro lado, no hubo ni ha habido más porque siempre está, a partir del 2000, la promesa de acceder al coleccionismo. Que tu obra sea objeto de colección, que pueda entrar al mercado del arte y dirigirse por lo que es esa lógica, en la que es muy difícil que pueda entrar una obra social demasiado pertinente, demasiado particular, demasiado politizada.

Cada vez hay más obra que entra dentro de este circuito, dentro de esta lógica. Cada vez hay más coleccionistas, especialmente en los últimos siete u ocho años. Entonces estaba Eugenio López Alonso, que era el único coleccionista de arte contemporáneo; había alguien que compraba de vez en cuando, pero para decorar.

Ahora sí puedes decir que hay un poco más. Hay toda una industria, está la Feria del Arte.

Las perspectivas son muy amplias, pero al mismo tiempo es muy abrumadora la cuota... lo que significa el éxito por lo que vendes. Hay artistas que se han hecho muy, muy ricos, con la venta de su obra.

Como un signo de captación, pero al mismo tiempo nadie puede negar la fascinación que puede haber detrás de ello. Todo el mundo va a Zona Maco¹²⁷, hay muchísimas galerías ahora, y que creen que van a hacer un gran negocio. ¡Vamos a ver!.

MC: ¿Tú crees que el coleccionismo está determinando el carácter de la obra?

GS: No, afortunadamente no.

Afortunadamente tenemos muchas perspectivas, muchas realidades. A diferencia de aquella época, que eran sólo dos o tres personas, y los funcionarios estaban en los museos. Por otro lado la exigencia de las galerías, de las tres o cuatro que había de arte contemporáneo, tenían muy clara su estética para poder satisfacer a sus compradores.

Ahora hay muchas más opciones.

MC: ¿Cómo surge la figura del curador?

GS: No existía el curador. No existía ni la palabra.

La palabra empezó a ser un poquito más frecuente hace diez años, hace muy poco tiempo.

Había trabajos enfocados a la museografía, o lo que era el trabajo de museo pero como museólogos, o como investigadores o historiadores.

Investigadores de la historia, no tanto en relación a la obra misma, a los procesos. Quienes trabajaban lo más parecido a lo que podría haber sido un curador, con un criterio de análisis, de selección y diferencia, deduciendo, eran los críticos de arte, porque también hacían exposiciones.

El curador como un socio, como un facilitador, la verdad no se dio sino hasta después del sismo del 85, que fue cuando sentimos en esta ciudad que definitivamente teníamos que hacer las cosas por nosotros mismos.

En ese momento fue cuando yo me fajé y dije: “Esta es mi chamba”. Antes de eso lo hacía porque me gustaba.

En ese momento dije: “Esta es mi obligación. No me puedo distraer con mis inquietudes de artista” (que siempre estuvieron muy presentes, están muy presentes, pero por mucho tiempo tuve que ceder para enfocarme más a mi trabajo de servicio, o a mi complicidad.)

Yo encontraba en esa aventura de un artista y de sus hallazgos algo que estaba viviendo también de una manera muy interiorizada, muy hacia mí. Cuando eres cómplice llegas a todo, llegas al extremo que pueda significar esa aventura. Así fue.

La otra forma en la que trabajaban los otros, y no voy a decir curadores, sino “curadores”, entre comillas, era de una manera... Por ejemplo lo que hacía Olivier Debrouse y todo ese grupo, que es un grupo muy grande. Ellos son completamente académicos y siempre tra-

127 Feria Internacional de Arte Contemporáneo.

bajan a partir de la comprobación de ciertas hipótesis. Eso también hacía la diferencia, no niego que eso es también un trabajo curatorial, y muy valioso.

Trabajar de otra manera, como trabajan ahora muchos curadores en el mundo que ya trabajaban en aquella época, que era en función de otros problemas, de otras relaciones, de otras vinculaciones con espacio, con tiempo, con contexto. No hay tal especificidad como podría haber sido ese retrato historiográfico, o en taxonomías muy precisas, o tal vez si muy preciso, pero en dimensiones más amplias.

Ese modelo, del curador muy académico, muy científico, muy enfocado, es el que prevalece en Europa. En Estados Unidos se terminó el esquema que era el del curador muy involucrado en el proceso mismo, y generando su ámbito, su contexto desde dentro. Se terminó, sobre todo con la crisis que ha vivido Estados Unidos por la relación de instituciones oficiales y el trabajo mismo. En los 90 los curadores se fueron a las Galerías de Arte, que tienen otras expectativas.

Ese es el fenómeno lo que modificó la idea de un curador “más de práctica”, aunque suena muy raro y muy feo decirlo así. En Europa han tratado de acercarse más a eso, pero sigue muy fuerte la parte institucional.

Y en seguida los curadores más interesantes, los que tienen estos modelos más audaces, se convierten en estrellas y son cooptados por las instituciones. Es la verdad, se convierten en estrellas incuestionables.

En donde ha sido muy fuerte la presencia de un curador como protagonista, ensuciándose las manos, muy en la arena, muy dentro del trabajo con los artistas, con una reflexión histórica y con distintos frentes es en América, de Estados Unidos para abajo.

Son los jugadores más interesantes, la verdad, como Basualdo, como José Ignacio Roca, todos de la misma generación, mis colegas, y esos colegas míos fueron muy rigurosos en su preparación, y en ejercer teoría, pero tienen una capacidad de movilidad impresionante (yo eso no lo he tenido, no lo logré).

Cuauhtémoc [Medina] lo ha logrado, pero Cuauhtémoc no es un curador, es un historiador.

Vamos a ver qué sucede ahora que existen ya muchos curadores formados profesionalmente. Es un fenómeno que no tiene más de diez años. Curadores formados como tales, en la Royal College, En el Whitney Program, en Bath, en la otra escuela de Francia. En cinco o seis escuelas, y los que han llegado y se han ubicado son cuatro o cinco. ¿Qué es lo que va a suceder ahora?

MC: ¿Qué consideras tú que fue lo que le dio a México presencia en los foros internacionales?

GS: Debo decir “modestia aparte”, pero mi trabajo como curador me llevó a Guadalajara a relacionarme con una feria de arte.¹²⁸ El proyecto de una feria de arte a mí no me satisfacía del todo, yo pensaba que era adecuado que tuviera un marco para una reflexión mucho más

128 Santamarina fungió como asesor de la Feria de Arte de Guadalajara de 1991 a 1996.

positiva y profunda de lo que era el objeto artístico y de lo que era el proceso. Entonces se me ocurrió, paralelamente a la feria organizar un Foro de Teoría y Arte Contemporáneo.¹²⁹

Invitamos como *el borras* a gente que tenía mucho prestigio y mucho interés por México. En ese momento estaban a la expectativa, había interés en México porque había una crisis en la creación en Estados Unidos, en Nueva York y en Chicago estaban en crisis, estaban demasiado endogámicos.

En Europa también era demasiado fuerte el planteamiento de un proceso de globalización. Lo estaban observando, y estaban probando. La comezón estaba ahí, porque estaban viendo el proceso, pero no tenían una práctica que fuera justa.

El mejor espacio para verlo de otra manera era ver cómo trabajaba un artista que venía o de Brasil, de México o de Colombia. Como lo que estaba haciendo Ernesto Neto, Doris Salcedo, Gabriel [Orozco], o Cildo Meireles. Cómo abordaban una identidad global manteniendo sus particularidades, sus singularidades, sus tradiciones, su involucramiento histórico, social y regional y este internacionalismo.

Una victoria del arte muy grande: adoptaron esto. Y luego estos grupos académicos de Chicago, Nueva York, París, etc., que adoptaron a Gabriel, por ejemplo, hubo un momento en el que dijeron: “Si están estos, vamos a por más”.

Fue cuando yo mandé mi invitación, como un anzuelo, que vinieron inmediatamente todos. Además se la pasaban súper bien. Eran fiestas súper frescas, divertidas, cachondas. Todo el mundo se la pasaba increíble en Guadalajara.

MC: ¿Qué gente invitaban?

GS: A la directora de la Bienal de Venecia, la directora de Documenta, directores de publicaciones y ferias de arte, directores de galerías y de escuelas, cabezas de programas de preparación de artistas, curadores, de todo.

MC: ¿Qué mexicanos lograron una presencia en términos internacionales a partir de esto?

GS: Al mismo tiempo organizábamos exposiciones, y en esas exposiciones aparecía alguien que podía ser materia de estudio, alguien que exportar.

O ver a los amigos de Gabriel [Orozco], o ir a La Panadería, o conocer a Miguel Calderón, a Yoshua [Okón].

Es un momento súper interesante, los 90. Se formalizan muchas formas de pensamiento que son ya internacionalistas, multinacionales y globales en un sentido muy positivo.

Además anualmente venían, y vienen, coleccionistas que descubrían a uno para lanzarlo, para apostarle y subirlo e invertir en él. Eso pasó también, muchísimos se fueron así. Los padrinazgos en ese sentido, para bien o para mal, pero así pasó.

Algo muy interesante es la calidad de pensamiento, más allá de la obra, de muchos de esos artistas. Eso es innegable, de cualquier forma iban a destacar muchos. Más allá de su

129 Foro Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (FITAC), fundado y dirigido en cinco ocasiones por Guillermo Santamarina.

trabajo, que también era brillante, tienen una capacidad de conceptualización y argumentación que no podía pasarse por alto.

MC: ¿Cómo quién?

GS: Si te digo, luego me van a faltar muchos y se van a molestar. Pedro Reyes, Erick Beltrán, Adriana Castillo, Gustavo Artigas, hay muchos que son profundos.

Eso es carente en los circuitos del arte del mundo, sobre todo en las escuelas. Son profundos en México, son curiosos. Hay muchos, por eso no quiero decir los nombres.

O como Fernando Palma, que es maravilloso artista y que tal vez no llegó a la dimensión de Gabriel porque no tuvo las relaciones públicas, o porque no encontró una galería, o por lo que tú quieras. O con una capacidad tecnológica impresionante; como Rafael Lozano Hemmer.

Sí es una buena generación.

MC: ¿A qué atribuyes la veloz asimilación de propuestas “transgresoras”, por decirlo de alguna manera, como las de Santiago Sierra?

GS: Había que sumar a ese proceso a los que llegaron. Por distintas razones.

Uno porque era una fuente de energía. Dos porque era el lugar más adecuado para que vieran tu obra. Los curadores estaban viniendo acá: los curadores de Europa o Estados Unidos no ven lo que está sucediendo allá, vienen acá y lo ven. Fue como llegó Santiago, “yo acá tengo visibilidad”, me dijo.

Santiago nos costó mucho trabajo, yo sí estuve muy involucrado con Santiago y fueron muchos años de mucho esfuerzo. Su obra era muy audaz y era muy tenaz. A mucha gente le caía muy mal.

MC: ¿Por qué les caía mal?

GS: Por su carácter. Por el parámetro. Porque el modelo puede ser muy oblicuo.

Ha sido muy criticado porque de repente tiene cosas de un enorme desprecio al ser humano. Utiliza a las personas, pasando por el hecho de que son personas.

Muy oblicuo, también es su parte interesante, el argumento más atractivo por el que lo hemos visto y nos hemos acercado a él.

Lo conocí muy de cerca en esa época. Podían pasar días en los que no comía. No tenía donde quedarse a dormir, estaba en la calle totalmente.

Conozco la otra parte, también pudo haber sido víctima de muchas otras cosas, el clasismo en España, muchas cosas.

Está Francis [Alÿs] que es también un caso fantástico, es profundo también.

Buenos artistas llegaron aquí porque encontraron campo fértil, y muchos también porque encontraban costos mucho más bajos para hacer todo lo que iban a hacer: es mucho más barato hacer algo aquí que hacerlo afuera. Y eso los apuntaló, los llevó mucho más allá de lo que podían haber hecho sus contemporáneos en sus ciudades.

Esto mostró un modelo que ahora ya todo el mundo tiene que seguir: dependemos del afuera para que nos vean adentro. Y al revés, los de afuera tienen que venir para que los vean allá.

MC: En esta necesidad de ser vistos, se dieron propuestas muy “gritonas”, como SEMEFO, o el trabajo ya de Teresa Margolles.

GS: SEMEFO sí, tienes toda la razón, incluso yo no estaba convencido de esta espectacularidad, ni de lo necrófilo, de lo negativo. Muy efectiva aquí en México, que hay una tradición y una estética en torno a ésta, pero también estos índices de vulnerabilidad extrema, este vacío que fascinaba a mucha gente en ese momento, en los años 90.

Teresa es otra cosa, ella es mucho más profunda. Por eso era incómoda a SEMEFO

MC: ¿Teresa les era incómoda?

GS: Teresa salió porque la relación con los otros miembros era insoportable. Era algo que a ella no le iba. Su trabajo es mucho más minimal, es más sutil en apariencia, es muy profundo, muy paradójico, y es un detonador para la interiorización. Eso no podía suceder con SEMEFO.

MC: Pero Teresa trata a los cuerpos como cosa.

GS: Hay una compasión en el trato al cuerpo. Ella está metida en lo que son las proyecciones de violencia de una manera mucho más amplia. Ya no es tanto en relación con el cuerpo.

Tiene una enorme compasión hacia la persona, hacia la víctima.

MC: A Teresa la quieren mucho en el medio. ¿Por qué?

GS: ¿No has hablado con ella? Tienes que hablar con ella. Es entrañable.

No puede ser demasiado articulada, no es muy articulada, pero tiene mucha compasión, mucha pasión.

Al mismo tiempo le fascina la abstracción, que puede ser en apariencia una abstracción incluso diseñada, muy fría. A mí me gusta mucho eso, yo también tengo esa predilección.

Con Teresa tienes que hablar, todo lo que se pueda escribir son aproximaciones, es mucho más compleja.

MC: Me podrías contar un poco sobre la exposición “Las manos del artista I”.

GS: Fue la primer exposición en que un espacio oficial de la Secretaría de Hacienda muestra toda una nueva generación. Eso es, no hay más.

Entre ese año y el siguiente hice 80 exposiciones.

MC: ¿Cómo es posible hacer 80 exposiciones en un año?, ¿trabajabas con un equipo?

GS: No, trabajaba sólo completamente. Muchas cosas se quedaban trucas de una manera im-perdonable. Todas estaban trucas. Hacía una cosa, o la medio hacía y hacía otra cosa.

Había otra cosa que no hacía y que daba por hecho que no había ninguna necesidad de hacerla: El registro, no tomaba ni una foto. No tengo nada.

Todo era la velocidad. Podía estar abriendo en una semana tres exposiciones en distintos lugares.

MC: ¿Quién subvencionaba esos proyectos?

GS: Los pagábamos los artistas y yo, o la Secretaría de Hacienda, o Bellas Artes.

Yo estaba trabajando al mismo tiempo en un espacio alternativo, en una galería, en Bellas Artes, en el Centro Cultural Santo Domingo, sin que se dieran cuenta. Espacio alternativo, galería privada, espacios oficiales: tenía cubierto todo sin que nadie me ayudara.

Disponía un poco de las infraestructuras de cada uno, pero nadie me ayudaba. Era un loco, un estúpido. Por eso se perdió todo.

Todos los que estaban trabajando en ese momento fuera de la pintura y el dibujo tuvieron una entrada. Cuando fui a Guadalajara fue lo mismo.

Por eso soy muy mal visto por la academia. Por eso hubo quien me señaló como un diletante, a pesar de mi pasión. Sí, me interesa mucho la experiencia del arte y su relación con la arquitectura, y me encanta el rollo del *performance*, y me fascina el arte sonoro, y adoro la pintura, y me encanta lo que se puede hacer en gráfica, y me encanta lo que pueda suceder en las texturas híbridas, y quedo sorprendido de los descubrimientos de nuevos software... no lo puedo evitar, soy un diletante.

Lo dijeron despectivamente. Yo lo asumo con mucho orgullo.

MC: ¿A finales de los 80, y durante los 90, cambió el medio socioeconómico del que provenían los artistas?

GS: Entró la moda. Pero por otro lado la necesidad también de protegerse como ser humano. Así pasó, y fue con el arte.

En los 80 inicia una notoriedad del arte en las clases medias y la alta sociedad en México. Antes de eso no había esta notoriedad.

Mucha gente tomó ese camino esperando mucha fama, mucha notoriedad, muchas amistades. Todavía hay gente que llega a “La Esmeralda” con esa idea.

En la entrevista¹³⁰ yo les digo: “Estás equivocado, eso no es así”, pero mucha gente se queda pensando en eso. Y mucha gente experimenta de manera muy sensible la realidad que se vive desde los años 2000, la vida es bien dura.

MC: Parte de la comunidad artística estaba muy “enojada” con el proceso que supuso el cambio de lo que se exhibe a partir de los 90 en México. ¿Por qué? ¿Quiénes son aquellos que fueron desplazados?

GS: Les iba muy bien institucionalmente, oficialmente. Estaban muy protegidos por Raquel Tibol y sobre todo por Teresa del Conde. Ganaban todos los premios y vendían muy caro. Tenían una vida muy buena.

130 Realizada durante el proceso de admisión.

Eran los Castro, Germán Venegas, Irma Palacios, hay alguien que nos odia más todavía: Arturo Rivera.

Hay rencor porque ya no vendieron cuando llegaron a los cincuenta años como cuando vendían cuando tenían veinticinco. Yo creo que no tuvieron la capacidad de complejizar sus procesos.

Yo me separé mucho de Kurimanzutto, hubo un momento en que ya no podía relacionarme mucho con Gabriel.

MC: Pero tú apostaste por la obra de Gabriel, y en más de un sentido la “levantaste”.

GS: Eso no lo va a aceptar nunca. Como tampoco lo aceptaría Santiago Sierra.

MC: Sin embargo algunos críticos dicen que tú fuiste el que le señaló la importancia del trabajo de Sierra, y que fuiste uno de los primeros en trabajar con él.

GS: Y a Gabriel, y a Francis, y a todos. La verdad y modestia aparte. Fui yo.

Pero la gente cambia, no sólo por el dinero. A mucha gente le parece que soy poco comprometido, y que los suelto. Si ya tienen su galería, si ya entraron en un circuito y por ahí van, yo no hago mucho más. No me puedo comprometer más porque ya hay veinte o treinta que están aquí, los chavitos nuevos a los que hay que ayudar.

Me encanta, soy un vampiro, me encanta la sangre joven. Me fascina, por eso doy clases. Me hace muy feliz encontrar talento fresco.

Están sucediendo cosas increíbles. Hay artistas buenísimos.

1.7.4 José Luis Paredes "Pacho"

Es egresado de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Actualmente funge como director del Museo Universitario del Chopo y es miembro del Consejo de Fomento y Desarrollo Cultural del Distrito Federal de la Secretaría de Cultura del Gobierno del DF, y forma parte del comité editorial de la revista Replicante.

Ha sido director del centro cultural Casa del Lago Juan José Arreola, y ha trabajado como asesor de programación del Festival de México.

Ha colaborado en diversas publicaciones: La Jornada, La Jornada Semanal, Reforma, suplemento Hoja por Hoja, Diario Mural de Guadalajara; y las revistas Nexos, Casa del Tiempo, Generación, La Pus Moderna, Nitrato de Plata y Códice Rock.

Es autor del libro "Rock Mexicano: sonidos de la calle", de la editorial Aguirre Beltrán, y ex baterista del grupo de rock La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio.

Entrevista a José Luis Paredes "Pacho". 19 de septiembre de 2012

MC: Algunos grupos de las artes visuales recibieron con gran entusiasmo el discurso salinista, que insistía en una necesidad de "apertura". ¿Cómo se recibió este discurso en el ámbito de la música?

JLP: Hay un libro que escribo en el 91, y que se publicó en el 92. Surgió de una entrevista que me iba a hacer la televisión canadiense sobre el Tratado de Libre Comercio y el rock. Me puse a escribir unas ideas y se convirtieron en un libro, con lo cual quiero decirte que lo que te pueda yo decir es más como una opinión personal (porque ahí además hay críticas y distintas opiniones de otros rockeros).

No sé si en las artes visuales todo el mundo recibió bien la apertura, me encantaría conocer esos testimonios, si es que existen en la época, o ubicar si es una "verdad" retrospectiva.

En el caso del rock, o en la escena subterránea de la cultura del rock, si hubo gente que creía que esto nos iba a llevar a crear una escena de rock profesional, o a la altura de Estados Unidos, o del extranjero. Y evidentemente eso no fue así, ni iba a ser.

Y si ahora existe una escena parecida, muy importante en términos de una industria, fue a costa de una serie de procesos que existían muy bien en ese entonces; no fue una causa directa del Tratado de Libre Comercio todo lo que ha pasado.

Creo que hubo aperturas en las concesiones a Ocesa (en gestionar el Palacio de los Deportes), y hubo una apertura con el Fideicomiso del Auditorio Nacional, pero fueron aperturas a nivel de los corporativos y a nivel de los grupos que llevaban la gran industria cultural, por eso es que yo hago esa distinción.

Y eso significó que se retrasara varios lustros, digamos que hasta el siglo XXI hay una industria bastante dinámica que incluso integra a los grupos pequeños. El Vive Latino integra al Tianguis del Chopo, integra a los pequeños grupos.

Ya es una industria moderna, en el sentido de que necesita estarse alimentando de lo que se genera desde abajo. Ya no es la industria que produce sus propios productos para venderlos. Eso genera cosas buenas, aunque yo sigo creyendo que faltan otro tipo de realidades, pero es un problema ya incluso a nivel global.

Fue una apertura relativa, parcial, a nivel de esa apertura neoliberal que beneficia al gran capital, a los grandes corporativos, a costa de todos nosotros, de todos los grupos pequeños.

Incluso Maldita Vecindad, que era grande, pero que teníamos otra perspectiva. Fue a costa de los espacios como La Quiñonera y El salón des aztecas, donde se daba el vínculo en la escena de las artes visuales emergentes y el rock.

Porque aun ahora no hay licencias para abrir tu propio foro cultural, que es donde se da el semillero, y donde la cultura genera otro tipo de valores, que van más allá de la estética o del consumo, sino más bien de las dinámicas que se generan.

MC: Además de confluir en los espacios, ¿en qué sentido se vinculó el trabajo de los músicos con los artistas visuales?

JLP: A mí me apantalla muchísimo la posibilidad de evocar anécdotas, que es donde está la riqueza. Y es lo que a mí me gustará hacer aquí en el museo mediante una línea de trabajo que va a ser activar la memoria de las subterrneidades tanto de la literatura como de las artes escénicas: *performances*, rock, o jazz y las artes visuales.

MC: ¿En qué consiste el proyecto?

JLP: Pues aquí tenemos una mediateca... una de las llamadas que tomé ahorita era con Mauricio Hammer, un productor de rock que ofrece un documental sobre Supersound¹³¹, que fue una tienda de discos de los 80, y toca a partir de ahí una serie de personajes históricos. Me interesa llegar a gente así, que tenga acervos personales: folletería, revistas, etc.

Las revistas de rock más longevas fueron de clase baja, como Conecte o Banda Rockera¹³² por lo que no están en la hemeroteca, no están en ningún lugar.

Y desde luego activar la memoria oral, que la gente pueda venir y conversar, y que se registre todo ese anecdotario que hay.

El Chopo se inaugura en el 75, y a partir de los 80 se vuelve el lugar donde confluían las escenas subterráneas, (definiendo *subterraneidad* como redes sociales de economía informal).

131 Durante los 80 Supersound, Sonido Zorba y Tower Records fueron probablemente las principales tiendas de música. Los discos, entonces relativamente difíciles de encontrar, se conseguía fundamentalmente en estos establecimientos, en el tianguis del Chopo, o se encargaban a Estados Unidos.

132 La revista Conecte, fundada en 1974, fue la única revista de rock que se mantuvo en circulación en México por 30 años. Contaba con una sección titulada "En busca del rock nacional".. Esta sección el antecedente para que en 1985 se fundara Banda Rockera, la primera publicación dedicada por completo al rock mexicano. Fue una herramienta fundamental para el impulso de grupos nacionales en un momento en que el rock era un movimiento marginal, y por lo tanto sin difusión en la radio. La revista se distribuía de mano en mano, en conciertos y en el Tianguis Cultural del Chopo.

Y en ese entonces, por la situación del país, en la subterrneidad estábamos todos los que no teníamos una beca o un papá con dinero.

Con este lugar, que no se inaugura como tianguis, sino como lugar de trueque, de intercambio, generan una categoría económica muy importante que es el intercambio de valores simbólicos, fuera de la economía de mercado, del dinero.

Quiero retomar esto como una realidad probablemente vigente hoy en día.

Desde luego los literatos se reunían aquí. Estaban las Bienales de Poesía Visual y Experimental¹³³.

Lo mismo el rock, el rock progresivo, la música experimental, la música electroacústica, la música electrónica no para pista de baile, el jazz, el *performance*, encuentran su lugar aquí.

Las reivindicaciones de género: La Semana Cultural Gay¹³⁴ y el feminismo. Todo eso era subterráneo. Hoy en día hay matrimonios gay, y hay mucho más avance en lo referente a la equidad de género. (Lo cual no quiere decir que no haya cosas por las cuales pronunciarse).

Es lo que caracteriza a la época más importante del Chopo, que es a partir del 80.

La segunda parte del proyecto es que, para no quedarnos en la nostalgia o en la invocación del pasado, por un lado hay que activar esa memoria, documentarla, crear un acervo para que puedan escribirse historias más analíticas al respecto, que lo van a poner a dialogar con lo que sucede ahora.

Sí creo que puede haber una continuidad entre el *fancine* y la autoedición digital. O entre autoedición digital y las editoriales artesanales. Hay editoriales cuyo valor está en que realizan producto artesanal, ni siquiera la autoedición en forma de libros.

También pienso que se puede profundizar en la reflexión de las teorías sobre la sexualidad y el género. Ahora ya no se piensa en la existencia de dos géneros, o tres, sino en muchísimos.

Desde luego lo que es el trueque.

MC: ¿Cómo piensan reactivar el trueque?

JLP: Planteándome una categoría como hablar de *Postsubterrneidad* como herramienta para poder establecer el vínculo y ver en qué consiste. Ver como son esas dinámicas.

Hay un proyecto de José Miguel González Casanova que quiere hacer un tianguis de intercambio de productos culturales.

Yo creo que hay que hacer una investigación para ver todas las aristas que están involucradas en esta idea de la diseminación y la crítica a la economía de mercado, (que tampoco creo que es una crítica purista como en los 80 algunos mantenían).

MC: ¿Quiénes tenían esa postura?

133 Iniciadas en México, a finales del 85, tienen gran importancia a nivel latinoamericano.

134 El Chopo es la sede principal de la exposición anual del Círculo Cultural Gay.

JLP: Sobre todo los *punk*. En el libro *Sonidos de la Calle*¹³⁵ menciono de pasada (y ya no sé de donde lo saco, tendría que buscar en mis cajas), que había quien creía que cada vez que se deshacía un grupo de *punks* era bueno porque salían cinco más de cada miembro.

Esto me parece interesante, porque su noción de valor a largo plazo no es ser famosos, sino que es casi un acto performático en términos lingüísticos, de afirmación del hecho de estarlo haciendo.

Un valor efímero, aunque no se lo plantean como algo efímero.

MC: ¿Cuál sería la distinción entre *underground* y alternativo?

JLP: Lo subterráneo es economía informal. Es casi una cuestión sin permanencia, y no sin estructura, pero con otro tipo de estructura.

Lo alternativo podría ser la escena independiente de microeconomía. Con posibilidad de permanencia a largo plazo y por lo tanto también con permisos, licencias, etc. (Que también ha sido muy criticado desde el proyecto de la marginalidad).

Son posturas, ninguna tiene la razón, ni puede totalizar a una sociedad por sí sola. Todas tienen que negociar.

Sí creo que subterráneo es la forma espontánea de surgimiento de nuevas propuestas, pero que tienden a estructurarse de alguna manera para sobrevivir.

Incluso un grupo *punk*; tienes que tener un instrumento, no puedes ver dónde lo consigues cada vez. Eso implica una organización para llegar a la tocada, aunque no ensayes.

Esa creencia de facto implica que otros grupos dicen: “Vamos a organizarnos. Tú, mi vecino, vas a ser mi *manager*”. Fue lo que pasó con Maldita Vecindad, nuestro primer *manager* fue un vecino.

Tienes que aprender en un momento, y empezar a negociar con la institucionalidad de una sociedad desde normas de lo gubernamental, de mercado. Como la de la persona que renta un estacionamiento para hacer una tocada, y que luego decide rentarlo para siempre; y el que abre su bodega, como es el LUCC.

En mi tesis de licenciatura “El derecho a la fiesta: rock y autogestión en el D.F., 1980-1994”, lo que intento hacer es documentar distintas posturas de independencia, incluida la que podría ser la del Tri¹³⁶, que del autoaprendizaje deviene en una empresa familiar *vs* la del *punk* que deviene en una autogestión reivindicativa. Son muy diferentes, aunque ambas derivan de una primera intención de tratar de hacer lo que quieres hacer.

Esa escena independiente vendría a ser como una posibilidad de establecer una escena que se rige por una lógica distinta a la de la máxima ganancia y la gran economía.

MC: Mucha de la gente que constituyó algunos de los espacios alternativos más importantes de la década de los 90, como Temístocles 44, o La Panadería, provenía de un medio socioeconómico más alto, y tenían un perfil político más bien de derecha. Coincide con un aparente

135 Paredes, José Luis. *Rock mexicano. Sonidos de la calle*, Pesebre, México, 1992.

136 Grupo de rock mexicano fundado en 1984 en la Ciudad de México y que tuvo gran difusión.

interés por separar el discurso político de la praxis artística, con una especie de hartazgo en relación a la política, ¿pasa lo mismo en la música?

JLP: No, yo creo que ahí el problema es hablar de derecha e izquierda.

Yo lo que entiendo desde el rock, y no puedes generalizar del rock, porque nosotros, Maldita Vecindad, éramos un grupo comprometido socialmente, y con una idea de izquierda, pero ¿de qué izquierda? Estábamos en contra de los partidos, y desde luego cercanos a la autogestión, a pensar en lo pequeño.

Y hay que ir con cuidado con esto, porque cuando defines esto de la economía de lo pequeño, también puede ser cercano al pensamiento de derecha neoliberal.

MC: ¿En qué sentido?

JLP: ¡Muera el Estado y viva el pequeño empresario! La autogestión, y el anarquismo, pueden ser incluso de derecha. La cada vez menor intervención del Estado en la vida social.

Es bien difícil hablar en términos generales, pero en el rock hubo una escena que yo podría vincular a La Pusmoderna y la Regla Rota,¹³⁷ y a través de ellas a Olivier Debroise, José Luis Barrios y Tinlarín [Guillermo Santamarina], que creo que podría equipararse, aunque con mucho cuidado, a la escena española de La Transición, (no por influencia directa).

En el sentido de que confluían cineastas con rockeros, etc., pero lo que articulaba era el reventón, la frivolidad. Pero era una frivolidad que si bien no reivindicaba nada, estaba transformando mucho el entorno y por tanto la relación con el resto de la sociedad y el Estado.

Yo ahí ubicaría la lectura de hartazgo hacia lo político pensando en que por lo político se referían a los partidos y el Estado: a la política institucionalizada.

Pero era otra manera de hacer política. Hay una irrupción del sentido del humor como lenguaje político que se ve en Súper Barrio, que surge después del 85, y que es el antecedente del Subcomandante Marcos.

En el rock yo lo ubico en Botellita de Jerez, que hace una auto parodia del rock y del rockero.

MC: ¿Por qué Superbarrio es el antecedente del Subcomandante Marcos?

JLB: En el papel de la máscara y en el papel del lenguaje humorístico, paródico, de crítica social muy honda.

Superbarrio no se asume como el libertador, sino que hace una parodia del superhéroe. El Subcomandante porque se está burlando de la figura del subcomandante, diciendo que la comandancia es el pueblo. Y la máscara para anular el culto a la personalidad.

137 Publicaciones emblemáticas del *underground* ochentero, ambas editadas por Rogelio Villarreal y Ramón Sánchez Lira, (Mongo).

Con artículos de carácter bastante heterogéneo: cómic, pintura, instalaciones, *performances*, rock, son abordados. Se caracterizaban por su distancia con las publicaciones culturales “establecidas”, burlándose de la “cultura culta”, en muchos casos pretenciosa y acartonada.

Hay una continuidad en lo que era el lenguaje de la calle de la política.

Con Maldita Vecindad, en los veinte años de conmemoración del 2 de octubre, marchamos en un camión de redilas. Cuando llegamos a Tlatelolco nos dice una señora de pelo cano, con su moñito negro, que no cantáramos porque estábamos de luto.

Ahí estás viendo una postura de una izquierda sesentera y una izquierda social, a la cual pertenecíamos.

También la frase que yo siempre cité, y que escribimos en un disco incluso. Citábamos a Fray Servando Teresa de Mier, que es este independentista mexicano, fraile interesantísimo, diciendo: “El asunto es trágico, mi género festivo”.

Así era nuestra generación, lo festivo, la fiesta, eran bien importantes. En ese negar todo lo solemne había una afirmación de otra forma de hacer las cosas.

Pero me estoy yendo a los 80, Temístocles es de los 90 como La Panadería y creo que Curare.

Si creo que algo que define a la época es la imposibilidad de definirla totalizadamente. Sí puedes de repente establecer posturas entre los grupos, (porque también Los Grupos no eran un grupo). Surge el No Grupo, que bajo esta perspectiva decía no a los grupos, negarse a sí mismo para no institucionalizarse. Y además generan valores estéticos que, según yo, y no sé quien más lo ha dicho, muchas cosas que no se incorporan a una idea de mexicanidad.

Porque el neomexicanismo se fija mucho a la época tardía de los 90, de galería exportando. Pero durante todos los 80 hay una reflexión sobre la mexicanidad. Lo trabaja Osvaldo Sánchez, como una crítica al machismo, una crítica al cuerpo de la nación y la sexualización de todo eso, que tiene que ver con la irrupción del movimiento gay.

Y se podría equiparar nuevamente con la frivolidad de *La movida española*. Eran los reventones en el 9, el reventón en La Quiñonera y el reventón en los conciertos, donde confluían mucho los artistas.

José Luis Barrios dice que más que una identidad, hoy en día el arte contemporáneo lo que ofrece es el habitar.

Sí creo que, lo que para mí era una diferencia, es que de la apertura espontánea que pudiera haber de espacios como La Quiñonera, el Salón des Aztecas, o el LUCC y el Tutifruti en el rock, que pudieran devenir en foros culturales o galerías independientes y autogestivas no lucrativas, se pasó a la aspiración de insertarse en el circuito del Estado (tanto en el rock como en el arte en general).

Ya Temístocles, que también es espontáneo, y que es gente a la que creo que le prestan una casa (La Quiñonera no caería en ese esquema porque si bien le heredan una casa no tienen capital), es el antecedente de La Panadería. Y en La Panadería sí hay claramente una estrategia de inserción en el mercado y de gente que tiene más dinero. Sin embargo también es la que asume cierta crítica social.

MC: Es justamente en esta época donde ciertos artistas comienzan a tener visibilización a nivel internacional. ¿A qué se deberá?

JLP: Yo considero que los 80 son la época de subterráneidad y los 90 la época de tránsito hacia lo que estoy llamando postsubterráneidad.

MC: ¿Qué sería la postsubterráneidad?

JLP: Redes sociales de precariedad económica e interconexión móvil. La interconexión no era internautica, pero sí había globalización. Los *punks* se escribían con los *punks* de Japón y se intercambiaban *fancines*.

Hoy en día existe internet, entonces los grupos, colectivos o artistas negocian de otra manera con los circuitos de mercado y las instituciones, ya no es destinado a la auto marginalidad pura, como podían haber sido los *punks*.

Y también yo hablo en los 80 de una independencia *post fatalidad* conviviendo con la independencia reivindicativa de algunos grupos. Que se desarrolla incluso con la crisis de las disqueras en los 90, (que se vuelven reivindicativas también). Paradójicamente muchos grupos, como Santa Sabina, que llegaron a ser firmados, en los 90 les dan su carta de retiro y reivindican la independencia después de haber pasado por ser firmados.

Eso concluye con la experiencia del rock anglosajón, donde también ellos hablan de que la independencia se vuelve un imperativo categórico, y que como dice el dicho, ser tu agente te da un estatus y un prestigio mayor que si tienes una disquera detrás (contrario a lo que sucedía en los 80).

La respuesta yo creo que es múltiple. Ahí yo te diría que leas, en términos metodológicos, un libro que se llama *Rebeldes con Causa*, de Eric Zolov, porque en el estudio que hace de la época 55-71 del rock y la contracultura, se puede ver cómo están entrando agentes que determinan bastante las cosas.

Esto es para decirte que en el rock hay un declive del mercado anglosajón, de disco. Hay un hacerse de los mercados periféricos, en términos de las demás lenguas.

Entonces las disqueras deciden que podrían empezar a buscar grupos también para exportar. Pero de repente también hay alguien que decide que puede meter a tramitar estos grupos para la comunidad hispana en Estados Unidos (que tampoco es uno, son muchos).

Todo esto intervino en el rock, en cómo de repente empezó a haber este auge internacional, empezó a haber una intención de articular Iberoamérica en el mercado musical de rock.

En las artes visuales creo que es más tardío, pero probablemente tiene que ver con la nueva articulación del mercado del arte. Cuauhtémoc [Medina] tiene una postura al respecto, sobre la necesidad de *cuotas* bajo esos criterios estadounidenses; de *cuotas de exotividad*, y que entonces ahí entran los artistas menos politizados, como Gabriel Orozco, (esa es la versión de ellos).

Y luego habría que estudiar al propio Gabriel Orozco, que tampoco manejo yo, pero que tiene su propia explicación del fenómeno de globalización.

Aparece esa gente que viene de estos espacios en los 90 (incluso no todos, como Abraham Cruzvillegas, y donde se cuele Lakra).

Creo que el mosaico es más complejo. Depende desde dónde hables, para quién hables, y en qué momento histórico.

MC: ¿A qué le atribuyes que la década de los 90 fuera un terreno tan fértil para propuestas del orden de lo abyecto? Trabajos como el de Semefo fueron rápidamente asimilados y contaron con el apoyo de importantes espacios de exhibición.

JLP: ¿Pero de qué época estás hablando?, ¿en qué fecha?

MC: Pues creo que en el 93 Semefo obtiene la beca del FONCA y en el 94 expone en el Carrillo Gil.

JLP: 92-94. Para mí ya es tardío.

En los 80 habría que priorizar a Los Grupos, y en el rock al Tianguis Cultural del Chopo (que es muy interesante porque es la economía).

Desde luego en el 85 el temblor, que desacredita al Estado y sus políticas en términos culturales.

Y en el rock el 77, por el *punk*, con la ideología de “hazlo por ti mismo”, que es importantísima. Que confluye con la necesidad de sacar a tus muertos de los escombros. (Que justo hoy se está conmemorando).

Habría que ver. Lo que es el *underground* surge en la segunda mitad de los 80. Son muchas experiencias.

La Quiñonera, donde debuta Semefo, no sé en qué año... En La Pusmoderna del ochenta y tantos, 85 o 89, hay. ¿Quién iba de Semefo a sacar dibujos en la morgue?

MC: No sé

JLP: Pues sí, efectivamente ya hay entonces algo de interés por eso.

MC: ¿A qué corresponderá?

JLP: Yo creo que es parte de lo mismo: El humor. Y esto a lo que le llamas abyecto.

No te lo sé explicar ahorita, pero lo voy a explicar así: “Cágate de la risa del horror”, o “El asunto es trágico, mi género es festivo”.

Había que hacer algo escandaloso. El performance y la sangre...

MC: Según la perspectiva de algunos curadores, como Guillermo Santamarina, la generación de los 90 marca un parte aguas en el arte por ser la primera en ligar la reflexión teórica con la práctica artística, por hacerse los primeros eventos de performance y por experimentar con nuevos medios y soportes. ¿A qué se deberá que se lleven el crédito los artistas de la generación de los 90 si todo esto ya se hacía en los 80?

JLP: Yo creo que están hablando desde la perspectiva de mercado. A lo mejor lo que te están diciendo es que se incorporan al mercado.

Ahí cobra lógica que sea en los 90, y por eso son estos artistas que desde los 80 estaban trabajando. Y que también tenían influencias del extranjero.

Puedes hacer el símil con el rock, Maldita Vecindad aparece en el 85 y Mano Negra en el 88, 89. ¿Por qué, si no nos conocíamos? Habría que ver que a veces nos influíamos y a veces no, a veces coincidíamos.

Yo creo que en México (yo lo viví en el rock así), había una necesidad imperiosa a nivel local por hacer todo lo que se hizo. No es mera influencia.

El nombre de La Pusmoderna, que de hecho se lo pongo yo, es una manera de burlarse de la posmodernidad, sin embargo estábamos siendo posmodernos.

1.6.5 Álvaro Vázquez Mantecón

Historiador por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con maestría en Historia por la Universidad Iberoamericana (UIA). Es profesor e investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco (UAM), y desde 1998 es profesor de asignatura en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Sus líneas de investigación son: Historiografía cultural del siglo XX, Historiografía comparada e Iconografía.

Co-curador de la exposición “La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997” (Museo Universitario de Ciencias y Artes, 2007) y curador de “Memorial del 68” (Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM, 2007).

Entrevista a Álvaro Vázquez Mantecón. 20 de septiembre de 2012

MC: Me gustaría conversar contigo en relación a la comunidad artística de la Ciudad de México en la década de los 90. (En realidad desde el 88 y hasta el 94).

AVM: Yo no creo ser la persona que pueda servirte para esto.

Manfred [Jorge Reynoso Pohlenz] te podría dar una buena respuesta porque estaba en una súper buena “doble posición”. Era subdirector del Carrillo Gill, y como tal estaba en el comité de selección. (Cuauhtémoc estuvo, pero hasta el 90-91, que se fue a Estéticas)

Es importante ver quienes estaban emergiendo, quiénes se estaban visibilizando y cuáles eran los espacios que se estaban disputando esos jóvenes.

Por un lado estaban los autónomos, con La Panadería, Temístocles y La Quiñonera; por otro lado estaban las instituciones gubernamentales (del INBA), que estaban tratando de cooptarlos. Arte Alameda o X-Teresa.

Manfred podría decirte cuál era la gestión cultural que se estaba haciendo.

La otra persona es Sol Henaro. Sol es fundamental, y lo sabe muy bien porque acaba de hacer la exposición sobre los 90. Llevó gente de Polyester y de las revistas... Además tiene una visión que creo que no es tan vivida por ella sino investigada, lo cual le da otra perspectiva.

Pero yo esa época la viví de noche.

MC: Pero tú has trabajado en relación a Los Grupos, y una de las cosas que me resulta sorprendente es que suele decirse que la generación de los 90 marcó un cambio importante en la manera de entender y producir arte, pues incorporó nuevos medios y soportes para desarrollar su trabajo y lo vinculó mucho más al trabajo reflexivo. ¿Por qué se ve de esta manera si los grupos ya trabajaban con materiales no convencionales (fotocopias, mimeógrafos, estencil), hacían *performances* (No Grupo), desarrollaban propuestas de corte conceptual (Proceso Pentágono), tenían espacios destinados exclusivamente a la relación entre teoría y praxis (TAI y TACO), se burlaron de la solemnidad de la cultura (No Grupo) y sacaron el arte de la galería (todos)?, ¿Por qué la generación de los 90 parece “llevarse el crédito”?

AVM: Porque no los conocían. En el Carrillo Gil, a principios de los 90, hubo un par de exposiciones importantes de Ehrenberg, de Adolfo Patiño, y hubo alguna de Macotella. Ellos hablaban mucho de Los Grupos como algo que los había formado, pero lo que era brutal es que se la pasaban pregonando que ellos habían hecho cosas y que las nuevas generaciones no sabían lo que habían hecho.

Yo me preguntaba: ¿Dónde veo lo que hicieron? Por eso hice la investigación sobre Los Grupos, tenía la curiosidad de saber qué habían hecho porque no era conocido.

No habían dejado memorias o libros. Bueno, hay muy poco, está el catálogo del Concurso del Salón de Experimentación del 79, de la Bienal del 77 de París y poquitas cosas más.

Si yo, como investigador, no lo sabía, los artistas jóvenes menos. Y menos aún si tenían ganas de decir que ellos habían inventado el mundo, como Gabriel [Orozco] y Eduardo Abaroa.

Pero era un doble problema: un problema historiográfico y que aquella generación no había dejado los suficientes testimonios para decir qué era lo que habían hecho.

Imagínate que todo el mundo sabía que el Pentágono había sido bien padre, pero nadie sabía cómo había sido el pentágono¹³⁸, hasta “La era de la discrepancia” nadie sabía cómo se vivía y cómo se habitaba. Yo no tenía ni idea de lo que era estar adentro.

MC: En el video que tú hiciste en el 94 sobre Los Grupos aparecen distintos artistas tratando de hacer una lectura en torno a la razón de su desaparición. En el video Melquiades Herrera dice que finalmente no fueron capaces de realizar propuestas solidas en términos plásticos;

138 Se trataba de una instalación para la que se construyó un cuarto de cinco paredes (que formaban un pentágono), en cuyo interior había diferentes objetos que hacían referencia a la vida política de Latinoamérica. Aludía a La Guerra Sucia y a la tortura como herramienta comúnmente utilizada para obtener información de los militantes de izquierda.

Fue presentado en la Bienal de París como una forma de denuncia a lo sucedido principalmente en países como Chile, Argentina y Brasil, pero que parecía denunciar también cierta complicidad de del resto de los gobiernos americanos, que guardaron silencio al respecto. Para algunos críticos la pieza hace referencia también (aunque de manera indirecta) a la actuación del gobierno mexicano en la represión de grupos de estudiantes durante el 68.

Magali Lara dice que los trabajos envejecieron muy pronto, y se fueron banalizando los contenidos porque no había autocrítica y se habían fijado en una especie de “lugar correcto”; y Macotella decía que habían sido *naif*. ¿Estarías de acuerdo con estas lecturas?

AVM: Lo primero que creo que los mató es que crecieron. No es lo mismo ser estudiante y estar haciendo cosas en la calle que ganarte la vida como artista y tener que vender.

Las historias personales fueron desarticulando a Los grupos.

Era una cuestión de generación. Empezaron a dar clases...

Coincidió también con el *boom* de las galerías. En los 80 hay un repunte del valor de la obra artística y del movimiento de la obra de arte en galerías: se puede vivir.

Está muy asociado con el tema de galerías. Mucha gente de Los Grupos se mete a galerista, como Adolfo Patiño, que funda La Agencia.

Felipe Ehrenberg empieza a dar cursos a fines de los 80, sobre “El arte de vivir del arte”¹³⁹.

Eran cuestiones que les importaban porque generacionalmente tenían que afrontarlas. Ya estaban en los 30, algunos ya entrados en los 40, y tenían que hacer otra cosa.

Ahora, en relación a si consolidaron o no conceptualmente, yo creo que no... Según quien y según qué.

El trabajo del grupo Suma, conceptualmente, creo que es muy fácilmente entendible cómo continuó. Por ejemplo con el trabajo de Mario Rangel Faz. Ahí sientes que lo que aprendió en Suma...

Magali [Lara] empezó a hacer muchas cosas de arte bidimensional y pintura muy colorida, pero algo le quedó de la relación de la palabra con lo plástico. Esas son cosas que formaban parte de la experimentación semiótica del grupo Março.

Maris [Bustamante] y Melquiades [Herrera] siguieron haciendo bufonadas cuestionadoras de manera individual.

Eso es una manera de consolidar lo artístico.

Fueron también profesores de una generación. Magali y Melquiades, no sé qué tanto Víctor Muñoz, pero es una buena ruta que explorar, hasta qué punto la gente de Los Grupos forma a la generación de los 90.¹⁴⁰

MC: ¿Dónde daban clases?

AVM: En La Esmeralda y en San Carlos.

139 Ehrenberg impartió por más de veinte años el seminario “El arte de vivir del arte”, que dio origen al libro que lleva el mismo nombre, publicado por primera vez en el 2001.

140 Si fueron profesores de parte de la generación, es poco probable que existiera un desconocimiento absoluto del trabajo realizado por ellos, y resultan por tanto más plausibles interpretaciones que supongan una combinación de factores: una falta de interés y un hartazgo por contenidos de carácter panfletario en el arte acompañados del deseo por afirmar que lo que se hacía en el momento era único. En la época parecía tener una enorme importancia la cuestión de hacer algo por primera vez, y la creatividad era vista probablemente como la capacidad de ver aquello que había pasado inadvertido para otros, de ser el primero en hacer lo que no había sido hecho antes.

MC: ¿Crees que la época de Los Grupos se trató de un período bisagra que hizo posible aquello que hoy llamamos *arte contemporáneo*, o bien que el arte contemporáneo es posible por constituirse como una forma de oposición a esta manera de entender la práctica artística?

AVM: Es que no conocían a Los Grupos. Tenían otro razonamiento, estaban pensando en Beuys, en otras cosas.

Claro, cuando salen con que acaban de inventar el hilo negro, por supuesto que les sale la bola de viejitos barbados a decirles que el hilo negro lo había hecho a final de los años 70 y durante todos los 80.

Lo que sí hubo ahí fue una ruptura de transmisión generacional. Una generación no transmitió lo que había hecho a la otra generación.

La renovación, o el cambio de soporte en el arte, causaron en buena medida este efecto comunicativo. ¿Qué pasa si una obra no puede ser almacenada?

Por ejemplo Pentágono hace Hotel Marx en el 83 en el Carrillo Gil. Y no es que fue registrado como obra de arte en la bodega, sino que quedó como material de museografía.

Lo mismo pasó con el Pentágono. Se hizo una reposición en el 83, en el Museo de Arte Moderno cuando estaban Rita Eder y Helen Escobedo. Después que lo desarmaron quedó ahí. “Para la siguiente exposición necesitamos un panel de triplay. Pues desármelo y pónganlo ahí.”

Fueron muy innovadores en su momento, pero al mismo tiempo las obras no perduraron como tales.

MC: ¿Cuál es el quiebre que se da en los 90 que hace posible no sólo la conservación de piezas efímeras sino su comercialización?

AVM: El mercado.

Con el tema anterior me interesa apuntar: ¿Hay tradición o no cuando hay desconocimiento?

Si una generación no conoce lo que la generación anterior realizó, ¿estamos obligados como historiadores a decir: “Gabriel, tienes que darte cuenta de que no eres tú el que empezó a hacer arte contemporáneo en México sino que hubo unos hippies barbones en los años 70 que estaban haciendo cosas semejantes”?

Él no tendría la obligación de saberlo, pero uno como historiador del arte sí. Hay líneas, hay cosas que no se conectaron, donde no hubo una transmisión directa y precisa sino que muchas veces fue como por rebote, o como carambolas de tres bandas.

Pero la tradición no está en la generación de los 90, la cuestión está en quien estudia esos fenómenos. Es un problema, porque uno todo el tiempo está queriendo hacerles *manita de puerco* y acorralarlos para decir: “confiesa que no lo inventaste tu”.

MC: ¿Esto que llamas una ruptura de las líneas de transmisión, no corresponderá también con un cambio del grupo socioeconómico y postura política de los artistas digamos “emergentes”?

AVM: La generación de artistas de los años 70 abominaba el arte burgués. No les interesaba hacer una pieza para que perdurara en el museo (por eso no perduraron). Les interesaba

el efecto, les interesaba abrir nuevos circuitos artísticos. Tenían un contexto que los determinaba.

En los 90 ya no estaban peleando con nada. El arte burgués, en todo caso, ya estaba muerto. Y si les prestaban una casa para hacer un proyecto en Polanco la tomaban, y si el museo o alguien les quería comprar la obra, la vendían. En ese sentido eran mucho más pragmáticos, no estaban con esa lucha quijotesca de absolutos que tenía la otra generación.

José Manuel Springer, cuando hicimos “La era de la discrepancia”, nos sorprendió mucho. En los 90 nadie lo pelaba, pero cuando tú lees lo que escribía él te das cuenta lo inteligente que es. Él está entendiendo en su momento lo que vive, lo cual no es una característica que cualquiera tenga. Uno puede ser habilísimo para interpretar el pasado y un idiota para interpretar el presente. El presente no es algo que se descifra fácilmente. Es muy lúcido y tenía grandes ideas en relación a lo que estaba pasando.

Por ejemplo, yo releí un texto de él que aparecía en La Jornada Semanal del 89, en donde hablaba de la emergencia del fenómeno de los curadores como una cosa realmente nueva que estaba metiendo nuevas dinámicas en el mundo del arte.

Esta cosa de que viniera el artista con su exegeta incluido era algo novedosísimo. O que el exegeta fuera una especie de segundo artista, un impulsador, o catalizador de la información, era rarísimo. Y José Manuel lo vio muy bien.

MC: Otra cosa que me interesaría conversar contigo es en relación a la memoria. Yo estoy trabajando en torno a la obra de Margolles y me pregunto continuamente en qué sentido puede o no ser entendida como un ejercicio de memoria.

AVM: ¿Cómo por ejemplo lo de la Bienal?

MC: Sí, por ejemplo.

AVM: Pues de memoria inmediata.

MC: Pero según entiendo, un ejercicio de memoria supondría darle voz al que no tiene capacidad de hablar, pero Margolles tiene una cuestión absolutamente utilitaria con los participantes. Por ejemplo, en la Bienal, los familiares van a realizar las acciones que están establecidas en el “guión” de Margolles. Tienen un rango de acción muy acotado. “Tú vas a ir a trapear”. No hay posibilidad de que aparezca otra voz que no sea la de Margolles.

Y por otro lado, el uso que hace de los cuerpos es violento. Como si fuera un juego de doble ejercicio de violencia el mismo cuerpo.

Yo me pregunto por tanto, ¿por qué se habla de esto como un ejercicio de memoria?

AVM: Tu en los 90 te alineabas con los que miraban éticamente el problema ¿no?, con los que decían que el arte tiene que tener una postura ética.

Creo que es producto de la posmodernidad y de un cambio en la manera de ver las cosas. Por ejemplo, a finales de los 90, ¿te acuerdas cuando Malkovich sacó este documental de ¿Quién diablos es Juliette?

Rompía con las convenciones del documental, que presumen que el cineasta se conecte éticamente con la realidad. Todos los principios de la ética documental están rotos ahí en aras de que el tipo está logrando una expresión, está explotando un sentimiento humano. Desplaza a la persona para ponerse él en el centro.

Desde mi punto de vista pasa exactamente lo mismo.

Yo pienso que el arte no debería hacer esas cosas, que hay límites en la vida, y que la ética debería serlo.

No puedes acceder a la objetividad, pero cuando dejas de aspirar a ella algo raro sucede.

Estoy completamente de acuerdo con tu interpretación. Pero que el Estado mexicano haya tenido que asumir de tal manera el costo de la violencia que genera, y el problema diplomático cultural que se generó con la Bienal de Venecia... como pocas cosas.

MC: ¿Qué problema diplomático generó?

AVM: El cuerpo diplomático mexicano dijo “no podemos ir a la Bienal de Venecia con esto”. El presidente Calderón no podía ir con una pieza que hablaba sobre la violencia de sus muertos. Era como una mentada.

Entonces el dispositivo fue muy eficiente.

De veras Teresa Margolles y Cuauhtémoc Medina pusieron al equipo diplomático a parir chayotes. Lo tomaron muy seriamente, pero en el fondo yo creo que se divirtieron mucho.

No desecharía yo eso. Hay una parte en la que probablemente ni tu ni yo lo hubiéramos hecho de esa manera, pero por los efectos que se alcanzan, el hecho de que el gobierno mexicano tenga que reconocerlo públicamente... y como decía: “no podemos estar hablando de otra cosa”.

MC: ¿Posibilita el ejercicio reflexivo o paraliza al espectador?

AVM: Si el proceso de activación de memoria implica la comprensión de lo que vivimos, entonces la memoria está activada, funciona.

Si lo que hace Teresa te lleva a entender algo, entonces será memoria.

MC: Pienso por ejemplo que Teresa Margolles, como Santiago Sierra, muestran una violencia que ya sabemos que está ahí.

AVM: Claro, muestran la violencia social de este país. Te pongo aquí a empujar una pared de la galería¹⁴¹, que es tremendamente innecesario, pero por ahí no te queda de otra que ver.

Yo creo que lo que estaba haciendo ahí.... Yo regresé muy enojado con la pieza de la pared en la galería de Polanco. Pero ahora a la distancia veo que esta especie de caricaturización de una situación, de hacer visible lo que nosotros ya nos hemos acostumbrado a ver... y ya no vemos.

141 En relación a la acción orquestada por Santiago Sierra en la Galería Acceso A.

Uno que vive en México está acostumbrado a una serie de violencias cotidianas, “no estoy viendo a ese niño descalzo”, “no estoy viendo...”

Estás viendo todo, y en el fondo lo sabes, lo recontra sabes.

Es violentísimo lo de Sierra, y es humillante para la condición humana de quien está parado deteniendo una pared durante ocho horas. Pero el dispositivo está hecho para hacerte dar cuenta de que sueles callar lo evidente.

MC: El ejercicio de memoria pretende activar la reflexión como estrategia para poder incidir en la realidad, cambiarla, no simplemente afirmar lo que sucede. ¿Para que serviría pensar si no es para intentar establecer un cambio?

AVM: No modificas la realidad, modificas la percepción de la realidad. Y en estos casos si se modifica la percepción de la realidad. Claro ¿qué haces después de eso?

Coincido contigo, hay cosas que no deberían hacerse. Sin embargo a la distancia... fíjate, a la distancia la pieza de la Santiago de la gente deteniendo la pared no me parece tan mal... aunque la película de *Juliette* es una cosa que no puedo aceptar como premisa del nuevo documental.

1.7.6 Sol Henaro

Curadora. Cuenta con una Licenciatura en Arte de la Universidad del Claustro de Sor Juana, y realizó estudios en el Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), becada por el MACBA, el programa para estudios en el extranjero del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y de La Fundación / Colección Júmex.

Es curadora invitada del Museo de Arte Moderno (MAM) y Curadora de la Colección del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).

Fue fundadora y directora de la “Celda Contemporánea”, espacio expositivo de arte contemporáneo de la Universidad del Claustro de Sor Juana.

Durante un periodo breve de tiempo asistió al artista Santiago Sierra en tareas de coordinación y gestión de proyectos.

Es una de las curadoras jóvenes más conocidas de México, responsable entre muchas otras muestras, de: “Antes de la resaca... una fracción de los noventa en la colección del MUAC” (MUAC, 2011), “Espectros de la memoria” (MUAC, 2011), y “No-Grupo: un zangoloteo colectivo al corsé artístico” (MAM, 2010).

Entrevista a Sol Henaro. 14 de septiembre de 2012

MC: ¿Por qué te ha interesado reconstruir lo que sucedía en el arte en la década de los 90 en México?, ¿quién dirías tú que se ha encargado de reconstruir este momento de la plástica y cuáles son las grandes faltantes que habría en la recuperación de ese período?

SH: Es muy complejo. A mí me interesa mucho el concepto de recuperación, la intervención en la memoria, las genealogías, pero no necesariamente de los 90, sino esta manera de repensar el relato historiográfico en México.

Un poco por necesidad, un poco por carencia de información en relación a momentos de mi formación. Tratando de reconstruir lo que sucedió en mi generación es que cada vez me fui regresando más en el tiempo.

Es un ejercicio que hago continuamente: igual con los 60, los 70, los 80. Pero después del 78 para acá es donde me manejo mucho mejor. Es una cuestión de interés, pues creo que hay un montón de producciones desde entonces que han quedado como pliegue de la memoria, y que es necesario también posicionarlas, no como una cosa de *justicia historiográfica*, sino porque creo que ahí hay una serie de sinergias que nos permiten entender mejor cómo estamos parados ahora como sistema artístico.

Claro, en los 90, por cercanía, generan suspicacias... Yo no sé qué te habrán dicho a ti, pero cuando yo estudié me decían que no podía atreverme a repensar lo inmediato, que había que dejar una distancia histórica, crítica, para poder regresar a revisar estos hechos.

Es algo con lo que yo nunca estuve de acuerdo. Si estamos ahorita formando parte de esta generación, si estamos formando parte de esa cosa que entonces no se entendía que era pero que ahora definimos como *arte contemporáneo*.

En el caso de los 70 y los 80, si los artistas están vivos, y puedo trabajar con ellos, ¿por qué me tengo que esperar a que pase no sé qué?

Los 90 efectivamente es mi generación, bueno a mí me tocó como la colita. Ya no me tocó Temístocles sino los otros grupos que les siguieron, como Art Deposit. Me tocó tratar de entender qué es esto que llamamos *bonanza del arte contemporáneo*.

Cuando llegué al MUAC, que fue donde hice la exposición de los 90¹⁴², me ofrecieron la colección. Pensé que estaba increíble, pues si me interesaba trabajar sobre memoria, qué mejor que tener una colección pública para intervenirla y mejorar, o fortalecer los enunciados. Estaba perfecto.

Me pidieron que hiciera una primer lectura de la colección en siete meses. Era una locura. Era arriesgado porque estaba apenas estudiando la colección y tener que generar una lectura es difícil.

Decidí hacerlo sobre los 90 porque es un período que me es mucho más cercano, que más o menos conozco bien, y que además era una de las presencias con mayor representación al

142 *Antes de la resaca... una fracción de los noventa en la colección del MUAC*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, 30.06.2011 / 27.11.2011.

interior de la colección. Dije: “Claro, podemos hacer una revisión muy sucinta y específica, no de los 90 sino de tres espacios específicos: La Quiñonera, Temístocles y La Panadería.”

Yo me divertí mucho con el título. Cuando estaba buscando el título me pregunté mucho de qué manera hablar de esta sensación que tengo yo con esta generación, que siento a veces que es más negativa que positiva.

Como sistema artístico, como estamos ahora es el resultado de un montón de situaciones que se dieron en ese período que va desde mediados de los 80 hasta hace poquito. Era más una provocación. Yo sí creo que estamos en la resaca de ese momento. Y lo dejé como puntos suspensivos.

Sí creo que en todo ese período se va a construir este sistema, en el que practicamos y somos agentes activos. Creo que se generaron muchos vicios, que no son tan positivos para el sistema.

Yo acabo de renunciar, pero daba clases en “La Esmeralda” y antes de que diera clases me lo habían comentado compañeros míos, de cómo vivían este fantasma de Temístocles y etc., (sobre todo de ese grupo en particular).

Ya dando clases empecé a ver una especie de reticencia de las generaciones más recientes contra toda esa generación. Ya no es el encantamiento, ya hay una distancia, una serie de sospechas.

MC: ¿Cuáles son esas sospechas?

SH: El exceso de ansia de visibilidad, de formar parte de un sistema artístico internacional.

Creo que los chavos ahorita, también por la situación en México, con todas las movilizaciones que ha habido, y también por el mismo hartazgo que hay ya del arte contemporáneo, están buscando otro tipo de cosas. No sé si son más auténticas o no, ese es otro rollo, pero las energías y los deseos ya no están en los deseos que caracterizaron a ese grupo.

Es muy curioso. Hay muchísimas singularidades en ese período, pero Temístocles sigue siendo demasiado visible, demasiado presente.

MC: Suele decirse que la importancia de la generación de los 90 es que marcó un quiebre en relación a la manera de entender la práctica artística. Se dice que a partir de entonces empieza a vincularse la reflexión teórica con la praxis, que hicieron uso de nuevos materiales y soportes, que hicieron *performance*. Pero en Los Grupos todas estas prácticas existían. ¿Por qué parecerían “llevarse el crédito” los artistas de la generación de los 90?

SH: Yo creo que porque logran acceder al circuito internacional, de visibilidad. Ahí es inevitable no pensar en una figura como la de Gabriel Orozco, y qué lugar cobra para esa generación. Todos los grupos, de los 70 a los 80, su interés no era el de los grupos que surgieron de mediados de los 80 en adelante.

Pensando en cuestiones teóricas, había mucho más cercanía con Hjar y Acha, que también marcaban otro tipo de expectativas en la producción misma. Todos estos grupos que antecedieron no conocieron el mercado del arte. Lo vemos ahora, no están en colecciones.

Son figuras como de culto, se les reconoce pero no están en colecciones.

Creo que fue sobre todo la generación de Temístocles, por el contacto que había con Gabriel... Yo no creo que haya verdaderamente un sustento teórico... creo que en algunos, quizás, con las reuniones de los viernes, que se juntaban a discutir libros, a discutir a Foucault. Pero no era el terreno común.

MC: ¿Cómo es que logran la comercialización de acciones efímeras?

SH: Tenían otro tipo de información.

Pienso por ejemplo en Los Grupos que conozco más. El No Grupo, por ejemplo, no tenía este deseo en su cabeza, habían casi asumido que eso no tenía posibilidad de entrar como en ese tipo de mercancías de circulación.

Ellos hacían lo que tenían que hacer, pero no contaban que eso podía entrara a otro tipo de circuito artístico.

Yo creo que el grupo Temístocles si lo tuvo muy claro desde un principio. También tenían otro tipo de acceso a la información... muchos de ellos vienen de familias que tienen posibilidades, y muchos habían estudiado en escuelas activas... El rollo de las escuelas activas me parece una cosa bien peculiar. Determinado tipo de gente que venía que determinado tipo de escuelas, donde se da determinado tipo de información.

Cuando abren Temístocles lo hacen ya con un interés en intervenir en el circuito de visibilidad. Pretendían vivir de eso, y no a través de la docencia, como se hacía antes, sino que querían apostar por ese modelo.

De una manera muy modesta si tú quieres, pero intentando activar todo ese tipo de producción.

MC: ¿Quiénes venían de escuelas activas?

SH: Algunos, no digo que todos. Abraham [Cruzvillegas] y Luis Felipe [Ortega] no... Pero varios de ellos sí tenían como otro tipo de herramientas... Demián Ortega, Gabriel Orozco... Sofía no, pero es de un ambiente familiar también intelectual.

Abaroa tampoco.

Pero creo que había algunos que sí provenían de ese ambiente.

MC: Me parece que hay un cambio importante también en la postura política de los artistas, que a diferencia de generaciones previas, donde casi todos parecían provenir de la izquierda, en la generación de los 90 esto ya no es así, ¿cierto?

SH: Se me hace delicado contestarlo yo. No lo sé.

Su posición, como especulación, formaba parte del cansancio que tenían en relación a la generación inmediata. Esta cosa militante de Los Grupos en relación a un arte político, militante y panfletario.

Yo creo que no es que lo hayan asumido públicamente como grupo, pero creo que sí les cagaba. No me acuerdo si fue Eduardo Abaroa o Sofía que decían que claro que les molestaba mucho tener que tomar como modelo a Suma o Germinal, porque con eso no se identificaban.

Claro, ves el tipo de producciones que hicieron después y eran totalmente distintas.

La exposición fue muy sesgada, era sobre tres grupos en particular, y no era como el mapeo completo. Era un pretexto para articular algún tipo de mirada. Pero lo que sí hice fue generar una serie de diálogos colectivos paralelos para integrar otros agentes que no aparecían en la exposición.

En la primera mesa, que fue de pensadores, estuvo Jorge Volpi, Federico Navarrete, Néstor García Canclini y la moderó Erick Cámara. Fue muy interesante, y al ser la primera daba un poco como el contexto. Cómo estábamos parados en ese momento.

Si te das cuenta, cuando estaba yo haciendo la revisión de La Panadería para la expo, a mí siempre me pareció muy curioso que en sus producciones no era visible el dejo del EZLN. Un día platicando con Mariana Botey de la exposición que apenas estaba como cocinándose, me dijo: “Con los de La Panadería peleamos casi a muerte por una exposición que curó Itala Schmelz con Vicente Razo”¹⁴³, en la que estaba Vicente Razo, Mariana Botey, Morales, otro grupo. La exposición tenía mucho que ver con el EZLN y fue como un pleitazo al interior de la galería que los enemistó no sé por cuantos años.

Fue la única exposición que yo he logrado ubicar en abierta relación con el EZLN.

Yo no dudo que haya sido importante a nivel individual, no sé de qué manera para cada uno, pero en sus producciones eso no aparece.

MC: El 94, si bien fue un momento clave en términos políticos, no ubico una producción significativa al respecto, excepto el “Museo Salinas”, por ejemplo, que es del 95. ¿Crees que fue necesario que pasara un tiempo para poder articular discursos en torno a lo vivido?

SH: Pero eso es Vicente.

Si hablamos de Temístocles es otro rollo.

Está claro que para Vicente siempre ha sido súper importante en su producción. Por eso el “Museo Salinas” es tan fabuloso. Supo ver. Y en esa pieza, a lo mejor no de manera consciente, pero como que está reverberando la persona de Melquiades Herrera. En este acto de coleccionar objetos cotidianos que son capaces de articular la imaginería popular del momento.

MC: ¿Crees que la gente de la generación de los 90 vio a Los Grupos como referente, o por el contrario, que se trató de una *reacción en contra* de los mismos, intentando distanciarse de éstos?

SH: Yo creo que no los pelan. Como conjetura mía, creo que no los conocen.

Tiene que ver con los sistemas educativos de México. Yo no lo vi cuando estudié (que fue mucho después). Eso no lo daban.

Yo creo que conocían algunas cosas, pero no tanto como para sentirse relacionados con eso. Sabían mucho más del neomexicanismo, que era mucho más visible, o de Germán Venegas, o de otro tipo de artistas contemporáneos, pero no de Los Grupos.

143 *La Feria del Rebelde*. Happening multimedia. La Panadería. (1994).

Creo que ahora hemos empezado a digerir que algo de eso estaba ahí y que a lo mejor no habían visto con detalle.

Yo leo ahorita dos o tres entrevistas de Abraham y veo cómo habla de Melquiades como una presencia que fue importante en su proceso.

MC: Yo pensaría que, en términos generales, se rompe la manera de entender la práctica artística como algo ligado a la política. ¿Podría decirse que hay una ruptura también en la manera de entender la vinculación entre ética y arte?

SH: ¿A qué te refieres?

MC: A que hay algunas propuestas que parecieran consistir en la violación de límites éticos. Cuestionando qué se vale y qué no se vale en el arte. Pensaba por ejemplo en Teresa Margolles o Santiago Sierra.

SH: Es todo un problemón.

En relación a violentar el sistema artístico creo que hay muchos ejemplos antes. El uso del espacio público, o el No Grupo en desmitificar las grandes figuras del arte. Creo que ahí hay varios ejercicios de romper el *estatus quo*. Ser como la broma traviesa que pone en el lugar incómodo ciertas cosas.

Semefo, mucho más que Teresa o Santiago. Ellos sí... Aunque ya estaba trabajando Alejandro Montoya antes de Semefo, y tiene estos dibujos fabulosos en la morgue. Pero claro, es duro, pero no tiene esa parte radical, casi escatológica, de violentar en serio.

Es duro por lo que está representando, pero todavía no llega como a ese...

Yo no sé, hay muchas cosas que dicen que pasaron en Semefo de las que no hay documentación. Una vez dijo Teresa que qué bueno que no había fotografías de algunas de las cosas que habían hecho.

Estaba pensando por ejemplo en una Pusmoderna, no sé en cual salió, en la que hay una serie fotográfica de Teresa súper incómoda. Es una pieza como de arte de espionaje a un niño desnudo súper soez. No pasa nada, pero la ves y dices... no sé, muy raro.

A mí me incomoda mucho.

Yo creo que el trabajo de Teresa después es mucho más sutil, más poético.

Santiago me sigue costando mucho.

Estuve trabajando con él en Italia porque fue a vivir a Lucca, y dije: “Bueno, me voy a dar chance y tal vez entrando en otro tipo de dinámica de trabajo con él puedo entender otro tipo de cosas. Pero la verdad es que no puedo.”

Hay una serie de cosas que sí me molestan un montón, como ese grado de cinismo en sus producciones.

MC: Y sin embargo fue muy bien recibido en el México los 90, ¿a qué se deberá?

SH: Y les sigue gustando. Creo que con Santiago lo complicado es eso. Tiene obras que son muy importantes para violentar nuestras ideas y hacernos reflexionar, pero a mí lo que

me molesta de él es que lo siguió haciendo toda la vida, y ese gesto que era necesario, ya fue como replicar esa situación de subalternizar al otro en una dinámica que rayaba en el abuso total.

Algunas piezas tempranas son súper importantes.

Además, claro, jugaba con una estética medio minimal, tenía buena factura, y la acción la acompañaba de la documentación... Era muy interesante para ese momento acá.

MC: ¿Pero cuestiona la figura de poder o la reproduce?

SH: Yo creo que la reproduce. Seguro la cuestiona, pero también la reproduce. Y Él lo dice todo el tiempo: "Yo soy un cínico."

MC: Santiago podrá ser un cínico, pero la cuestión es que ha tenido mucha cabida en el arte de nuestro tiempo. ¿A qué se deberá?

Me da la impresión de que son cosas distintas: El caso de Teresa, Semefo o Santiago... La gente de La Panadería era mucho más cercana a un tipo de humor MTV o Jackass. Son cosas diferentes.

Pero sí creo que hay un grado de permisividad muy grande. Y no sé si en esta euforia, no sólo de los artistas sino de todos los agentes, de *llegar a este lugar* del arte contemporáneo en la esfera internacional, no sé si el mismo sistema fue permitiendo que eso fuera posible.

En otro momento, en los 60, los 70, la producción hubiera sido muy cuidadosa. Y cuando ellos empiezan a aplicar a becas ya en los 90, el grado de burla y de todo se acepta. No sé si se cuestiona mucho en realidad. Claro, hay una figura como la de Cuauhtémoc [Medina], que tiene otra capacidad u otra mirada sobre las cosas, pero en general se permitía.

MC: ¿Quién sería el interlocutor de la generación de los 90?

SH: Le hablan a su propio medio. Yo creo que sí.

En los 70 se pensaba más como en la comunidad, y que la obra pudiera incidir en otro tipo de espacios. Exhibían en periódicos murales, en escuelas... para quien eran producidas era muy diferente.

Y yo creo que aquí se le habla al sistema artístico en general, tanto que muchas de las obras son autorreferenciales del propio medio.

MC: Y aparecen también nuevos actores. ¿Qué participación tuvieron, por ejemplo, las empresas?

SH: Coleccionismo empieza a haber más fuerte en los 80. Ahí algunas galerías fueron muy importantes para generar este quiebre. La Galería de Arte Contemporáneo, la de Benjamín Díaz, la OMR también sin duda...

Con una apuesta aún timorata, pero que ya estaban empezando a presentarle a su propio mercado, a sus clientes, otro tipo de producción. Se fue construyendo ese gusto por ese tipo de producciones.

Y por supuesto Júmex ha tenido un papel brutal.

Hacia finales de los 90 sí fue evidente la presencia del neoliberalismo al interior de la práctica artística. Yo me acuerdo que a veces me daba risa la cantidad de apoyos privados.

Tal vez fue en el 2000 una exposición en el Centro Histórico, en un inmueble abandonado. Había una pared únicamente con los logos de las empresas que hicieron posible el proyecto.

Creo que ya no es así, como que nos hemos replegado. Nos hemos preguntado de un tiempo para acá si no les damos demasiado poder, y ese poder de qué manera interviene.

Los alumnos de “La Esmeralda”, por ejemplo, todo esto lo ven con mucha sospecha. Sí, pero a cambio de qué, de qué manera esto me va a marcar el camino.

MC: ¿Se están pensando nuevas maneras de producción grupal?

SH: Sí. El 16, este domingo, van a abrir un espacio que se llama Cráter Invertido. Es un colectivo de colectivos. Es algo interesante, porque se asociaron como seis colectivos jóvenes y abrieron un espacio en la Colonia Obrera.

Antes de abrirlo, hace como tres años, varios de los que están en ese grupo... Entre ellos está Diego [Teo] (por eso lo conozco bien). A Diego le estaba yendo muy bien de los finales de los 90 al 2000. En algún momento le dio como terror lo que estaba pasando y decidió replegarse.

Lo que él estaba haciendo era replicar una dinámica como de la Tanda. Invitan a curadores, historiadores, investigadores y a otros artistas a que inviertan con una cantidad fija una vez por año. Con este dinero, que se van rotando entre ellos, pueden garantizar una producción importante de cada uno.

Al término de ese año se dan una serie de múltiples. Se me hace un modelo interesante, y en lugar de las becas, acudir como a la dinámica de los afectos y las complicidades. Eso lo están volviendo a echar a andar para lo de Cráter Invertido.

MC: ¿Cuestiones similares se hacen en otros países?

SH: Pues no lo sé. Sé que en Estados Unidos hay algún tipo de cosa similar, y aquí mismo hay una página de internet que tiene un poco la misma lógica. Tú entras y hay un montón de proyectos de literatura, de artes escénicas, etc. Tú vas diciendo cuánto dinero das a cada proyecto según lo que te interesa.

Sebastián Romo y varios artistas...

MC: ¿Por qué no quieren postular por becas?

SH: Creo que muchos de estos nuevos grupos, estudiantes jóvenes que están ahorita en “La Esmeralda” (la ENAP es como otro caso), están regresando mucho como a la dinámica de Los Grupos. Como a tratar de vincularse social y políticamente con el contexto más que con el sistema artístico directo.

Es bien curioso, si ven a toda esta banda como pensando: “A ver, ¿de qué ha servido todo esto?, ¿qué fábula nos han contado? Lo ven con mucha reserva.

El sistema ya sabemos que es muy perverso, y buena parte de los artistas que están empezando a estar activos están mucho más cercanos a los grupos de los 70 y 80 que a los de Temístocles o La Panadería.

Creo que el contexto del momento nos ha puesto a todos en un lugar muy diferente. Es tan brutal todo lo que está pasando de unos años para acá, que eso se ha filtrado en las producciones y en lo que la gente quiere trabajar. Decir: “Ok, yo no quiero ser un empresario del arte o de mi propia obra, sino que prefiero apostar más por las dinámicas de complicidad que estuvieron en un principio incluso en Temístocles.”

Temístocles en un principio era una maravilla. Y lo es, todo lo que han logrado construir es increíble. Como grupo, y lo que vino después con Kurimanzutto, ha sido muy interesante. Lo lograron.

No podemos generalizar, pero creo que muchos artistas ahora no apelan a ser esta figura del artista internacional que va a salir en la próxima portada de Flash Art. Creo que a muchos ya no les interesa tanto eso.

MC: ¿Consideras que en los 90 se creyó en el discurso salinista, y su “promesa” de entrar al Primer Mundo, o que simplemente no les importaba?

SH: Yo creo que sí se creyó.

Pero me quedé pensando en lo que estábamos hablando antes, y es que todos estos chavos jóvenes no ven cómo entrar a ese circuito. Que se súper levantó y se súper fortaleció en los 90 y que ahora no dan cabida... No están buscando al siguiente artista. Si los buscan son artistas internacionales. Ya tienen como a todos los importantes.

Pero la generación inmediata: Sebastián Romo, Lebrija, o yo qué sé, que están muy cerca, pero que no formaron parte, ¿cómo le hacen para entrar en el circuito?

Claro, abrió Monclova, abrió Labor, que está convocando otro tipo de generación, pero está muy cabrón.

Debe sentirse un sentimiento de frustración como artista al ver lo complicado que es realmente entrar, y que no necesariamente es la obra sino una serie de factores que intervienen para que esa obra pueda ser leída.

MC: ¿Cómo revisar estas nuevas maneras de pensar, y practicar, el arte?

SH: Yo platicaría con personas.

José Miguel González Casanova es súper interesante. Hasta donde se seguía interesado en trabajar con artistas más jóvenes de manera colaborativa. Conoce mucho, porque es maestro y forma parte de diversas iniciativas (lleva 20 años siendo docente de la ENAP).

Puede darte un panorama en relación a si están cambiando o no las cosas.

MC: ¿Se trataría de un “cambio” gestado desde la academia (porque haces alusión básicamente a “La Esmeralda”)?

SH: No necesariamente.

De la ENAP te sé decir muy poco, y es muy raro porque yo estoy en la UNAM. No sé si se debe a que está muy anquilosado su planta docente y su programa de estudios, pero lo siento como un lugar poco interesante, menos fértil.

Creo que en “La Esmeralda”, por este caudal de renovación de planta docente, de repente se configuran cosas muy interesantes.

A mí me tocó la fortuna de compartir un período de docencia en el que también estaba Vicente Razo y gente que me interesaba un montón. Y esto es algo que también impacta en los chavos. Creo que en “La Esmeralda” sí están pasando cosas interesantes, que hay chavos que son súper críticos.

Y el Campus Expandido del MUAC (no porque quiera ponerme la camiseta porque trabajo ahí), creo que ha generado un espacio también muy interesante.

Si yo cuando hubiera estudiado la licenciatura hubiera habido un Campus Expandido, seguramente no me presentaría a alguna materia y me hubiera ido allá.

Yo me encontré a muchos de mis alumnos y ex alumnos tomando el seminario de Ana Longoni, o de Cuauhtémoc Medina. Eso también permite abrir otras ventanas de preguntas que a lo mejor otros espacios no tienen.

O los miércoles de SOMA. Tienen un espacio en que la gente sabe que una vez a la semana puede tener contacto con un productor, de cualquier generación.

Este tipo de conversatorios, como un programa que estuviera ya permanentemente activado, no había antes.

MC: ¿A qué responde el interés del MUAC por Margolles? Están por inaugurar su exposición y tienen mucha obra de ella.

SH: No tiene mucha obra de ella. Está la Colección del MUAC y están las colecciones asociadas. Si juntas todas a lo mejor si hay más, pero el MUAC tiene tres obras.

Tenemos las cobijas. De hecho sólo tenemos esto de Teresa, porque las otras dos son de Semefo.

MC: ¿Qué tienen de Semefo?

SH: Soy malísima con los títulos, pero esa estructura como piramidal con restos, y el ataúd. Y en la de Corpus están las pompas de jabón, la serie de fotografías de marquesinas de cine y una más.

Hay una en la colección del MUAC. Claro, ahorita hay una exposición, una obra en proceso que se va a inaugurar pronto, pero no hay un interés particular.

MC: ¿No les ha provocado conflicto tener “Encobijados”, que es una obra particularmente complicada por tratarse de un material que se obtiene de manera ilegal?

SH: No. Yo en esa parte me tengo que meter muy pronto, en el estudio razonado de cada una de las piezas, justo para rastrear de qué manera ingresó cada una y a qué cosas se enfrentaron.

Estamos generando una base de datos como para que todo eso pueda estar asentado. Hay muchas cosas que no sabemos exactamente en el momento en que fueron adquiridas por el tipo de proceso por el que habrán pasado. Esa la adquirió Olivier, y a Olivier no le podemos preguntar.

También cuando expusimos una de Semefo para “Después de la resaca”, le fui a preguntar a Claudio, que es nuestro Conservador en Jefe. Es delicado, porque luego te enteras de las historias de cómo ha obtenido las cosas Teresa y...

MC: ¿El ataúd alguna vez tuvo al muerto?

SH: Nunca se ha abierto.

MC: ¿Pero cabe la duda?

SH: No. El muerto ahí no está, pero en la obra de la vitrina sí hay restos óseos, de manera que si hay un muerto ahí.

MC: ¿Sabes cómo lo justifica ella?

SH: ¿No tienes el catálogo que acaban de publicar? Es el proyecto que hizo Mariana David¹⁴⁴, en un principio con Bárbara Perea. Pidieron una beca a Júmex y al FONCA, creo. Después algo pasó, se separaron, y lo terminó concretando Mariana sola.

Es la primer publicación que revisa la producción de Semefo. Es interesante porque viene al final una parte hemerográfica, entonces puedes leer por ejemplo a Springer hablando de Semefo cuando estuvo en La Quiñonera.

Te da otras herramientas para ver lo que se pensaba en ese momento sobre ese tipo de producción.

Lo que también te podría ser útil son esos debates que salieron en el marco de la exposición de “Antes de la Resaca”. Salieron unas cosas brutales.

Boris Viskin estaba súper molesto. Me llevo muy bien con él. Lo invité a que presentara uno de los debates, y cuando llegó le agradecí por haber aceptado. Él me dijo: “Ups, pues a ver si me hablas después de mi intervención”. Yo me reí, ¿qué digo?

La presentación es durísima, y si está ‘publicada’¹⁴⁵, porque la puso él en un blog. Él decía que yoapestaba a Cuauhtémoc Medina.

144 Que es pareja de Santiago Sierra.

145 Su intervención, titulada “La resaca de los 90; crónica de un olvido”, puede leerse en Réplica 21, http://replica21.com/archivo/articulos/u_v/619_viskin_resaca.html.

En la ponencia argumenta que la exposición (dedicada a espacios alternativos de los 90), omitió no sólo al Colectivo ZONA sino a una serie de propuestas fundamentales en la época.

“Más allá de ofensas y resentimientos, aquí veo una falta de rigor académico aunada a una visión totalmente arbitraria de la historia que me remiten a aquellas fotografías retocadas por regímenes autoritarios, (décadas antes de la invención del *Photoshop*) en un intento de acomodar la historia a modo.

[...]

Me queda claro que incluir a todo mundo es imposible pero es notorio el rechazo automático a todo lo que tenga que ver con lo manual e intuitivo. La Pintura cobra una dimensión de Gripe Porcina; una lepra incurable que hay que evitar a como dé lugar.

[...]

MC: ¿En qué sentido?

SH: Porque la exposición era parcial, y los 90 habían sido mucho más complejos que eso. Se quejó mucho de que no había pintura en la exposición. El debate fue muy interesante.

Pero la exposición pretendía recuperar lo pasado en estos tres espacios. En La Quiñonera sí hubo mucha presencia de la pintura, en La Panadería y en Temístocles mucho menos. En realidad la pintura no era una práctica importante para ellos.

Hablamos de por qué estaba lo que estaba, y de cómo se construían las colecciones, quiénes están detrás de ellas.

Si te das cuenta, en un primer momento estuvo Edgardo Ganado Kim, que sí le dio un poco más de cabida a la pintura. Pero Olivier hizo una apuesta por otro tipo de producciones.

Si tienes que hacer una muestra de la colección te puedes permitir traer dos o tres cositas de afuera, pero el sentido es articular lo que tenemos acá. Y lo que no está, pues no está. No soy yo, es que la colección no lo tiene.

Ahora hay que ver cómo respondemos nosotros, como nuevos responsables de esta generación de memoria, de qué manera operamos.

MC: ¿Cuáles serían los principales faltantes de la colección?

SH: Un montón. No estaba Yoshua [Okón], ahora lo adquirimos.

Nuestras previsiones no tienen que ser sólo para darle sentido a lo que tenemos sino hacer investigación para ver dónde están las debilidades, y en función de la investigación por qué tipo de producciones tenemos que ir.

Luis Felipe [Ortega] tampoco estaba, Artemio [Cruz] no está, Gustavo Artigas no está. De ese grupo los faltantes son ellos, de los demás hay menos o más, pero hay una presencia.

MC: Por aquello de la crítica en relación a la falta de la pintura en la exposición. ¿Crees que actualmente se están produciendo cosas interesantes en pintura?

SH: No lo he visto. Me han tocado exposiciones de pintura, pero más bien de curadores que están recuperando producciones importantes de pintores. Guillermo acaba de hacer dos exposiciones importantes de pintores.

Más que producción actual me ha tocado ver proyectos de recuperación de obra.

En resumen: a pesar de que la época en cuestión estuvo llena de Pintura en la exposición “Antes de la Resaca” no hay un solo cuadro.

[...]

Si algo caracterizó a los 90 fue precisamente la aparición de una camada de nuevos curadores, críticos de arte y directores de Museos que generó una ruptura entre el quehacer conceptual y las disciplinas plásticas eliminando todo tipo de diálogo o puente entre ambas. “*Contemporaneum conceptualum est*”. Lo contemporáneo o es conceptual o no será.

Las galerías importantes no tardaron en alinearse a los nuevos vientos renovando su plantilla de artistas como si manejaran un equipo de la Champions League. Eugenio López no solo se sube a esta nueva ola sino que se convierte en la ola misma. Basta con señalar que el 90 por ciento de los artistas convocados a esta muestra tienen piezas en su Colección Jumex.

[...]

Pero Sol Henaro, curadora de la exposición, no sorprende. Su selección huele a Cuauhtémoc Medina.”

No es una práctica que siga yo tanto. Y cuando voy a exposiciones tampoco siento que sea una práctica que está muy presente. Pero, por ejemplo, Daniel Lezama siempre me va a parecer un artista bien interesante.

Aunque no necesariamente es lo más afín a mí, acabamos de adquirir una obra de Daniel para la colección. Hay que tratar de tener la distancia como para ver qué es lo que tiene que estar independientemente de mí, como un enunciado colectivo para otros.

El trabajo de Daniel está cobrando gran fuerza en Europa. Tiene una cantidad de exposiciones por allá impresionante y lo están vendiendo como si fuera no sé qué... Lo platicaba con su galerista, con Hilario, que me decía que es muy curioso que afuera está cobrando como un interés muy fuerte y acá sigue habiendo, no sé si es ese remanente de los 90, pero no hay tanto interés ni en la pintura ni en su obra.

MC: La importancia que cobró México a nivel internacional en los 90, ¿crees que se mantiene?, ¿somos de alguna manera un lugar de referencia en relación al arte contemporáneo?

SH: No sé qué tanto de referencia. Tampoco creo que nunca lo haya sido.

Creo que fue más bien como un espejismo, algo que nosotros quisimos ver. Fueron eventos muy puntuales, lo que pasó en Berlín y ARCO. Claro, nosotros construimos como que nos estaban viendo todos, y no sé si fue así.

Sí ha habido un interés. Gabriel [Orozco], Francis Alÿs, Santiago [Sierra], sus producciones tuvieron como un giro a partir de su contacto con México.

Creo que hay un interés, no sé si en el circuito artístico en particular, pero sí en México en general: la cultura popular...

¿Pero que todo el mundo esté volteando para acá?, no. Sigue siendo el deseo. El MUAC lo que quiere es eso, erigirse como el nuevo espacio museológico latinoamericano a la altura de los grandes museos internacionales, como el Pompidou, Tate o yo que sé. Jugar a ese nivel de producción y reflexión de exposiciones. Pero yo no creo que todavía esté en ese lugar.

MC: Cambiando totalmente de tema... ¿No crees que de alguna manera parte de las producciones de los 90 partieron de una mirada que pareciera dar cuenta de un menosprecio por el Otro, de un uso del Otro, que pareciera ser simplemente utilizado y desechado?

SH: Si nos referimos a Santiago Sierra y Teresa Margolles pues puede ser que sí. Pero no creo que en otros artistas de esa generación. Pero si vuelvo a pensar en La Quiñonera, Temístocles y La Panadería, yo creo que al contrario. Había un deseo de estar con el Otro muy fuerte.

La fiesta, el afecto, estaban muy presentes.

MC: ¿Pero en el Otro que es igual a ti, en “tu cuate”, o en el Otro en términos más amplios, con el Otro más vulnerable? ¿No crees que se tejían solidaridades con el Otro que es tu “carnal”, tu “hermano”, pero no solidaridades en otro sentido?

SH: Ya te entendí... completamente de acuerdo, sí. A mí tal vez por eso me hacía ruido nunca ver el fantasma del zapatismo en esa generación.

No los tocaba, no los atravesaba, no era su realidad... imagínate para “Papi paga”.

MC: Aún no sé cómo sustentarlo, pero tengo la sensación de que en los 90 atestiguamos un recambio de grupos de poder, y que eso marcó en la sensibilidad de la época. Hay un desplazamiento muy fuerte, que entiendo tiene que ver con un hartazgo más que de la política de un arte casi de propaganda y quizás sí poco autocrítico, pero también me parece que estaban entrando otras generaciones que provenían de otros medios socioeconómicos y que estaban validando su manera de ver el mundo...

SH: Yo creo que las clases sociales si cambiaron muchísimo, y tiene que ver con el nuevo lugar que tuvo el arte contemporáneo a nivel global. No en México sino en el globo.

Y la figura del artista dejó de ser como el zarrapastroso lunático.

También porque hubo otro tipo de medios para viajar pudieron considerar la práctica artística como posibilidad. A lo mejor en otro momento sus propias familias les hubieran dicho “ni madres”.

También fue fuerte cuando cambió “La Esmeralda” de sede. Yo quería estudiar artes visuales, hice el examen en la ENAP y no lo pasé, pero yo vivía en satélite... Iba mucho a “La Esmeralda” en San Fernando.

Para mí, cuando cambió al CENART, fue muy duro, venir con el imaginario de otro tipo de Esmeralda, y de repente ver esta escuela nueva, con esta arquitectura súper fancy para el momento. Y el tipo de gente que hizo ese examen era muy diferente al tipo de gente que había yo visto en San Fernando.

“La Esmeralda” se pobló de otro tipo de gente. A la ENAP la asociaban con los porros, y sentían que en “La Esmeralda” estaba la honda.

Luego entró todo este grupo a dar clases...

Hay también una necesidad como país de renovarse, de lavarse la cara hacia fuera. Ahorita que estaba pensando en “Acné” o “El nuevo contrato social ilustrado”, estas dos primeras exposiciones que se ubican de estos grupos como Temístocles, de los nuevos efebos del arte, que se presentaron en el Museo de Arte Moderno. Estaban re chavitos.

Eso me ha hecho mucho ruido, todos los 70, y los 80, lo que pelearon por tener ese lugar. Y el No Grupo estuvo, pero como parasitando la exposición, nunca tuvo una expo, sino que era en las actividades paralelas.

Imagínate, tienen una exposición colectiva cuando eran unos “moquitos”.

MC: ¿Cómo funcionaba La Pusmoderna?

SH: A mí se me hace una publicación bien interesante. Se trataba de distanciar un poco de revistas como Curare, que es mucho más académica; Poliester, que era mucho más versada hacia el arte contemporáneo, y esta que hacía como un mix entre cultura contemporánea, y aquí sí se hablaba de otro tipo de realidades políticas, como el zapatismo. Para mí funcionaba como un espacio independiente, que le dio lugar a un montón de producciones y productores muy disímiles.

Ya andaba Pacho por aquí escribiendo un montón, y ahora Pacho es director del Chopo. Era un espacio que permitió que conviviera mucha gente que de otra manera nunca hubiera estado junta.

Que en la publicación hubiera una fotografía de Adolfo Patiño, un texto de José Luis Barrios o Osvaldo Sánchez y cómics de Dr. Lakra y Damián Ortega, o Teresa Margolles y todavía presente mucha gente de la pintura.

MC: ¿Crees que habría alguna iniciativa similar ahora?

SH: Pues como revista no conozco.

Seguramente te habrán contado de Daniel Montero. Él es colombiano, pero hizo la maestría acá, y su tesis fue sobre los años 90 en México, y Cuauhtémoc lo estuvo asesorando bastante.

Simplemente por contrastar dos miradas de ese período ya desde el ámbito más académico.

CAPÍTULO 2. PRÁCTICAS DE REDUCCIÓN Y OBJETUALIZACIÓN

El presente capítulo se destina a la revisión detallada del trabajo de Santiago Sierra y Teresa Margolles, señalando la serie de coincidencias existentes entre ambos.

Se parte de la premisa de que, al valerse de estrategias de acción similares y compartir no sólo una relación personal sino un mismo aparato conceptual que ha difundido y validado su discurso, no pueden estudiarse de manera aislada sino que deben verse como elementos complementarios de una manera de entender el quehacer artístico y su vinculación con el entorno.

Se revisaron diversas obras tanto de Santiago Sierra como de Teresa Margolles, pero más que entenderlas como producciones independientes se esbozaron líneas de actuación de carácter general, delimitando cuál es el público al que se dirigen, cuáles son los interlocutores que reconocen como válidos, cuál es la procedencia de las personas que involucran como participantes en sus obras y qué lugar se les da a las mismas. Una exploración que, en última instancia, pretende revisar desde qué lugar entienden el arte, qué atributos le otorgan a sus creadores y qué tipo de mirada arrojan sobre su entorno.

A lo largo de la investigación se delimitaron diversos puntos de coincidencia en el trabajo de Santiago Sierra y Teresa Margolles, pero se enfatizó particularmente: en su insistencia por demostrar el arte no es una herramienta que permita modificar la realidad social; en la ambigua postura que asumen en relación a la legalidad; y en la mirada reductiva y objetualizante que parecen arrojar sobre la gente que participa en sus trabajos.

2.1 SANTIAGO SIERRA

Santiago Sierra nació en Madrid, en 1966, y realizó una licenciatura en Bellas Artes en la Universidad Complutense de la misma ciudad. Su trabajo inicial, a principios de los 90, se centró en preocupaciones de orden formal; en algunas obras de este período pueden verse referencias al minimalismo (recurrente empleo de formas geométricas elementales, así como el uso de la repetición como elemento expresivo), y en otras a la *antiforma* (acciones como desgastar, obstruir y quemar). El trabajo de esta época fue expuesto en circuitos artísticos alternativos de Madrid, como El Ojo Atómico o Espacio P.

En el año 1995 se traslada a México, donde amplió sus estudios en la Academia de San Carlos (dependiente de la UNAM), y donde su trabajo experimentó importantes modificaciones. Desde este momento el eje fundamental del mismo consistió en evidenciar las relaciones de poder inherentes al sistema de producción de mundo capitalista.

En el 2003 representó a España en la Bienal de Venecia, y en el 2006 regresó a Madrid, donde actualmente vive y trabaja¹⁴⁶. Ha expuesto en importantes museos, y centros de arte entre los que se encuentran el Museo Kiasma de Arte Contemporáneo ARS 01 (Helsinki), PS1 del MOMA (Nueva York), Institute for Contemporary Art Kunst-Werke (Berlín), KOW Berlin (Berlín), Kunsthhaus Bregenz (Austria) y Artium (País Vasco). Manejan su obra importantes galerías como Lisson Gallery (Londres), Helga de Alvear (Madrid), Team Gallery (Nueva York) y Prometeogallery di Ilda Pisani (Milán).

Su obra es sin duda polémica, ya que constantemente ha llevado al límite tanto el lugar de la ética como el de la estética en la producción visual, y si bien esto le ha supuesto fuertes críticas, también le ha hecho ocupar un privilegiado lugar en el ámbito del arte. Es justamente su carácter controversial, lo que ha permitido visibilizar su trabajo, y lo que pareciera validarlo.

Es uno de los artistas contemporáneos más polémicos y por lo tanto más trascendentales que figuran en la escena internacional.

[...]

Lo más fantástico es que necesariamente se tiene que contemplar la obra de este gran artista, cuya contemporaneidad no exige que se le entienda.¹⁴⁷

Me interesa hacer aquí un análisis de la producción realizada a partir de su llegada a México, sin embargo se revisarán brevemente algunas de sus primeras obras, ya que considero que en más de un sentido han marcado el carácter y sentido de sus trabajos posteriores.

146 Hay versiones que indican que tiene la intención de regresar a radicar en México.

147 Boletín de prensa realizado por la Galería Enrique Guerrero con motivo de la exposición “Santiago Sierra”, realizada del 24 de enero de 2002 al 30 de marzo de 2002.

En relación a sus primeros trabajos, llevados a cabo generalmente en polígonos industriales españoles, Sierra dice que: “imponen el odio como concepto artístico creativo”¹⁴⁸.

En esta primera etapa aparece claramente una preocupación de orden formal: es recurrente el uso de formas geométricas simples como el rectángulo, se intenta establecer un diálogo entre obra y espacio, y se le otorga un valor al proceso de producción de la misma. Hay también una evidente preocupación por lo urbano; las acciones tienen a veces lugar en la calle, y es de ahí de donde Sierra obtiene muchos de los materiales que utiliza para realizar su trabajo.

Por aquella época el Colectivo Empresa, Jaime Vallaure o Manuel Ludeña¹⁴⁹, realizaban intervenciones en el espacio público y reflexiones en torno a la ciudad que tenían cierta afinidad conceptual con el trabajo de Sierra. Se trataba de acciones callejeras que pretendían “provocar el conflicto social”, pero que no tuvieron demasiado eco.

Su trabajo se distanciaba claramente de las expectativas del medio del arte en España, y sin posibilidad de acceder a otros espacios de exhibición Santiago Sierra “quedó operando exclusivamente en el terreno del *underground*.”¹⁵⁰

Sierra no oculta que más que escoger México como lugar de residencia, él escapaba de un circuito cultural y artístico que no era propicio para ejercer una práctica radical, atrapado por las expectativas de *calidad* y buen gusto del mercado y las instituciones españolas y las pretensiones humanistas de su medio intelectual.¹⁵¹

Podemos decir que la decisión “le sale bien”, ya que varios sectores de la renovada escena artística mexicana parecían ser un excelente lugar justamente para escapar de toda clase de “pretensiones humanistas”. Su trabajo fue calurosamente recibido por importantes críticos y galeristas: Guillermo Santamarina, Olivier Debroye y Taiyana Pimentel, realizaron proyectos con Santiago muy poco tiempo después de su llegada a México, y poco más tarde Cuauhtémoc Medina lo invitó a participar en diversas exposiciones y escribió constantemente sobre su trabajo. Galeristas jóvenes, como Montserrat Albores, apostaron también por su

148 Ikon Gallery, *op. cit.*

Resulta importante reflexionar en torno a las implicaciones del “el odio como concepto artístico creativo”, que parecería plantear el contrasentido mismo del trabajo creativo. Históricamente lo creativo se ha emparentado fuertemente con el deseo de crear en el otro, de buscar su permanencia. El odio, por el contrario, supone una clara antipatía y aversión, supone, según el Diccionario de la Lengua Española, “desearle un mal”.

149 Manuel Ludeña y Santiago Sierra han trabajado juntos en diversos proyectos desde los últimos años de su formación, en la Facultad de Bellas Artes, donde realizaron obras colectivas en torno a las condiciones laborales.

150 (Medina, C, comunicación personal, 15 de junio de 2012).

151 Ana Palacio, Rosa Martínez, Cuauhtémoc Medina, *Santiago Sierra. Pabellón de España, 50ª Bienal de Venecia*, Turner, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Lisson Gallery London, Galerie Peter Kilchmann Zürich, Galería Enrique Guerrero, Venecia, 2003, p 224.

propuesta y le permitieron relativamente pronto “codearse” con un grupo de gente que hasta entonces le había sido completamente ajeno.¹⁵²

Taiyana Pimentel, al hacer una revisión de la obra temprana de Sierra cuestiona las implicaciones de carácter político de la misma y reflexiona en torno a la centralidad que tiene en éstas la noción de odio.

La obra de Santiago Sierra se mueve en las fronteras del arte político. Propuestas marxistas, intervenciones anarquistas. Es un proyecto analítico producto del conocimiento y la evolución del materialismo histórico. Pero el resultado no es progresivo, no es creciente, está más bien fragmentado en “sustos”, registra las imperfecciones sociales que ubicó Carlos Marx en el siglo XIX, pero actúa como un vándalo, en su más remota acepción, la de invasor.¹⁵³

El artista como vándalo e invasor¹⁵⁴ se mantuvo como la base de diversos trabajos realizados desde el inicio de la década de los 90 y hasta principios del 2000.

En esta tónica, Sierra acudió a un inconforme guardián del Hospital Country Club en la ciudad de México, quien a cambio de una “remuneración” económica accedió a compartir con el artista a una depredadora jornada laboral en la que impregnaron el suelo del recién construido hospital con 50 kg de asfalto. Unos años antes, en Madrid, el artista había incendiado un área descampada de la ciudad con 50 litros de gasolina, en una acción que impone el odio como concepción misma de la creación artística.¹⁵⁵

“En 1997, Santiago quemó la galería Art Deposit de la Ciudad de México; uno de los actos de destrucción más notables que conozco en la historia del arte.”¹⁵⁶ “Se alquiló un automóvil

152 Montserrat Albores, recién egresada de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG) “La Esmeralda”, e hija del entonces gobernador del estado de Chiapas, abrió una pequeña galería llamada Acceso A. Al lugar asistía gente de la clase política mexicana y diversos amigos personales de la familia de la galerista. En entrevista, Cuauhtémoc Medina relata: “Montserrat logró que los asistentes a la acción fuera gente no nada más del medio del arte sino que había gente como de clases altas, y en ese momento yo no estaba acostumbrado a la mezcla entre teoría y perfume que ya luego tuve que aguantar”. Es probablemente en este espacio donde Sierra identifica a la galería como espacio de poder y validación de la diferencia de clases.

153 Pimentel Paradoa, Taiyana. “¿Arte crítico? Un acercamiento a la obra de Santiago Sierra”, texto del folleto de la exposición *465 Personas remuneradas*, Museo de Arte Rufino Tamayo, octubre 1999 – enero 2000.

154 La figura de español llegado a México ha sido explotada de manera explícita. Según declaraciones tanto de críticos como del propio Sierra, se pretende actuar de manera análoga al conquistador en el Nuevo Mundo.

155 Pimentel, Taiyana. Santiago Sierra. Galerie Peter Kilchmann, Galería Enrique Guerrero, Zurich, 2001.

156 Pimentel Paradoa, Taiyana. “¿Arte crítico? Un acercamiento a la obra de Santiago Sierra”, texto del folleto de la exposición *465 Personas remuneradas*, Museo de Arte Rufino Tamayo, octubre 1999 – enero 2000.

y se le rayó, en un costado, una línea de 200 cm empleando unas llaves. Posteriormente fue devuelto a la agencia.”¹⁵⁷

Sierra afirma que los actos vandálicos remiten a la violencia acumulada por el trabajador en las sociedades industriales, aluden a los «ejercicios de recarga de sus energías», y son metáfora «de la desarticulación de las corrientes emancipatorias o testimonio de la derrota de las mismas y de su conversión en odio»¹⁵⁸

Pero la característica más clara de los trabajos realizados durante los primeros años de residencia en México, y que se mantuvo por mucho tiempo como elemento central de su quehacer, fue su preocupación en torno a la realización de tareas remuneradas. Con este interés llevó a cabo innumerables obras valiéndose de una lógica de operación que era generalmente la misma: se le pagaba a una persona, o a un grupo de personas, para realizaran una tarea determinada, que casi siempre era documentado en video¹⁵⁹ por algún intermediario que le permitía a Sierra “mantenerse al margen”.

Usualmente no exhibía ni vendía la acción, sino únicamente un breve texto que la describía y un par de fotografías en blanco y negro que la registraban.¹⁶⁰

Esta manera de actuar, así como los resultados formales derivados, resultaban sin duda interesantes y novedosos en el contexto mexicano. Con soluciones bastante emparentadas con una estética mínima, la acción era acompañada de la documentación en torno a la misma, logrando insertar en el mercado un tipo de producto que hasta entonces no había podido ser comercializado.

(Incluso hoy resulta remarcable cómo Sierra es capaz de vender productos que no distan en lo más mínimo de aquello que aparece en su página web, y que cuentan exactamente con la misma calidad de imagen y complejidad argumental de ésta, o bien la venta de los derechos para volver a realizar una acción).¹⁶¹

157 Ficha descriptiva de la obra “Línea de 200 cm rayada en la chapa de un automóvil”, Olbia, Cerdeña, Italia, 2001. Información obtenida de la página web de Santiago Sierra: <http://www.santiago-sierra.com/200107_1024.php>, (20 de marzo de 2013).

158 Ana Palacio, Rosa Martínez, Cuauhtémoc Medina, op cit., p. 18.

159 Aunque en algunos casos sólo existe registro fotográfico.

160 Tal y como aparecen a final de este apartado.

161 Sierra afirma que: “el documento tiene su función, pero no es lo único que puede adquirirse, también están a la venta los derechos para volver a realizar una acción y muchos objetos que van quedando. Naturalmente lo más sencillo es colgar una foto o poner un vídeo, pero los coleccionistas que apuestan fuerte prefieren la acción misma o, si existen, alguno de los elementos directamente implicados en ella.” Tomado de: Hontoria, Javier, *Santiago Sierra*, El Cultural, 11 de noviembre de 2004. http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/10646/Santiago_Sierra/. (29 de octubre de 2012).

2.1.1 La mirada en torno al Otro

Santiago nos costó mucho trabajo, yo sí estuve muy involucrado con Santiago y fueron muchos años de mucho esfuerzo. Su obra era muy audaz y era muy tenaz. A mucha gente le caía muy mal.

MC: ¿Por qué le caía mal a la gente?

GS: Por su carácter. Por el parámetro. Porque el modelo puede ser muy oblicuo.

Ha sido muy criticado porque de repente tiene cosas de un enorme desprecio al ser humano. Utiliza a las personas, pasando por el hecho de que son personas.

Muy oblicuo, también es su parte interesante, el argumento más atractivo por el que lo hemos visto y nos hemos acercado a él.¹⁶²

El eje conceptual del trabajo realizado por Sierra consiste en la reproducción de sistemas de sumisión a partir del uso de sujetos que aparentemente son despojados de su individualidad, de su voluntad, mediante un contrato en el que se estipula disponer de sus cuerpos para las más diversas tareas a cambio de una retribución económica.

Las personas que participan en la realización de la obra “generalmente no entienden de qué se trata la propuesta”¹⁶³, y las tareas que se les solicita realizar son completamente improductivas.

Se trata de gente que recibe un pago por hacer cosas: repetir frases, cargar objetos, permanecer en el interior de una caja, colocarse parado mirando a la pared por horas, masturbarse; o bien permitir que les hagan cosas: tatuarlos, raparlos, arrojarles poliuretano, pintarles el pelo.

Aparentemente la tarea realizada en sí misma no tiene relevancia, sino que pretende simplemente retratar una relación de poder. Se trata de una interacción entre actores que es mediada por un contrato en el que se estipula con todo detalle las acciones a realizar, excluyendo toda clase de variación.

Nadie habla, silva o ronca, nadie hace un chiste a los espectadores, ni da un grito para espantarlos. Esto sucede así por el tipo de arreglo establecido, en el que el contratado no tiene atributos que le faculden a improvisar, sino que se ofrece como un cuerpo disciplinado, que si bien algunas veces actúa (en el sentido de realizar acciones), no aparece como un sujeto “hacedor” sino como un receptor pasivo.

“El trabajo es un castigo por el cual vendes tu tiempo, cuerpo y voluntad a los intereses del amo”¹⁶⁴, sostiene Sierra, y usa deliberadamente la palabra amo en sustitución de empleador

¹⁶² (Santamarina, G, comunicación personal, 22 de agosto de 2012).

¹⁶³ Pimentel, Taiyana, *Santiago Sierra*, Galerie Peter Kilchmann, Galería Enrique Guerrero, Zurich, 2001.

¹⁶⁴ Ana Palacio, Rosa Martínez, Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 180.

queriendo marcar un sentido de “propiedad” sobre los sujetos, objetualizándolos. Nos presenta un espacio donde no hay lugar para la aparición de individuos, sino de cuerpos sobre los que se puede actuar.

Resulta notable que, en términos formales, apele recurrentemente a borrar rasgos distintivos de los sujetos.

Muchas de las imágenes de registro de las acciones que realiza son encuadres de la porción del cuerpo sobre la cual se “actuó”, evitando la aparición de rasgos distintivos. Otras veces la imagen es obliterada para esconder los rostros de los participantes.

“Las caras han sido todas *pixeladas*, porque no me interesaba la persona, sino convertirla en personaje. Sólo hay una persona que no está *pixelada*, que es el príncipe, que fue a ARCO en la inauguración, y que yo creo que la cara es de todos, así que no había que *pixelarlo*.”¹⁶⁵

Pixelar las caras de los participantes responde evidentemente a un interés discursivo por neutralizarlos, por presentarlos como una masa de cuerpos y no una suma de individuos. Pareciera querer sugerir una masa “obediente” de la que cualquiera podría formar parte.

Esta manera de actuar en relación al Otro ha sido interpretada por la artista, escritora y curadora Coco Fusco como un abierto rechazo a la aparente mirada romántica de la pobreza en México.

El sinsentido de sus acciones revientan la venerable tradición mexicana de celebración de la creatividad de los oprimidos frente a la adversidad. [...] Con diferentes grados de paternalismo, ironía o identificación, todos estos artistas [muralistas, Taller de Artes Populares, Felipe Ehrenberg, Guillermo Gómez-Peña, Rubén Ortiz, Francis Alÿs] defienden la flexibilidad y el ingenio de los desamparados, formando una unión imaginaria entre los representantes de la élite y “las masas”¹⁶⁶.

2.1.2 Trabajo y remuneración

“Llegué a México con la devaluación del peso, había mucha gente que buscaba comida en los basureros. La violencia generada por el libre mercado en Latinoamérica es tan patente como lo es lejana y mediática en la Europa comunitaria.”¹⁶⁷

Fue esta situación lo que hizo posible que Sierra accediera a un mercado laboral completamente desprotegido, en el que auténticos batallones de gente que no tenía acceso a los servi-

165 De la entrevista en torno a la película “NO, Global Tour”,
<http://www.youtube.com/watch?v=WUvJCUFb_tE>, (14 de mayo de 2012).

166 Fusco, Coco, “La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta”, *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, España, N°. 29, 2001, pp. 16 - 34.

167 Ana Palacio, Rosa Martínez, Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 16.

cios más básicos de alimentación, salud, educación o vivienda, parecía dispuesta a realizar cualquier clase de tarea.

Desde este momento las personas empleadas para formar parte de las acciones de Sierra han provenido de los grupos sociales más vulnerables: desempleados, prostitutas, *yonkies*.

En general, suelo concentrarme en las personas que están abajo, pues las situaciones laborales extremas explican muy bien todas las demás. Desde ese punto de vista, la mujer suele estar abajo y por eso aparece tanto en mi trabajo. Cuando pagué dos dólares a unas indias tzotziles por decir una frase, lo que yo buscaba eran indios tzotziles, sin importarme el sexo, pero que no supieran una palabra de español. Los hombres son los que salen a exterior, a vender sus productos o a lo que sea, así que suelen hablar algo de español para manejarse, y ellas se quedan en la tierra o en casa, currando sin saber una palabra de la lengua externa.

[...]

Estos actores, sean estudiantes coreanos, indias tzotziles o desempleados ucranianos, son también objetos colonizados y utilizados para repetir frases o escuchar historias que ponen en evidencia su exclusión de los ámbitos de saber y poder.¹⁶⁸

Pretende retratar una forma de relación laboral posible. El pago se ajusta a lo mínimo en función del contexto y condición socioeconómica de los participantes. Jamás se paga “de más”.

Sierra los explota pagándoles una miseria por realizar tareas crueles y degradantes.¹⁶⁹

Eso diría que soy un buen tipo, y que puse mi granito de arena en la salvación de esas almas. Ridículo. Si consigo alguien que por 65 euros me sujete una pared por cinco días, te estaré mostrando un hecho real; si pago el doble, te estaré mostrando mi bondad.¹⁷⁰

Sierra sostiene que actúa como cualquier otro empleador, obteniendo una ganancia del trabajo realizado por otros.

Las imágenes resultantes pueden comercializarse porque constituyen la prueba de que la relación laboral efectivamente se llevó a cabo: son la constancia. No hay espacio alguno para la metáfora, lo que hay es pura literalidad que insiste en la imposibilidad de escisión entre manifestación artística y entorno.

Diversos críticos sostienen que el trabajo de Sierra no busca la construcción de imágenes, y que éstas son sólo el remanente de la acción. Pero si bien es cierto que las cualidades formales de la imagen resultante carecen por completo de importancia, la fotografía juega un

168 Ana Palacio, Rosa Martínez, Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 196 y p. 2.

169 Gallo, Rubén, *Las artes de la ciudad: ensayos sobre la cultura visual de la capital*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2010, p. 200.

170 Ana Palacio, Rosa Martínez, Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, pp. 206-210.

papel fundamental ya que ésta funciona a modo de constancia, que quiere asegurarnos que todo sucedió tal y como se relata en el texto que las acompaña.

También son las fotografías, o el video de registro, lo que permite la comercialización de la pieza: son los objetos que pueden venderse, y lo que involucra mucho más directamente con la obra al espectador y al coleccionista, ofreciéndoles una serie de detalles de los que el texto descriptivo carece.

Hay que poseer la pieza, pagar por ella, para que se complete la ecuación propuesta. La compra final la inserta por segunda vez en la economía de arte-mercado, colocando a Sierra, también como un trabajador, aunque por supuesto, mucho mejor remunerado que sus “empleados”.

2.1.3 La relación entre empleados y público

Sierra sostiene que la parte más importante de toda pieza es el público, y que él no pretende explicar sus trabajos: “Eso es Hollywood, que da todo bien mascado a un público que subestima y al que desea convencer. En mi trabajo la gente tiene libertad para pensar por sí misma. No es necesaria mi guía.”¹⁷¹

¿Pero será que hay realmente libertad de interpretación?, ¿diferentes sentidos pueden hallarse en sus piezas?

Para mí, el público siempre es la parte fundamental de la obra de arte.

[...]

El público, en general, no es una cosa indefinida. El público de arte es gente que tiene una alta formación, que pertenece a una élite, cuando menos, cultural. Por no hablar de un público más activo, por no hablar de un coleccionista o una persona que decide qué cosa se pone en cada sitio, como pueden ser los curadores o los directores de museos, auténticos guardianes de la llave de acceso a esos otros tiempos donde se rinde culto a la mercancía: las salas de arte. El público es un grupo social muy determinado en cada país, estamos hablando de gente muy próxima a las personas que toman las decisiones, puesto que es un público altamente cualificado.

Como decía, el público de arte ya viene con unas características concretas. Yo tengo siempre muy claro que el espectador de arte contemporáneo es el grupo social que se encuentra arriba

[...]

171 El País, Archivo, jueves 15 de enero de 2009. *¿Puede ser la pornografía arte político? Santiago Sierra usa el sexo en su nueva obra como símbolo del miedo a la inmigración.*

Mostramos lo que no se quiere ver. Yo pertenezco a ese grupo, no soy una excepción.¹⁷²

¿Y quiénes son aquellos que no quieren ver?, ¿qué es lo que se está visibilizando?

Si bien el público de arte pertenece a una élite cultural, usualmente no forma parte de la élite económica. Sierra no dirige su discurso a los verdaderos grupos de poder económico y político, sino que interpela a una clase media, que justamente por contar con cierto nivel de formación, no desconoce las condiciones laborales imperantes ni ignora que pertenece a un grupo de privilegio, pero no se siente aludida directamente. No se trata de empleadores, sino de empleados que gozan de condiciones laborales ventajosas en relación al medio, y que aparentemente no son “quienes ponen las reglas del juego”.

Al mismo tiempo los participantes en las acciones parecieran tan distantes al público de Sierra, “tan distintos a nosotros”, que resulta difícil el reconocimiento de realidades compartidas, indispensable para el establecimiento de empatía.

Entonces, ¿a quién interpela el trabajo de Sierra?, ¿cómo cuestiona la figura de poder?

La *táctica* de Sierra es ubicarse en el territorio *estratégico* de la institución laboral para reproducir y hacer evidente un modo de relación de poder que la sociedad disciplinaria impone a los cuerpos de los sujetos. El tatuaje, que el sujeto de la acción cargará en su espalda de por vida, recuerda y evidencia -como representación metafórica- los mecanismos por los cuales las maquinarias institucionales marcan los cuerpos con las normas de la *homogeneidad*.

[...]

la propuesta no se reduce a la marca del tatuaje, ni a la longitud de la línea, mucho menos al valor monetario por el cual un sujeto acepta ser marcado, sino a la puesta en escena de una realidad cotidiana: la condición laboral que establece una relación de poder, por medio de la cual, una persona acepta vender su fuerza de trabajo -su propio cuerpo y sus capacidades- a otra.¹⁷³

Nos presenta un modo de relación y una maquinaria social destinada al disciplinamiento de los cuerpos, pero no hay espacio para la metáfora, ni distanciamiento alguno de su óptica con la de aquel dispositivo totalizante que sugiere la simplísima ecuación sujeto=cuerpo=objeto disciplinable.

La cantidad ofrecida no carece de importancia, pues es la suma aceptada lo que parecería ponerlo, a nuestros ojos de clase media, como tratos completamente inaceptables.

172 Ana Palacio, Rosa Martínez, Cuauhtémoc Medina, Santiago Sierra, Pabellón de España, 50ª Bienal de Venecia, Turner, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Lisson Gallery, Galerie Meter Kilchman Zürich, Galería Enrique Guerrero, Venecia, 2003, p. 16.

173 García Canal, Emiliano, *Santiago Sierra*, texto inédito.

“Por esta ridícula cantidad de dinero la persona cargará una marca de por vida.”¹⁷⁴ En más de un sentido es el monto lo que hace que seamos testigos de una agresión perpetrada no al cuerpo propio sino al cuerpo de otro.

No hay lugar para el Otro, sino para un pobre otro, con el que resulta difícil la construcción de un “nosotros”: Se trata de un otro tan carente, tan impotente, que aparece tan vulnerable como soso y predecible, incapaz de ejercer su voluntad, de reafirmar su individualidad, su humanidad.

Hay una distancia aparentemente irreductible entre empleados (que suelen desconocer el motivo de la realización de la pieza y el uso que posteriormente se le dará a la misma) y público (que se limita a atestiguar la violencia ejercida sobre ese Otro aparentemente tan lejano).

2.1.4 Marcas y tatuajes

Hacer marca en el cuerpo de Otro es uno de los ejes fundamentales de la obra de Sierra. Algunas veces se trata de marcas de carácter temporal, como en el caso de “133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio”,¹⁷⁵ o “Cabezas de 2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno”,¹⁷⁶ pero en otras se establecen improntas permanentes sobre los cuerpos.

“Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada”¹⁷⁷ es el primer trabajo realizado en este sentido. “Intelectualmente sabía que tenía que continuar con esta idea, pero pasé un año entero sin hacer nada más con gente porque estaba asustado con el potencial”¹⁷⁸, dice Sierra, y uno no puede más que preguntarse si lo que asusta es el potencial o las implicaciones de la acción: El tatuaje supone un ejercicio de poder que se ejerce indefinidamente sobre un cuerpo.

Igualmente significativa es “Línea de 160cm tatuada sobre 4 personas”¹⁷⁹, donde el tatuaje no sólo da cuenta de la vulnerabilidad de las participantes, sino que pareciera establecer una marca de propiedad sobre los cuerpos de estas mujeres, operando a partir de la noción, socialmente tan extendida, del cuerpo de la prostituta como mercancía sobre la cual se puede actuar.

174 En relación a la pieza “Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada”, que consistió en tatuar a una persona que no tenía, ni quería tener un tatuaje, a cambio de un pago de 50 dólares. Tomado de: Schneider, Eckhard, *300 tons and previous works*, Kunsthaue Bregenz, Dusseldorf, 2004.

175 Acción realizada en junio del 2001 durante la inauguración de la Bienal de Venecia. Consistió en teñir de rubio el pelo de 133 vendedores ambulantes que habitaban en Venecia de manera ilegal.

176 Calle fortaleza 302, San Juan de Puerto Rico, 2000. Acción que consistió en rapar una línea en la cabeza de dos hombres a cambio de una dosis de heroína.

177 Calle Regina 51, México D.F, 1998.

178 Ana Palacio, Rosa Martínez, Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 20.

179 *El Gallo Arte Contemporáneo*, Salamanca, España, 2000. Consistió en tatuar una línea sobre la espalda de cuatro prostitutas adictas a la heroína, a las que se les pagó una cantidad equivalente al precio de una dosis, aprovechando una doble situación de vulnerabilidad -carencia económica y adicción a la heroína-.

Resulta fundamental no pasar por alto las connotaciones que históricamente se le han dado a los tatuajes que no se realizan por decisión propia.¹⁸⁰ Ejemplos clarísimos del uso del tatuaje establecido como impronta sobre el cuerpo del Otro los encontramos en las prácticas del Antiguo Egipto, Grecia y Roma, donde se utilizaba como una forma de marcar a criminales y prisioneros.

En Japón también se acostumbraba tatuar a los delincuentes con gruesas líneas en los brazos, que obligaban a aquel que los portaba a llevar consigo, de manera visible y durante toda su vida, un distintivo que daba cuenta de su desobediencia a la ley.

Pero su uso como una práctica distintiva de aquellos vistos como sujetos “socialmente despreciables” no se restringe a la antigüedad. Los prisioneros de distintos campos de concentración han sido sistemáticamente tatuados; ejemplo claro de esto son las innumerables imágenes con las que contamos de judíos, gitanos y homosexuales tatuados en los campos de concentración y exterminio durante la Alemania nazi.

El tatuaje infringido en el cuerpo ajeno pareciera querer establecer una marca permanente que da cuenta de “la bajeza” de quien lo porta: Pretende de manera simultánea provocar dolor, causar vergüenza, y en algunos casos hasta determinar la propiedad que se tiene sobre su cuerpo.

En algunas culturas los hombres tatúan a sus mujeres como una forma de ejercer su derecho de propiedad sobre las mismas; y para nadie es desconocido que en las granjas de diversas regiones del mundo, los dueños tatúan a sus animales.

“Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada” y “Línea de 160cm tatuada sobre 4 personas” recuerdan sin duda estas prácticas.¹⁸¹

2.1.5 Las formas de un discurso: El estereotipo, el racismo, lo cómico, lo absurdo y lo indigno

“10 personas remuneradas para masturbarse”¹⁸² fue realizada en Cuba, y en este caso la locación no representa un dato menor. Cuba = prostitución.

180 Es diametralmente distinto el tatuaje que se realiza sobre el cuerpo propio, que puede tener un sentido ornamental o identitario, a aquel que se realiza sobre el cuerpo de otros.

181 Quizás puede establecerse una analogía entre trabajos realizados por Santiago Sierra y el belga Wim Delvoye, quien desde 1992 tatuó pieles de cerdo, y quien a partir de 1997 ha tatuado a diversos cerdos vivos. Delvoye, quien se autodefine como un vegetariano practicante, se mudó a China para fundar una granja para criar cerdos (después de que un tribunal de justicia determinara que sus proyectos eran ilegales), donde la regulación en materia de maltrato animal es prácticamente inexistente.

182 Calle Tejadillo, La Habana, Cuba, 2000.

Otras piezas describen también lógicas de prejuicio existentes en relación a diversos grupos minoritarios, como “Dientes de los últimos gitanos de Ponticelli”.¹⁸³

Parte del texto que Sierra usa para describir la acción realizada es el siguiente: “se fotografaron los dientes de las últimas dos familias de gitanos de la zona. Días después sus viviendas fueron quemadas y no quedaron más gitanos allí”¹⁸⁴. El registro que Sierra decide dejar de este grupo de gente son fotografías de sus deteriorados dientes que posteriormente exhibe en espacios públicos a escala monumental. Gitano = sucio.

Apela también a estrategias que pretenden causarnos risa. Son frecuentes las acciones en las que la gente contratada es colocada en posiciones que, por lo patéticas, terminan por resultar cómicas. “Línea de 10 pulgadas rasurada sobre las cabezas de 2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno”¹⁸⁵ es presentada con una foto en la que dos hombres unen sus cabezas para exhibir sus flamantes rapes formando una línea.

En espíritu muy similar fue realizada “La visita”,¹⁸⁶ donde se muestra con gran lujo de detalles el auténtico periplo que lleva a cabo un indigente discapacitado para conseguir un pasaporte y una licencia de conducir internacional con el objeto de pasar un día en la exclusivísima fábrica Chrysler-Mercedes Benz de Bremen, y 24 horas después de su llegada tomar un avión de regreso a México.

En el video y las fotografías de registro podemos ver al hombre vistiendo “orgullosamente” una playera de la selección mexicana.

Resulta también digna de mencionar “Cubo de pan de 90 x 90cm”¹⁸⁷, una pieza que según consta en su ficha descriptiva: “se ofreció como caridad en un albergue de indigentes de la Ciudad de México”.

El registro incluye un video que inicia mostrándonos a dos policías que, portando guantes y cubre bocas, revisan a los indigentes para permitirles acceder al lugar. Durante todo el video presenciaremos empleados despóticos e invidentes sumisos.

El “Cubo de pan” ofrecido por Sierra es distribuido por los empleados del albergue, tiene una apariencia desagradable y es manoseado antes de servirse. La gente lo come mientras el video se regodea insistiendo en acercamientos a las bocas, que permiten verlo siendo masticado. Se trata de un Otro que se presenta como indigno, que casi pareciera querer ser reducido a sus necesidades fisiológicas, a su condición animal.

183 Nápoles, Italia, 2009. Se trata de una serie de imágenes fotográficas de los dientes de una comunidad de gitanos que posteriormente se colocaron en diversos espacios publicitarios de la ciudad de Nápoles.

184 Ficha técnica de la obra “Dientes de los últimos gitanos de Ponticelli”, tomada de la página web de Santiago Sierra: http://www.santiago-sierra.com/200805_1024.php

185 Calle fortaleza 302, San Juan de Puerto Rico, 2000.

186 Colonia Polanco, Ciudad de México / Fábrica Chrysler-Mercedes Benz.

187 Plaza del estudiante 20, México, DF, 2003. Consistió en donar y distribuir una enorme pieza de pan en un Centro de Asistencia e Integración Social de la Ciudad de México.

En este sentido es similar “Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas”.¹⁸⁸ “Esta persona era alimentada por un hueco abierto en la mitad del muro, a la altura del suelo”, dice la ficha de la obra, y una de las fotografías de registro muestra a un hombre acostado en el piso, en una imagen que claramente quiere evocar una fotografía de zoológico.

Las obras analizadas hasta este punto parecieran dan cuenta de una forma discursiva que se articula a partir de colocar al Otro en lugares estereotipados, ridículos, indignos, ¿pero dónde nos coloca a “nosotros”?

“Persona remunerada para limpiar el calzado de los asistentes a una inauguración sin el consentimiento de estos”.¹⁸⁹ Muestra un chico de 11 años limpiando los zapatos de los asistentes a una galería (es decir, a nosotros), el texto explicativo enuncia: “En los subterráneos de la Ciudad de México es frecuente encontrar muchachos de ambos sexos que, arrastrándose por el suelo, limpian el calzado de la gente sin esperar su aprobación, para ganar con ello una propina.”

Sierra nos responsabiliza directamente de lo que sus piezas suponen, nos coloca en el lugar de los culpables: Somos culpables, pero además, si nos ofendernos, o mostramos cualquier clase de desaprobación, somos culpables e hipócritas.

Adriano Pedroza, el curador brasileño, considera que los espectadores ofendidos que le dan la espalda al arte de Sierra en realidad no quieren “confrontar el mundo real”.¹⁹⁰ Y Sierra afirma: “No hay nada fuera del sistema y el sistema es explotación; luego sus integrantes se dividen toscamente entre explotadores y explotados. Lo puedo decir más alto pero no más claro: nosotros, el mundo de la cultura somos el equipo ganador, somos, sorpresa, los explotadores.”¹⁹¹

2.1.6 Crítica institucional

En algunas de las acciones realizadas por Sierra se contrata a las personas que participarán en las mismas mediante agencias de contratación local, como en el caso de “9 formas de 100 x 100 x 600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared”¹⁹².

188 P.S.1 Centro de Arte Contemporáneo, Nueva York, Estados Unidos, 2000. Una acción que consistió en pagar a una persona por permanecer 360 horas en un espacio restringido.

189 ACE Gallery México, Ciudad de México, 2000.

190 Tomado de: Gallo, Rubén, *op. cit.*, p. 204. En relación a esta misma declaración Rubén Gallo señala: “En el mundo real, contratar a un trabajador para que lleve a cabo actos denigrantes se considera un acto inmoral; ¿por qué entonces justificar el mismo acto cuando este se presenta dentro de una galería? Podemos ver la falacia en el razonamiento de los críticos que elogian las acciones de Sierra como formas de concientización política.”

191 Tomado de: Ana Palacio, Rosa Martínez, Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 30.

192 Deitch Projects, Nueva York, EU, 2002. Acción en la que se contrató a una serie de personas durante dos semanas (a las que se les pagó 12 dólares por hora), para sostener unas formas rectangulares fijadas a la pared por un extremo.

“430 personas remuneradas con 30 soles la hora”¹⁹³ fue posible gracias a la participación de mujeres pertenecientes al programa Vaso de Leche. “Es una asociación de mujeres creada por la municipalidad de Lima para canalizar el reparto de alimentos básicos entre las capas más desfavorecidas de Lima. Como contrapartida estas mujeres llenan los actos públicos según se precise.”¹⁹⁴

También resultan significativas las estrategias seguidas para la realización de las siguientes obras: “Forma de 600 x 57 x 52 cm construida para ser mantenida en perpendicular a una pared”.¹⁹⁵

Se emplearon exiliados políticos de diversas procedencias contactados directamente por medio de la oficina de asilo. A pesar de que la ley de este país [Suiza] no permite trabajar a los exiliados, se suele ser permisivo al respecto, siendo las mismas instituciones de recepción las encargadas de la selección de empleos para este colectivo.¹⁹⁶

“12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón”¹⁹⁷

Los trabajadores permanecieron cuatro horas diarias durante 50 días. La mayoría de ellos eran mujeres de raza negra o de origen mexicano. Fueron contratados mediante una agencia de empleo estatal y recibieron el mínimo estipulado por hora en dicho estado, \$10. Para evitar denuncias por las condiciones de trabajo, permanecer encerrados cuatro horas seguidas, el contrato se hizo como extras para un espectáculo, debido a que la legislación, en este caso, es permisiva.¹⁹⁸

“Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón”¹⁹⁹

Seis trabajadores permanecieron cuatro horas diarias, por seis semanas, en estas cajas, debiendo cobrar su sueldo de manera secreta por su condición de exiliados políticos. La legislación alemana otorga al exiliado 80 marcos por mes, unos \$40, y prohíbe que trabaje bajo amenaza de devolución del perseguido político a su país de origen. Los detalles de esta obra no pudieron, por tanto, hacerse públicos en su día. Los exiliados procedían de Chechenia.²⁰⁰

193 Galería Pancho fierro, Lima, Perú, 2001.

194 Ficha descriptiva de la obra. Página web de Santiago Sierra:
<http://www.santiago-sierra.com/200109_1024.php>, (16 de enero de 2014)

195 Galería Peter Kilchmann, Zurich, Suiza, 2001.

196 Ficha descriptiva de la obra. Página web de Santiago Sierra:
<http://www.santiago-sierra.com/200109_1024.php>, (16 de enero de 2014)

197 ACE Gallery New York, Nueva York, Estados Unidos, 2000.

198 Ficha descriptiva de la obra. Obtenida de página web de Santiago Sierra.
<http://www.santiago-sierra.com/200109_1024.php>, (16 de enero de 2014)

199 Kunst Werke, Berlín, Alemania, Septiembre de 2000.

200 Ficha descriptiva de la obra. Obtenida de página web de Santiago Sierra.
<http://www.santiago-sierra.com/200109_1024.php>, (16 de enero de 2014)

Todas estas obras muestran no sólo una serie de huecos en materia de legislación laboral, sino las trampas, contrasentidos y mal funcionamiento de instituciones destinadas a la asistencia de grupos sociales vulnerables.

Sierra exhibe sin duda a la institución que pide la asistencia de las mujeres a actos a cambio de entregarles alimentos, muestra lo absurdo que resulta contratar gente mediante la Oficina de Asilo mientras que legislación Suiza lo prohíbe, evidencia la facilidad con la que pueden torcerse leyes laborales en los Estados Unidos. Todas éstas son críticas que resultan sin duda pertinentes.

Agencias de colocación, centros de asistencia social, programas destinados a canalizar el reparto de alimentos, organismos de acogida de perseguidos políticos aparecen reflejados con absoluta crudeza por Sierra, sin embargo resulta significativo que en su trabajo, cuyo eje conceptual aparentemente es la compleja maquinaria de explotación laboral dentro del mundo capitalista, no tiene lugar de manera explícita y concreta una crítica a otra clase de instituciones (involucradas mucho más directamente en este proceso).

2.1.7 Ética

“Sierra está pisando una delgada línea entre la crítica conceptual independiente y la complicidad con la explotación económica y la objetualización humana que está criticando.”²⁰¹

Una serie de interrogantes éticas se desprenden del trabajo Sierra, en primer lugar en relación al trato que recibe la gente que participa en sus piezas, pero también en relación a las atribuciones mismas del trabajo artístico. ¿Cuál es la validez de un discurso que se sostiene mediante la implementación de estrategias que lastiman, humillan, ridiculizar al Otro?

No cabe duda que la obra de Sierra posibilita la visibilización de una serie de fenómenos, que muestra de manera concretísima estrategias de funcionamiento de la estructura económica, política y cultural vigente, registrándolos, “poniéndolos sobre la mesa” y por lo tanto, quizás motivando a la reflexión en torno a los mismos.

Pero también resulta evidente que las estrategias de las que se vale para hacerlo suponen un ejercicio de violencia que se practica dos veces sobre los mismos cuerpos. Y es que el trabajo de Sierra no consiste en representar, sino en presentar, en actuar.

“Los críticos que aplauden el valor político de la obra de Sierra olvidan un hecho de suma importancia: las intervenciones de Sierra son actos y no representaciones. [...] Y si la representación fomenta el análisis y la comprensión, el *acting out* perpetúa una serie de repeticiones no examinadas.”²⁰²

201 Churo, Amanda, *Santiago Sierra. Helga de Alvear*, en *Arts in America*, Mayo 2009, p. 164.

202 Gallo, Rubén, *op. cit.*, p. 206.

En este sentido resulta sumamente enriquecedor el diálogo que mantiene con la curadora Rosa Martínez con motivo de su participación en la Bienal de Venecia.

Rosa Martínez: la función del arte es representar, *enunciar el delito*, pero no realizarlo. Tú conviertes a tus actores en víctimas simbólicas, las haces cumplir órdenes, les tatúas, les haces estar en silencio, les inmovilizas y, de esta forma, reproduces situaciones de castigo y de explotación cotidianas e universales. Para muchos espectadores estas acciones son un revulsivo insoportable e inmoral que va más allá de lo permitido. Los acuerdos contractuales que estableces ¿te permiten creer que lo que haces es sólo representación?, ¿dónde situas los límites entre realidad y representación?

Santiago Sierra: No establezco límites porque siempre vienen establecidos por otro, pero sí desconozco el significado de la palabra representación; por más que lo pienso, no le veo sentido alguno a la palabra. En cuanto a la primer parte de tu pregunta, en donde vuelves a la idea del crimen y a lo inmoral, procuraré explicarte. Como artista, he tratado de no confundir la realidad con el deseo. Sobre todo porque no creo que a nadie le importen mi deseos. [...] ideo un gesto simple para desencadenar una situación laboral que los retrate y les pago como aspiran a ser a ser pagados, con una dosis. Pagar más de lo que se espera o hacerlo de una forma que se adapte a mi conciencia no me sirve, porque no estoy hablando de mi conciencia sino de ellos y sus *ángeles exterminadores*. Eso diría que soy un buen tipo, y que puse mi granito de arena en la salvación de esas almas. Ridículo. Si consigo alguien que por 65 euros me sujete una pared por cinco días, te estaré mostrando un hecho real; si pago el doble, te estaré mostrando mi bondad. Así lo hago y luego lo difundo. No documento hechos reales, intervengo en ellos. Me incomoda la postura de narrador omnisciente que adopta el reportero, y, aunque no se trate de hablar de mí, no puedo esconderme tras fórmulas de imparcialidad o distanciamiento. Ya decía antes que soy parte de la carga semántica de mi obra. Debo aceptar que esa acción opuesta a la mera recogida de datos me coloca ante muchos como el causante, en último término, de hechos desagradables. Pero no puedo dejarme fuera de escena y rehuir mi implicación. Lo he pensado porque a nadie le agrada hacer obras que públicamente le dejen en mal lugar y creo que las razones de mis desavenencias con el público están en otra parte. El trabajo que se hace es inútil, se dice, y ello sería una suerte de regodeo macabro en la explotación. La cuestión sería preguntarnos para quién es inútil. Si el trabajador percibe su salario por permanecer quieto o lo percibe por fabricar tornillos sólo es importante para quien lo emplea. Y si alguien lo emplea es porque algo sacará con eso. Esto coloca al espectador en un abismo de sinsentido por la claridad del enunciado: no importa lo que hagas si cobras por ello, no importa lo que obligues a hacer si te enriqueces con ello. Después de haber cobrado ni siquiera te queda el derecho al resentimiento.²⁰³

Más allá de las implicaciones obvias de la frase empleada por Sierra: “Después de haber cobrado ni siquiera te queda el derecho al resentimiento”, con la que pareciera emparejar la relación empleado - patrón, y limpiarse de culpa en relación reproducir situaciones de

203 Ana Palacio, Rosa Martínez, Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 206-210. Habría que apuntar también que Sierra crea estas situaciones. No documenta, construye una realidad, que sin duda da cuenta de determinadas condiciones laborales “vigentes” en nuestras sociedades. ¿Pero será que esos individuos realizan cotidianamente esos trabajos? Seguramente no, lo que Serra muestra es el límite al que puede llegarse.

abuso; el diálogo que mantiene con la curadora es sumamente ilustrativo pues nos muestra una mirada en torno al posible lugar de la ética en el arte, que sin duda vale la pena revisar.

En relación a esta manera de actuar, que pareciera querer cuestionar a partir de la reproducción de las relaciones de poder y la estructura normativa que las respalda y que modifica la manera tradicional de entender y ejercer el trabajo artístico (despojándolo de cualquier “pretensión de superioridad”), Cuauhtémoc Medina señala:

No opera sobre la mera provocación, al contrario, desestabiliza la provocación. Déjame ver si puedo poner en claro esto: Un elemento extremadamente importante de la poética de Santiago Sierra es que, hasta que alguien demuestre lo contrario, el jamás ha violado una sola norma. Por consiguiente él está aceptando toda la estructura normativa posible, tanto criminal como civil, administrativa y económica.

Y al contrario, recircula las operaciones de la estructura normativa y eso produce conflicto ético, lo cual, por un lado, revela que el campo de la cultura supone que está afuera de ese campo normativo, que lo supera porque está localizado en un plano ético superior a ese campo normativo.

Y por otro lado desestabiliza ese campo normativo porque lo muestra, una vez colocado como objeto de reflexión estética, como profundamente brutal.²⁰⁴

Pero si bien la ética tiene que ver con interrogarnos en relación a cómo es la forma en la que interactuamos con el Otro, también supone la búsqueda de nuevas formulaciones, de nuevas configuraciones posibles.

Sierra en cambio insiste en la imposibilidad de modificar la realidad circundante y evita establecer un posicionamiento personal en relación a la misma, situándose, situándonos, en un terreno de absoluta ambigüedad ética.

Al recrear una estructura de poder, Sierra no sólo la aplica sobre los sujetos que hace participar en sus acciones. Coloca al espectador como uno de los actores de un drama filosófico. El escándalo estriba en que algo moralmente dudoso se vuelve parte de “la cultura”, arrastrándonos a cuestas.²⁰⁵

Rosa Martínez: “Cuando tu das órdenes a tus “actores”, adoptas el rol del poder. ¿Cómo te sientes actuando de esta manera?”

Santiago Sierra: No importa cómo me siento, el caso es que es así. El arte forma parte del aparato cultural, cuya función es coercitiva, no emancipatoria. Un artista es un mega obrero que ha superado el anonimato y cuyos productos rebosan plusvalía. Es inútil preguntarnos de qué lado está.

[...]

204 (Medina, C, comunicación personal, 15 de junio de 2012).

205 Ana Palacio, Rosa Martínez, Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 250.

Suponemos que el artista que expone en la segunda planta del Guggenheim, pongamos por caso, no tiene relación con los controles de acceso a dicho museo o con las condiciones laborales de dichos vigilantes; que existe un abismo desde la pieza de la colección permanente de la Tate y el señor sentado ocho horas diarias al lado de la obra de arte, etc. Yo no lo veo así. En la creación artística intervienen costosísimos aparatos de legitimación y nunca ha existido el dinero limpio.²⁰⁶

Señala los mecanismos de complicidad existentes entre los grupos de poder económico y cultural, pero su mirada se articula a partir de una lógica que plantea que no existen posiciones de lateralidad. Asume que productores, curadores, críticos, coleccionistas, así como el público de arte en general, ocupa un lugar de privilegio que los convierte en actores de soporte y validación del sistema imperante.

Busco que todas las imágenes que se traen a colación sean imágenes muy reconocibles por todo el público. Que el público de repente sienta que su vida tiene que ver con la destrucción que genera y la forma de hacerlo es recurriendo a imágenes que ya todo el mundo ha visto en la televisión, imágenes que tienen que ver con desastres e imágenes de muerte.²⁰⁷

Recientemente he presentado una pieza en Madrid con un joyero, y en las joyas de oro dice ‘Gold traffic Kills’ y en otras de diamante, ‘Diamond Traffic Kills’. El oro y los diamante son algo que lleva todo el mundo, que un obrero puede regalar a su pareja por el día de su aniversario o es algo que parece ser simplemente inocente o simplemente bello. Sin embargo sabemos muy bien cómo se desarrolla este mercado y cómo el mercado, en su avance por conseguir un material que prácticamente no existe, está llegando a extremos brutales, a extremos de explotación y de muerte muy graves. El vincular al objeto con los medios con los que está producido es algo que también me ha interesado en muchas de mis piezas. El situar al objeto como un manantial de culpa.²⁰⁸

Pretende provocar culpa, pero nos coloca, y se coloca a él mismo y a su trabajo, en un terreno de absoluta impotencia.

No puedo cambiar nada. No hay posibilidad de que podamos cambiar nada con nuestro trabajo artístico. Hacemos nuestro trabajo porque hacemos arte y porque creemos que el arte debería ser algo, algo que siga a la realidad. Pero no creo en la posibilidad de cambio. Ni en el contexto del arte, ni en el contexto de la realidad.²⁰⁹

No es activista y mucho menos radical [refiriéndose a su trabajo]. Recordemos que no hago los proyectos solo, para cada proyecto cuento con la complicidad de curadores y equipos que tienen muy poco de radicales y que trabajan con instituciones muy aceptadas. Cada coleccionista de mi obra es también quien me da cuerda para seguir hablando.²¹⁰

206 *Ibidem*, p. 174.

207 CAC Málaga, Entrevista con Hilke Wagner, Hannover, Alemania, 4 de marzo de 2006, p. 18.

208 *Ibidem*, p. 30.

209 Ikon Gallery, *op. cit.*, p. 9.

210 Wagner, Hilke, *Stommeln*, CAC Málaga, 2006.

Se trata de una mirada en torno a la inmovilidad social, que se vale de contenedores, cajas y sogas como forma de evocar a otra clase de inmovilizadores.

Hay muros inmateriales que hacen innecesarios los otros de ladrillo o de los que esos últimos son sólo una concreción visualizable, una redundancia. Hace tiempo que me muevo en torno a la idea del *Ángel Exterminador* del maestro Luis Buñuel, una película fascinante que considero es la base de mi trabajo. Un ángel exterminador era quien impedía levantarse y salir de las cajas a los trabajadores de Guatemala, o detener las formas negras como ataúdes contra la pared en Nueva York y Zurich. Ese ángel exterminador es siempre el mismo y creo tenerlo bien localizado.²¹¹

Y es que pareciera no pensarse a sí mismo como quien inmoviliza, sino como el encargado de retratar una realidad estática.

No pretende cambiar nada, simplemente enuncia un vacío, y quiere dar cuenta de una imposibilidad social en relación a confeccionar nuevos significados.

Yo digo bien poco, sólo muestro algo de sorpresa ante la indiferencia general ante ciertos temas. Por lo demás, estoy perfectamente integrado. Al arte contemporáneo esto del trabajo y la culpa suele darle igual porque si alguno de sus componentes fue alguna vez de clase obrera ya se le ha olvidado y los demás ni saben de qué hablo. Piensan que se trata de algo relacionado con el sadismo, no lo sé, la verdad.²¹²

[...]

A ese poco sentimiento de culpa es a lo que intento mover al espectador, sin dejarme fuera en la tarea. Porque yo también soy beneficiario del estado actual de las cosas y por lo tanto culpable. Tan culpable como estafado, bien es cierto, porque yo no he decidido nada. Nadie decide nada en realidad. No me sitúo fuera de la escena como el narrador omnisciente de las novelas burguesas del siglo XIX. Conozco mi implicación y conozco las cifras de mi beneficio porque sé lo que llevo en la cartera. Estoy diciendo muy claro que sabemos que somos explotadores, que yo también lo soy y que ni ellos, ni yo vamos a hacer nada serio al respecto. Cualquier intento de análisis de la situación que no tenga como objetivo salvar la cara del analista coincidirá conmigo en que esto es obvio. Nuestro único proyecto colectivo es situarnos individualmente lo más alto que sea posible. Ni vanguardias, conciencia crítica, ni nada, sálvese quien pueda. La miseria ajena es un buen estímulo para el mantenimiento de nuestras prerrogativas, así que mira mi función en todo esto. Pues a pesar de lo claro que hablo la pregunta del entrevistador vuelve una y otra vez, porque no hay peor sordo que el que no quiere oír.²¹³

211 Ana Palacio, Rosa Martínez, Cuauhtémoc Medina, Santiago Sierra, Pabellón de España, 50ª Bienal de Venecia, Turner, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Lisson Gallery, Galerie Meter Kilchman Zürich, Galería Enrique Guerrero, Venecia, 2003, p. 180.

212 Durante su estancia en México, momento en el que empiezan a gestarse estos proyectos, Sierra tenía una posición económica precaria.

213 Wagner, Hilke, *op. cit.*, p. 32.

Diferentes críticos sostienen que la importancia de su obra radica en darle voz a los grupos más desprotegidos de la población, pero darles voz supondría ser capaz de recuperar su visión. Sin embargo no pareciera haber espacio para otros discursos en su trabajo, que presenta una realidad social dividida en dos -explotadores vs explotados- y que insiste en la imposibilidad de la aparición de miradas alternas capaces de articular cuestionamientos, de ofrecer resistencia a los grupos de poder. Se trata de un discurso que niega la fisura y reitera la solidez.

“Yo no transgredo ninguna norma”, dice constantemente, y aunque en rigor esto no es exactamente cierto²¹⁴, se aproxima bastante a lo que sucede.

Generalmente Sierra actúa sin violar el marco legal, y esta manera de hacerlo le permite no sólo poder seguir trabajando, sino que hace posible la realización de un planteamiento sin duda pertinente: actuar desde lo legal permite ver qué es lo que como sociedad aceptamos (tanto explícita como tácitamente). Nos muestra cómo aquello que pareciéramos definir como “inmoral” es permitido de hecho gracias a los límites de la legalidad y los vacíos en términos de regulación.

Esta manera de operar en el marco legal da cuenta de un profundo descrédito del mismo, pero no supone un ataque frontal sino una serie de estrategias destinadas a “parasitarlo”.

Levinas, quien es probablemente el más reconocido pensador contemporáneo que ha trabajado con en torno a la ética, sostiene que ésta necesariamente supone la realización de la pregunta: “¿Cómo hacer para que lo que es estalle en Bien?”²¹⁵ No puede reducirse a retratar una situación, sino que pretende incidir en ella.

Esto es así porque se parte de que los sucesos nos interpelan directamente porque tenemos una responsabilidad con los otros. Lo que le pasa al Otro nos compete, no sólo desde lo racional, sino desde lo sensible, viviéndose literalmente como una demanda de auxilio.

2.1.8 Descrédito del proyecto moderno

El trabajo de Sierra da cuenta de un claro desencanto en relación al proyecto de la modernidad, y de la serie de promesas que éste parecía hacer en torno a la posibilidad de construir un mundo más equitativo.

“Cuestiona la ilusión moderna de que la igualdad y la felicidad son posibles.”²¹⁶

Durante la modernidad el arte fue entendido como ámbito privilegiado para la construcción de significados, como espacio en el que podrían articularse diversas estrategias de resis-

214 Pagar con dosis de heroína, contratar a gente que legalmente no puede ser contratada, o decir que se los contrata para realizar otra clase de trabajos para violar la regulación laboral vigente, no es precisamente legal.

215 Levinas, Emmanuel, *Ética e infinito*, La balsa de la medusa, Madrid, España, 1991, p. 13.

216 Ana Palacio, Rosa Martínez, Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 22.

cia y modificación del modelo económico vigente. Solía aparecer como un territorio investido de “pureza” y cierta superioridad moral.

“El trabajo de Santiago Sierra explicita con una claridad molesta la mecánica repetitiva de la explotación laboral y la sumisión humana al destino económico, desmintiendo la pretendida pureza del arte.”²¹⁷

Sierra ataca desde diferentes ángulos la pretendida superioridad moral del arte: Creadores, curadores, coleccionistas y espacios de exhibición son presentados como simples engranajes de una maquinaria que responde a las exigencias de mercado y que no cuenta con ninguna clase de autonomía.

Pone en duda la solidez argumental de obras “de corte humanista”, asegurando que responden a los intereses de grupos de poder, y desconfía de la noción de justicia, que aparece como ilusión de los discursos de izquierda, o como simple producto de una doble moral, de una “falsa conciencia”.

Y sostiene un posicionamiento político ambiguo: “Creo que los momentos de tensión que algunas obras crean sacan animales políticos mínimos, donde la forma de pensar del individuo se nos muestra como una lectura desnuda.”²¹⁸ Argumenta la importancia de la reflexión pero desconfía de la posibilidad de acción (principio básico de la política).

La obra de Santiago Sierra presiona sobre los bordes de la posibilidad política. Tan pragmático como transgresivo, su trabajo constituye una contribución bienvenida al debate alrededor de la posición del arte en un mundo donde cada vez más estamos seguros sólo de lo inseguro, y donde cualquier noción de orden universal se recibe con sospecha.²¹⁹

“No creo en la posibilidad de cambio, ni el contexto del arte ni el contexto de la realidad”,²²⁰ asegura Sierra, por lo que el arte parece ser entendido como actividad completamente fútil. “Todo sigue siendo inocuo, arte.”²²¹

Estamos en presencia más que de un arte politizado de una estética del desencanto, tan propia de lo posmoderno.

“La obra de Sierra se yergue como un tótem para las energías dispersas en la sociedad contemporánea, y encarna la pérdida de fe en la gran narrativa de la modernidad. [...] Ya sea a escala monumental, o a nivel individual, los proyectos de Sierra funcionan como un carnaval de realidad, festejando el miedo, la violencia, y los desajustes cotidianos.”²²²

217 *Ibidem*, p. 16.

218 *Ibidem*, p. 188.

219 Watkins, Jonathan, Santiago Sierra. Works 2002-1990, Ikon Gallery, Londres, 2002, p. 5.

220 *Ídem*.

221 Tomado de: Wagner, Hilke, *op. cit.*, p. 28.

222 García-Antón, Katia, *Santiago Sierra, Works 2002-1990*, Ikon Gallery, Londres, 2002, p. 12 y p. 10.

El Otro que presenta Sierra es un pobre otro. No hay espacio para la individualidad, para la dignidad, para la potencia. Es un otro aparentemente desprovisto de toda voluntad, de toda posibilidad de oposición, es un cuerpo dócil que se presta como carne sobre la cual se actúa.

En la medida en que el Otro es entendido simplemente un pobre otro, no hay nada más que pueda hacerse. Una vez establecida esta afirmación, y validada por críticos, curadores, coleccionistas y centros de exhibición, pareciera resultar imposible el movimiento: No hay una humanidad que pueda querer construirse con ese otro, tan poca cosa, tan impotente.

Si partimos de que el arte es capaz de incidir en la realidad social (aunque sea de manera limitada), su quehacer debería contemplar principios básicos de carácter ético. Pero si efectivamente le creemos a Sierra que no hay posibilidad de cambio, su trabajo aparece ante nuestros ojos como un divertimento, una muestra de cinismo, o simplemente una pérdida de tiempo.

2.1.9 Imágenes de obras



Santiago Sierra, “Campana dientes de los últimos gitanos de Ponticelli”, Nápoles, Italia, 2009. Anuncios espectaculares, medidas variables.

Se fotografiaron los dientes de las últimas dos familias de gitanos de la zona. Días después sus viviendas fueron quemadas y no quedaron más gitanos allí. Posteriormente se pusieron estas imágenes en la vía pública.



Santiago Sierra, “Los penetrados”, El Torax, Terrassa, España, 12 de octubre de 2008.²²³ Acción registrada en fotografías y un video de 47:36 minutos de duración.

Primer acto: 10 hombres de raza blanca penetraron a 10 mujeres de raza blanca. Segundo acto: 9 hombres de raza blanca penetraron a 9 hombres de raza blanca. Tercer acto: 3 hombres de raza blanca penetraron a 3 mujeres de raza negra. Cuarto acto: 7 hombres de raza blanca penetraron a 7 hombres de raza negra. Quinto acto: 3 hombres de raza negra penetraron a 3 mujeres de raza negra. Sexto acto: 5 hombres de raza negra penetraron a 5 hombres de raza negra. Séptimo acto: 8 hombres de raza negra penetraron a 8 mujeres de raza blanca. Último acto: 10 hombres de raza negra penetraron a 10 hombres de raza blanca.



Santiago Sierra, “La visita”, Colonia Polanco, México, D.F., México/ Fábrica Chrysler-Mercedes Benz. Bremen, Alemania, 2005. Acción documentada en un video de 21 minutos de duración.

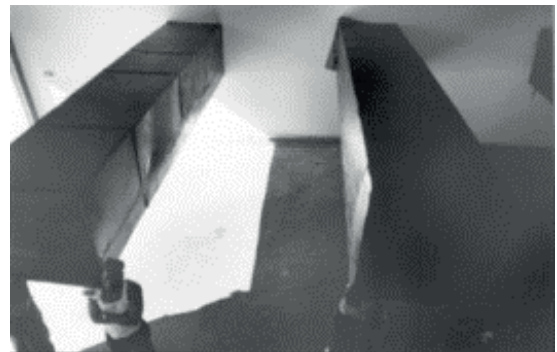
Un pedigüeño con 19 años de trabajo en una zona lujosa de la Ciudad de México fue invitado a visitar la mencionada fábrica. Sacados los documentos necesarios para salir del país, cosa que nunca antes había hecho, y provisto de una carta de invitación; el 31 de agosto emprendió viaje a Bremen llegando el día primero de septiembre. El dos de setiembre realizó una visita a la fábrica que concluyó con un paseo en un modelo reciente de Mercedes Benz y al día siguiente por la mañana regresó a su país de origen.

223 Se incluye el día de la realización, pues el 12 de octubre fue el “Descubrimiento de América”.



Santiago Sierra, “Cubo de pan de 90 x 90 cm”, Plaza del estudiante 20, México, DF, 2003. Acción documentada en un video de 13:50 minutos de duración.

Se construyó un cubo de pan macizo de las dimensiones indicadas y se ofreció como caridad en un albergue de indigentes de la Ciudad de México.



Santiago Sierra, “9 formas de 100 x 100 x 600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared”, Deitch Projects, Nueva York, EU, 2002. Acción documentada en un video de 28:30 minutos de duración.

Nueve formas construidas con diversos elementos, como madera y asfalto, fueron sostenidas, sin fijación, por un extremo a un soporte de madera sobre el muro de la sala y, por el otro, empleando a un grupo de tres a cuatro trabajadores por pieza. Éstos realizaron su tarea por turnos durante dos semanas cobrando \$12 la hora. Se emplearon agencias de contratación locales para buscar los trabajadores.



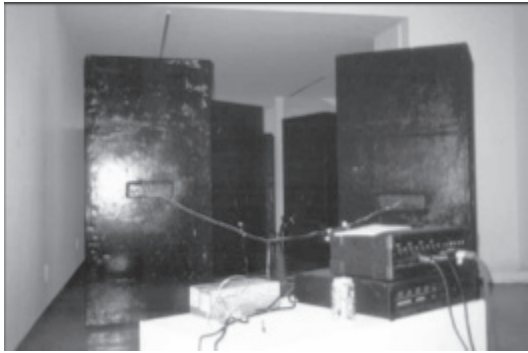
Santiago Sierra, “Esparado de poliuretano sobre 18 personas”, Iglesia de San Mateo, Lucca, Italia, 2002. Acción documentada en un video de 68:38 minutos de duración.

En una iglesia medieval, vacía y sin culto, se introdujeron 18 prostitutas jóvenes que trabajaban en los alrededores y que, en su mayoría, eran originarias del este de Europa. Vestidas en ropa interior, se las protegió con mantas y plástico para luego rociarles poliuretano en su área genital en dos posturas: de frente y de espaldas. El resultante, una masa amorfa de poliuretano plástico, fue desparramado por toda la iglesia; también los restos de alimento y bebidas ingeridas, alguna ropa olvidada, los calefactores y as bombonas vacías de poliuretano.



Santiago Sierra, “Historia de la Galería Foksal enseñada a un desempleado ucraniano”, Fundación Galería Foksal. Varsovia, Polonia, 2002. Acción registrada mediante fotografías.

La Galería Foksal cuenta con cuatro décadas de historia en las que se han sucedido eventos análogos a los desarrollados en otros países durante el mismo período, sumado a las peculiaridades propias de un país que en ese tiempo ha pasado de una dictadura estalinista de partido único a una transición nacional católica, hasta llegar a una democracia parlamentaria. Cuatro especialistas, uno por década, fueron contratados para explicar esos momentos históricos de la galería en lecciones de 50 minutos cada una a un desempleado ucraniano que buscaba trabajo de albañil en la calle y al cual se contrató para la ocasión.



Santiago Sierra, “2 Maraqueros”, Galería Enrique Guerrero, México, D.F., México, 2002. Acción registrada en audio y fotografías.

Dos invidentes de los que suelen pedir limosna en el centro de la ciudad fueron contratados para realizar un trabajo en la galería. Aunque su jornada es mayor, se les contrató para tocar cuatro horas diarias durante un mes. Finalmente a galería sólo les incitaba a tocar cuando aparecía un visitante. Se emplearon seis altavoces para amplificar su sonido.



Santiago Sierra, “430 personas remuneradas con 30 soles la hora”, Galería Pancho Fierro, Lima, Perú, 2001. Acción documentada en un video de 20:02 minutos de duración.

Esta es una versión de la pieza realizada en el Museo Rufino Tamayo de la Ciudad de México en 1999. En esta ocasión la Galería Pancho Fierro, dependiente de la municipalidad de Lima, se llenó de mujeres dejando un pasillo de un metro para el paso de los espectadores, además y a diferencia del trabajo mexicano, las personas miraban directamente al público. Se pagaron aproximadamente \$8,30 nuevos soles peruanos, por cuatro horas de trabajo. Se hizo la obra con mujeres del Programa Vaso de Leche, una asociación de mujeres creada por la municipalidad de Lima para canalizar el reparto de alimentos básicos entre las capas más desfavorecidas de Lima. Como contrapartida estas mujeres llenan los actos públicos según se precise.



Santiago Sierra, “Línea de 200cm rayada en la chapa de un automóvil”, Cerdeña, Italia, 2001. Acción registrada en fotografía.

Se alquiló un automóvil y se le rayó, en un costado, una línea de 200 cm empleando unas llaves. Posteriormente fue devuelto a la agencia.



Santiago Sierra, “Forma de 600 x 57 x 52 cm construida para ser mantenida en perpendicular a una pared”, Galería Peter Kilchmann, Zurich, Suiza, 2001. Acción documentada en un video de 20:04 minutos de duración.

Una escultura fue sostenida sin fijación por un extremo a un soporte de madera sobre el muro de la sala y, por el otro, empleando un grupo de cuatro trabajadores. Éstos realizaron su tarea por turnos, de dos en dos, durante un solo día, cobrando 20 francos suizos la hora, unos \$12. Se emplearon exiliados políticos de diversas procedencias contactados directamente por medio de la oficina de asilo. A pesar de que la ley de este país [Suiza] no permite trabajar a los exiliados, se suele ser permisivo al respecto, siendo las mismas instituciones de recepción las encargadas de la selección de empleos para este colectivo.



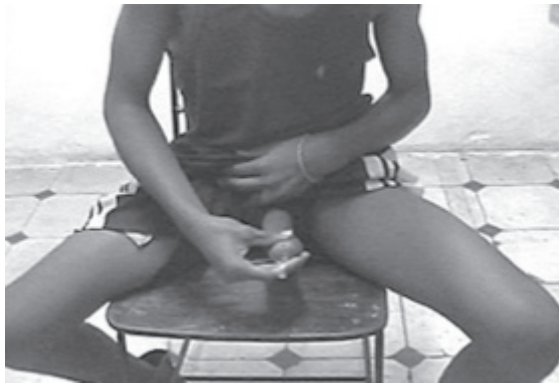
Santiago Sierra, “11 personas remuneradas para aprender una frase”, Casa de la Cultura de Zinacantán. Zinacantán, México, 2001. Acción documentada en un video de 9:29 minutos de duración.

Once mujeres indias tzotziles, sin conocimiento alguno de la lengua española, fueron reunidas en una sala para enseñarles a decir una frase en español. La frase era: “Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro”. Cobraron \$2 por persona.



Santiago Sierra, “Línea de 160cm tatuada sobre 4 personas”, El Gallo Arte Contemporáneo. Salamanca, España, 2000. Acción documentada en un video de 30:54 minutos de duración.

Cuatro prostitutas adictas a la heroína fueron contratadas, por el precio de una dosis, para que consintieran en ser tatuadas. Normalmente cobran 2.000 o 3.000 pesetas, entre \$15 y \$17, por una felatio, mientras que el precio de la dosis ronda las 12.000 pesetas, unos \$67.



Santiago Sierra, “10 personas remuneradas para masturbarse”, Calle Tejadillo, La Habana, Cuba, 2000. Acción documentada en video.

Diez personas fueron remuneradas con \$20 para masturbarse, separadamente en casa de una de ellas y frente a una cámara de video.



Santiago Sierra, “Línea de 10 pulgadas rasurada sobre las cabezas de 2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno”, Calle fortaleza 302, San Juan de Puerto Rico, 2000. Acción documentada en un video de 5:50 minutos de duración.

San Juan de Puerto Rico posee una gran cantidad de adictos a la heroína, visibles mendigando en las zonas turísticas del Viejo San Juan. Dos de ellos fueron rasurados con una línea de diez pulgadas que comprendía sus dos cabezas. El pago se realizó con una dosis



Santiago Sierra, “Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón”, Kunst Werke. Berlín, Alemania, 2000. Acción registrada en foto-grafía.

Esta obra es una adaptación de las realizadas en Guatemala y Nueva York, en las que se intro-ducían trabajadores en cajas de cartón bajo diversas circunstancias. En este caso seis trabajado-res permanecieron cuatro horas diarias, por seis semanas, en estas cajas, debien-do cobrar su suel-do de manera secreta por su condición de exiliados políticos. La legislación alemana otorga al exiliado 80 marcos por mes, unos \$40, y prohíbe que trabaje bajo amenaza de devolución del perseguido político a su país de origen. Los detalles de esta obra no pudie-ron, por tanto, hacerse públicos en su día. Los exiliados procedían de Chechenia.



Santiago Sierra, “Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas”, P.S.1 Cen-tro de Arte Contemporáneo, Nueva York, Estados Unidos, 2000. Acción registrada en fotogra-fía.

Una sala conocida como Kunsthalle en P.S.1 fu subdividida con un muro de ladrillo visto de-jando a un lado del muro una persona encerrada. Esta persona era alimentada por un hueco abierto en la mitad del muro, a la altura del suelo. Permaneció allí durante 360 horas continuadas, es decir, durante dos semanas, por las que cobró \$10 la hora.



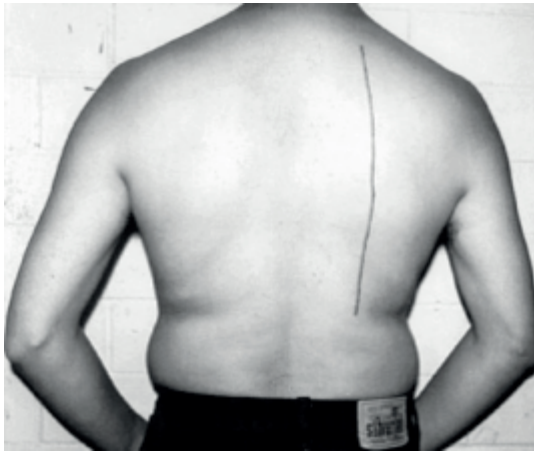
Santiago Sierra, “12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de car-tón”, ACE Gallery New York. Nueva York, Estados Unido, 2000. Acción registrada en foto-grafía.

Esta obra fue una versión de la realizada en Guatemala en agosto de 1999. Los trabajadores permanecieron cuatro horas diarias durante 50 días. La mayoría de ellos eran mujeres de raza negra o de origen mexicano. Fueron contratados mediante una agencia de empleo estatal y reci-bieron el mínimo estipulado por hora en dicho estado, \$10. Para evitar denuncias por las condi-ciones de trabajo, permanecer encerrados cuatro horas seguidas, el contrato se hizo como extras para un espectáculo, debido a que la legislación, en este caso, es permisiva. Los trabajadores no fueron los mismos durante los 50 días; muchos renunciaron, entrando otros en su lugar, o falta-ban al trabajo quedando su silla y caja vacías.



Santiago Sierra, “Persona remunerada para limpiar el calzado de los asistentes a una inau-gura-ción sin el consentimiento de estos”, ACE Gallery México. México D.F., México, 2000. Acción registrada en fotografía.

En los subterráneos de la ciudad de México es frecuente encontrar muchachos de ambos sexos que, arrastrándose por el suelo, limpian el calzado de la gente sin esperar su aproba-ción, para ga-nar con ello una propina. Se busca la remuneración en la compasión del cliente eventual antes que en la efectividad y necesidad de limpieza del calzado. Para esta ocasión se trasladó un mu-chacho de unos once años a la inauguración de una exhibición de fotogra-fía donde efectuó su trabajo habitual.



Santiago Sierra, “Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada”, Calle Regina, 51. México, D.F, 1998. Acción registrada en fotografía.

Para esta obra se buscó una persona sin tatuar y que no tuviese intención de ser tatuado pero que, haciéndole falta el dinero, consintiese en llevar una marca de por vida. Se le pagaron \$50.

2.2 TERESA MARGOLLES

El trabajo de Teresa Margolles ocupa sin duda un importante lugar en el circuito del arte mexicano, que en más de un sentido lo ha difundido, defendido, y ha peleado por conseguir su internacionalización. A la inauguración de “La promesa”, individual que Margolles presentó recientemente en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, asistieron no sólo importantes críticos, artistas y curadores, sino que contó con la presencia, nada usual en el recinto de exposiciones, de José Narro, rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y fue cubierta por diversos medios de comunicación.

La expectativa generada por el retraso de la inauguración de la exposición (que algunos atribuyeron a una expresa solicitud gubernamental para que no tuviera lugar antes de las elecciones presidenciales), pudo haber influido en la atención que se le dio a la apertura de la muestra, pero no se trató de un evento excepcional; los proyectos de Margolles se han caracterizado por contar con el soporte de “personajes importantes”, tener una enorme repercusión a nivel mediático, y presentarse en importantes espacios de exhibición tanto a nivel nacional como internacional.

No es decir poco que en México ha expuesto en la Sala de Arte Público Siqueiros, el Museo de Arte Moderno, el Museo Experimental EL ECO, el Museo de la Ciudad de México o el Museo de Arte Garrillo Gil; ni que su obra fue exhibida en la 7 Bienal de Berlín, la Bienal de Liverpool, la V Bienal d’art contemporain de Lyon, MANIFESTA 7 European Biennial for Contemporary Art, que fue la encargada de representar a México en la 53 Bienal de Venecia, y que en 2012 ganó el Artes Mundi, que es uno de los premios en efectivo más importantes en el mundo del arte.

Y si bien se trata de un trabajo que evidentemente resulta problemático (no sólo por las temáticas que aborda y los materiales que utiliza, sino porque pone en duda los límites del quehacer artístico y la vinculación entre praxis artística y ética), pareciera ser fácilmente asimilado por los circuitos de producción y consumo artístico mexicanos, que han posibilitado que, desde muy temprano, que su obra tenga resonancia.

¿A qué se debe la “apertura de criterio” de la que han hecho gala tanto espacios públicos como privados para exponerla?, ¿por qué los poquísimos cuestionamientos que se le han hecho públicamente?, ¿cuál es la razón por la que distintos actores del circuito cultural parecieran “quererla” y “cuidarla”?

El presente apartado es una reflexión en torno a estas interrogantes. Parte de la premisa de que su obra da cuenta de una clase de sensibilidad, de un tipo de mirada que se deposita sobre el Otro que es propia, en más de un sentido de la sensibilidad de los 90,²²⁴ (momento en que realizó sus primeros trabajos).

224 Si es que hay algo que pudiéramos llamar *sensibilidad de los 90*.

Diversas declaraciones dan cuenta de la serie de “solidaridades”, de “complicidades” que la comunidad artística ha tenido, y tiene, con ella:

Teresa tiene una enorme simpatía en los circuitos de arte contemporáneo mexicanos de muchos tipos y también en círculos literarios. Hay una cosa que es importante también, lo que yo llamo El Otro Cartel de Sinaloa: Todos los escritores, como Ernesto Díaz Martínez o Elmer Mendoza, con los que ella tiene una relación personal, y artistas también con los que establece una cierta relación, Fritzia Irizar, por ejemplo.²²⁵

Se trata de gente que apuesta por su trabajo, y que si bien en muchos casos no ha ganado nada por hacerlo, algunas veces parecieran trabajar como auténticos promotores de su obra.

Durante años Santiago [Sierra] estuvo haciendo campaña por Teresa Margolles de una manera... decía que era lo más importante que estaba ocurriendo en el mundo, y además me reprochaba cuantas veces podía, que yo no había sabido valorar el trabajo de Teresa porque había sido vendedora de libros de la facultad.

[...]

Hasta muy entrada la década pasada, en el momento en que Santiago empezó a tener una posición significativa, a toda persona que encontraba: curador, crítico o galerista, en lugar de hablarle sobre su trabajo, le abría un portafolio con el trabajo de Teresa Margolles, explicándole que era la mejor artista que había en el mundo.²²⁶

Mucha gente habla bien de Margolles, y cuando se les interroga por qué, la argumentación en torno a la importancia de su trabajo suele ir acompañada de una llana manifestación de simpatía. “Tienes que hablar con ella. Es entrañable”, me dice en entrevista Guillermo Santamarina.

No cabe duda que Margolles tiene amigos.

Tiene también detractores, pero aparentemente no demasiado importantes, y cuesta encontrar argumentaciones críticas en relación a su trabajo con cierta profundidad en el nivel de análisis. Más allá de críticas puntuales y superficiales (algunas que han logrado bastante difusión), resulta difícil encontrar publicados argumentos críticos que cuestionen su trabajo.

Personalidades del circuito intelectual del arte que no está de acuerdo con su discurso (que los hay, aparentemente en buen número) no hace manifestaciones públicas al respecto, y parecieran preferir evitar arriesgar interpretaciones en torno a su obra.

Las redes que ha logrado construir con personalidades del mundo del arte son elementos que han “jugado a su favor”, facilitando la difusión de su trabajo y dificultando la aparición de cuestionamientos en relación al mismo; pero no quiero decir con esto que le debe a sus “ami-

225 (Medina, C, comunicación personal, 15 de junio de 2012).

226 *Ídem*.

gos importantes” el “éxito” de su trabajo, sino que esta simpatía, esta amistad, es producto de una afinidad que surge en el terreno intelectual y sensible.

2.2.1 Voces emparentadas

Voces procedentes del ámbito teórico y curatorial se han emparentado con la de Margolles: Taiyana Pimentel, Guillermo Santamarina y José Luis Barrios, entre otros, han reflexionado en relación a su obra y han realizado diversos proyectos con ella.

Pero la voz que más comúnmente aparece relacionada a la suya es la del muy reconocido curador Cuauhtémoc Medina²²⁷. Pareciera que al pensar en Margolles inmediatamente se piensa en Medina, quien no sólo es el responsable directo de llevarla como representante de México a la Bienal de Venecia en 2009; quien la integró a la exposición “20 Million Mexicans Can’t Be Wrong”²²⁸; quien propuso a Edgardo Ganado que la invitara a realizar “Lavatio Corporis”²²⁹; y quien la involucró en muy diversos proyectos; sino que es el teórico que probablemente ha escrito de manera más cuantiosa y seria en relación a su trabajo.

2.2.2 Bienal de Venecia

En un momento en que los cadáveres tanto de víctimas de la delincuencia organizada como de presuntos narcos abatidos por el gobierno no paraban de acumularse y el aparato discursivo de la presidencia hacía malabares para intentar justificar la conveniencia de su iniciativa de “guerra contra las drogas”, Cuauhtémoc Medina y Teresa Margolles pusieron literalmente en jaque al equipo diplomático mexicano con la presentación del proyecto “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, en la 53 Bienal de Venecia.

El pabellón mexicano, que ocupó el palacio renacentista Rota-Ivancich (sin limpiarse ni restaurarse), exhibió entonces una serie de trabajos que evidenciaban los costos de la política estatal.

Fue aquí donde se realizó “Limpieza”, una acción que consistió en trapear diariamente el piso del pabellón con agua y sangre de víctimas de la delincuencia organizada en México.

Se mostraron también “Narcomensajes”, telas impregnadas en sangre sobre las que se bordaron con hilo de oro una serie de mensajes emitidos por el narco mexicano: Ver, oír y callar. Hasta que caigan todos tus hijos. Así terminan las ratas. Para que aprendan a respetar.

227 Medina conoce a profundidad a Margolles; sus textos y declaraciones nos permiten identificar al “personaje”, tratar de reconstruir la genealogía de su voz. Aparecerá por tanto citada recurrentemente en este texto.

228 Galería South London, 2002.

229 Que fue la primer “gran exposición” de Margolles.

Y se exhibieron: “Sangre recuperada”, instalación de telas con las que se limpiaron lugares en los que fueron encontrados cuerpos de personas asesinadas. “Bandera arrastrada”, acción que consistió en arrastrar un pedazo de tela con sangre recogida en escenas de ejecuciones producidas en el norte de México. “Ajuste de cuentas”, una colección de Joyas de oro engarzadas con fragmentos de vidrio provenientes de *ajustes de cuentas*, que habían sido recogidos en diversas escenas de crimen.

Como era de esperar la muestra causó revuelo, y se levantaron algunas voces que exigían cuidar la ya muy deteriorada imagen exterior del país. Cualquier pretensión en torno a hacer de la Bienal un espacio destinado a la promoción de la representación nacional se cayó a pedazos con la participación de Teresa Margolles y Cuauhtémoc Medina.

¿De qué otra cosa podemos hablar? es, claro, la réplica a una interdicción. La frase encierra una reacción visceral ante la expectativa de las élites mexicanas de que por proteccionismo de la imagen nacional o por sostener las ilusiones del turismo, preferirían que guardáramos un compungido silencio ante la falta de discreción que ha tenido la sociedad de masacrarse ruidosa, voraz y espectacularmente en público. Vana ilusión.²³⁰

La intervención realizada durante la Bienal fue acompañada de un cuidado catálogo, en el que se revisaba desde distintos ángulos los costos de la “guerra contra las drogas”, y que incluía entre otros, el texto de Antonio Escohotado, “La cruzada farmacológica. Veinte años después”, en el que se realiza una disertación en torno a la importancia de acabar con la política antidrogas dictada por los Estados Unidos y adoptada por gran parte de las naciones, proponiendo en cambio adoptar medidas como las seguidas por diversas naciones europeas de “control de daños”.

El proyecto “¿De qué otra cosa podríamos hablar?” concebía la participación en la Bienal de Venecia como una arriesgada y urgente forma de hacer que el arte asumiera un posicionamiento político.

Es por esta razón que, a partir de la Bienal de Venecia, algunos críticos argumentaron que el trabajo de Margolles realiza importantes comentarios políticos, y que insiste en la importancia de la construcción de la memoria colectiva mediante la recuperación de la serie de voces procedentes de la gente asesinada.

230 Medina, Cuauhtémoc, *Teresa Margolles, ¿De qué otra cosa podemos hablar?, Catálogo del Pabellón de México. 53 Bienal de Venecia*, (Conaculta, UNAM, INBA, Patronato de Arte Contemporáneo AC, México, D.F., 2009, p. 29.

Medina no sólo dedica parte fundamental de su texto a la crítica de la guerra contra las drogas (discusión tan pertinente como urgente), sino que señala cómo Estados Unidos, México y Colombia (principales focos de violencia por el narco), son en foros internacionales los encargados de defender el prohibicionismo ortodoxo en lugar de políticas más cercanas a la idea de “manejo de daños”.

Pero sin duda vale la pena preguntarnos en relación a lo que su trabajo convoca, ¿efectivamente da cuenta de una serie de voces que quieren ser silenciadas?, ¿cuáles son los principios a partir de los cuales opera?

Si bien la propuesta para la bienal fue pertinente en términos políticos, es importante detenerse a reflexionar en relación a cómo fueron realizadas esas piezas y qué tipo de mirada en relación a nuestro entorno arrojan. Para hacerlo, no podemos analizarlas de manera aislada, sino que deberíamos revisarlas como parte de la producción de Margolles y su particular forma de entender el sentido y límites de la producción artística.

Los estudios del trabajo de Margolles suelen dividir sus primeras obras de producciones más recientes; y si bien es cierto que el discurso de una persona puede cambiar con el tiempo, y que sería tan injusto como inútil juzgar lo que se hace por lo que se ha hecho, o lo que se dice por lo que se ha dicho, en el caso de Margolles la similitud de los procedimientos seguidos para la realización de piezas de ambos períodos sugieren que esta división constituye un error de análisis.

Parto de la premisa de que el trabajo de Margolles mantiene una clara línea de continuidad en términos técnicos y formales, por lo que su obra temprana no puede entenderse como algo escindido de lo que actualmente desarrolla. Y sostengo que, para entender sus producciones recientes, resulta particularmente esclarecedor fijar la mirada en sus primeras obras y declaraciones, realizadas en tiempos donde importantes sectores de la escena artística mexicana no parecían sentirse obligados a asumir posturas “políticamente correctas”.

2.2.3 Primeros trabajos. Colectivo Semefo

Margolles realizó sus primeras obras como parte del colectivo Semefo, que se mantuvo activo de 1990 a 1999. Sus miembros fundadores fueron Arturo Angulo, Carlos López y Teresa Margolles, pero pertenecieron al mismo en distintas épocas Arturo López, Víctor Basurto, Juan Pernás, Juan Luis García, Antonio Macedo y Aníbal Peñuelas.

Tomaban el nombre del Servicio Médico Forense: Semefo, que es la dependencia policiaca mexicana encargada de guardar y realizar necropsias a los cadáveres de gente asesinada o bien de aquellos cuerpos no reconocidos, no reclamados, o cuyos familiares no cuentan con los recursos económicos para enterrarlos.

El colectivo, que operó durante poco menos de diez años, realizó una serie de piezas y acciones, que si bien resultan poco articuladas en términos conceptuales, tuvieron un fuerte impacto en la comunidad artística local. “realmente fue más la fama, fuimos más famosos que buenos, fue más mito, realmente hicimos muy pocos *performances*.”²³¹

231 Declaración de López, Carlos, tomada de: Morales Mendoza, Lourdes, op.cit., p. 144.

El trabajo del colectivo inició con la realización de conciertos y *performances underground* que incorporaban fuertes dosis de teatralidad. “Semefo primero que nada fue una banda de *Death metal rock*, y entonces también negociaba con toda una especie de imagería tardo-romántica wagneriana mezclada con fantasmagorías aztecas y coloniales”²³², sostiene Medina.

Diversos integrantes del grupo señalaron a La Fura dels Baus²³³ y a los accionistas vieneses²³⁴ como referentes fundamentales de su trabajo, y relatan que sus influencias iniciales provienen de la música y portadas de discos como Carcass, Mayhem o Napalm Death.

Su discurso, y propuesta estética, se emparentaba con la de Joel-Peter Witkin²³⁵ y los trabajos que realizaban entonces los mexicanos Martha Pacheco o Arturo Rivera. No cabe duda que la prensa amarillista, de gran circulación en México, influyó también fuertemente su trabajo.

No hay mucha claridad en relación a las reflexiones teóricas que nutrieron al grupo, algunos críticos han apuntado a Artaud, Bataille o Sade como sus referentes, pero sus integrantes evocaban un cuerpo de referencias mucho más disperso:

“Como grupo nos influyen artistas como El Bosco, Francis Bacon, Alejandro Montoya, El Conde de Lautréamont, Georges Bataille, W. Burroughs, Cioran, Carcass, Univers Zero, Imamura, Zulawski, Tarkovsky y A. Artaud, entre otros. Pretendemos que todo lo imaginable sea posible.”²³⁶

Margolles señala: “Leíamos Hermelinda Linda, Aniceto, Tradiciones y leyendas de la colonia”²³⁷ (historietas populares de gran circulación), “Había ese punto en común de todos, que nos gustaba ver pornografía, ver la esencia del ser. Como que de alguna manera lo más natural, lo más bruto del ser. Sexo, drogas, música, alucinaciones, que era casi el punto que nos unía a todos en un principio.”²³⁸

232 (Medina, C, comunicación personal, 15 de junio de 2012).

233 Que se habían presentado en el Auditorio Nacional de la Ciudad de México en 1987.

234 Que en ese momento tenían gran visibilidad, ya que en 1988 se realizó la exposición retrospectiva del accionismo vienes en Alemania y Austria.

235 Que en 1990 realizó trabajos en México, y su obra impactó profundamente a la comunidad artística de la época.

236 Entrevista a Semefo, Los Universitarios núm. 17, noviembre de 1990, pp. 18-19. (Tomada de: David, Mariana, SEMEFO. 1990-1999. *De la morgue al museo*, UAM, México, DF, 2012, p. 304)

237 Entrevista realizada por Renato Gonzáles Mello al grupo Semefo, IIIE, UNAM, México, 7 de febrero de 1993. (Tomada de: David, Mariana, *op. cit.*, p. 316.)

238 Declaración de Margolles en la entrevista realizada a ella y Carlos López por Lourdes Morales (Tomada de: Morales Mendoza, *op. cit.*, p. 155.)

Más que *performances*²³⁹ en museos o centros culturales hacía *tocadas* de *deathmetal* con *slam*. Los asistentes no sólo eran estudiantes de arte, galeros o curadores, sino un público heterogéneo que incluía lo que Margolles ha descrito como “la *punketiza* del Chopo”.²⁴⁰

Mientras el *speed metal* y el *hardcore* nos advertían del Apocalipsis, el *deathmetal* simplemente lo asumía como final inevitable para una sociedad que enfrentaba su destrucción como un quejido en vez de un drástico movimiento de auto-preservación. Para el *death metal* la civilización se ha vuelto decadente y carente de valores y proyecta un mundo sin la moralización de los valores, en que los valores personales que puedan triunfar. [...] A diferencia de la mayor parte de los movimientos musicales, los cuales se enfocan en temas humanistas o románticos, el *death metal* articula a favor del extremismo de la naturaleza carente de ley.²⁴¹

No buscaban modificar nada, su trabajo pretendía ser simplemente un quejido, y afirmaban la necesidad de romper cualquier clase de ley. (Afirmación que se convirtió en estatuto fundamental de la obra de Semefo.)

Lanzar al público a la incertidumbre, tanto en relación a los límites de acción del Otro como en relación a los límites propios, parecía ser una de las cuestiones fundamentales del juego propuesto por Semefo. ¿Hasta dónde van a ser capaces de llegar esta vez?, ¿hasta dónde seremos capaces de llegar nosotros?

“El grupo se valía de diversos elementos formales para provocar la catarsis en el público. En un abuso sensorial los medios eran sometidos a su poder instigador, provocativo, insultante,

239 El uso del término *performance* puede resultar problemático para calificar el trabajo realizado por el colectivo, que algunos preferirían definir como *acciones*. Sin embargo durante este ensayo se hará uso del término *performance* por ser el utilizado por los miembros de Semefo para dar cuenta de su quehacer.

240 “A nosotros lo que nos interesa es lo marginal, la contracultura, aquella que va debajo de la oficial. Y si hemos de hablar de compromisos diremos que el nuestro es llevar el rock y la música más violenta que se ha hecho a los museos, música que normalmente está en los hoyos, en Neza, en el norte, en las arenas de lucha. Entonces, la idea es que esa música que normalmente estaba confinada a estos sitios, tenga acceso a otros lugares donde asiste gente que nunca la ha escuchado y viceversa, que la gente que nunca va a los museos, por medio de la música los visite, para que esto circule, que haya movimiento.” (Entrevista realizada al grupo Semefo por Rosario Pinelo, “Semefo y la necrofilia, un pozo de emociones”, Tiempo Libre, México, DF, 19-25 de mayo de 1994. Tomada de: David, Mariana, *op. cit.*, p. 332)

El público de Semefo fue de hecho de carácter bastante heterogéneo, logrando convocar en sus primeras presentaciones gente procedente de muy diversos estratos económicos y profesionales.

El texto escrito por Carlos Martínez Rentería en el periódico el Universal el 27 de mayo de 1994, “Semefo ofrece una exposición necrofílica”, a propósito de “Lavatio Corporis”, presentada en el MACG, da clara cuenta del carácter de su público y la manera en que las instituciones culturales “trataban” con el mismo: “Una bandota se descolgó desde los más recónditos rincones del *underground* para alucinar el trabajo de Semefo; *punks*, industriales, technos y demás híbridos; fotógrafos, videastas, pintores, críticos de arte, escritores, periodistas, la fauna cultural recorrió los pasillos de ese espacio oficial. Nerviosos se veían los elementos de seguridad ante la apariencia del selecto personal. Extrañó la disposición de exigir a los asistentes dejar en la recepción sus bolsas y morrales. Varios meseros comenzaron a circular desde temprana hora las charolas con el acostumbrado vino blanco, el cual se acabó de inmediato.” (Tomada de: David, Mariana, *op. cit.*, p. 230)

241 Entrevista realizada a Teresa Margolles y Carlos López por Lourdes Morales, tomada de: Morales Mendoza, Lourdes, *op. cit.*, p. 35.

en donde la gente debía sentirse libre de los ideales, del tiempo, y de los marcos de referencia social.”²⁴²

Se trataba de acciones violentas que buscaban convertir al público no sólo en depositario sino en agente activo del ejercicio de violencia.

Nos interesaba mucho que no nada más el público fuera un espectador pasivo sino que se integrara al evento, y la forma de integrarlo era por medio de la violencia física, entonces era una agresión directa al público, y el público de alguna manera como defensa también contestaba a los golpes y cuando menos pensaba ya estaban ellos haciéndolo casi todo.

Teresa Margolles afirmaba: “Pegamos, pero ellos también tienen derecho a pegar [el público]. No va a haber un policía que llegue a decir que no.”²⁴³

Colocar al público en posiciones en las que él es quien ejerce la violencia, o quien pide que ésta sea ejercida sobre su propio cuerpo, no sólo lo obligaba a cuestionarse en torno a la naturaleza de sus propios límites, sino que de alguna manera pareciera “ensuciarlo”.

Nos juntábamos mucho para hacer videos y para... no sé alucinar. [...] era entre divertido y angustiante porque después, cuando revisábamos lo que habíamos hecho, nos quedaba como una especie de sentimiento así como de vacío y vergüenza, nos daba hasta pena vernos. [...] Lo mismo que después, cuando fueron públicas las acciones, después nos dejó un sentimiento así como de ganas de bañarme.”²⁴⁴

Una especie de divertimento, que al hacerse público, colocaba también a sus realizadores en una posición vergonzosa. Y es que Semefo proponía un juego que suponía que tanto sus integrantes como el público violentaran sus propios límites de posibilidad y acción.

Operaba a partir de una lógica expansiva a la que aparentemente nadie podría escapar, sin dejar el menor espacio para la resistencia, para la fuga. “Lo que nosotros estábamos sintiendo sabíamos que la gente también lo sentía”,²⁴⁵ afirmaban, pasando un rasero que pretendía igualar la manera de actuar del público y el colectivo.

Se trataba de obras que buscaban producir horror mediante la demostración de su disposición a violentar cualquier clase de norma. Margolles relata: “Se retaban Mónica Salcido y el Sr. Angulo, se retaban a ver quién era el más macizo, y yo iba con la cámara o como testigo sin que ellos supieran nada del otro; la cámara era el testigo a ver quién era el que hacía la acción más insólita.”²⁴⁶

242 Morales Mendoza, Lourdes, *op. cit.*, p. 39.

243 Tomado de: Morales Mendoza, *op. cit.*

244 *Ibidem*, p. 162.

245 *Ídem*.

246 *Ibidem*, p. 158.

Probablemente formó parte de esta demostración de “ser macizos”,²⁴⁷ la decisión de comenzar a trabajar en La floresta, un manicomio abandonado en Tlalpan, en el que durante 1990 realizaron una serie de performances a puerta cerrada que simplemente fueron registrados en video²⁴⁸.

Hay un cuarto donde estaban los expedientes, agarrabas los expedientes y eran terribles, ¿no? Había expedientes de gente de ‘68 de cómo habían participado en movimientos estudiantiles y habían quedado dañadísimos o los habían metido ahí para escaparse. Entonces las medicaciones que les daban eran muy impactantes. Entonces también había muchos tipos de psicosis que de alguna manera asimilábamos, de tanto leer quedabas como afectado. De repente había psicosis de gente híper celosa, y terminabas tú teniendo una actitud como la de esas personas.²⁴⁹

Y sostenían que era la morbosidad lo que permitía que, tanto los integrantes del colectivo, como el público, se involucraran con las obras.

Yo pienso que la gente es... o sea, como público eres súper morbozo, incluso el público de arte es morbozo. Y lo que pasa es que la gente no lo quiere admitir. No quieren admitir que es algo natural la morbosidad que tenemos. Y aquí estaba como cobijado en la oscuridad, estaba con nosotros. Lo motivábamos a sacarlo porque sentía que no había nada que lo retuviera.²⁵⁰

El deseo por escandalizar y atrapar al espectador despertando su morbosidad fue explotado por el colectivo de diversas formas, pero una de las más evidentes consistía en incluir en sus *performances* a personajes que definían como “bizarros”, como un tal faquir Melchor, del que Margolles habla de la siguiente manera:

Es un *fakir* que, como que yo pienso que en su demencia senil que tiene le dio por el sexo, es un faquir sexual, entonces todo en la relación con el mundo tiene que ver con el sexo, y sobretodo el sexo anal, y entre sus cosas fantásticas, se mete botellas por el ano, se saca listones. Hizo uno increíble, se puso en el culo cohetes y estaba de nalgas disparando cohetes, entonces que participara con nosotros nos gustaba mucho para tener personajes bizarros, nos gustaba muchísimo la bizarrez.²⁵¹

247 Para el psicoanálisis, uno de los rasgos distintivos de la estructura psíquica perversa, es que logra transformar la humillación en placer, pero no logra transformar el horror, por lo que lo reproduce. Avanza donde cualquier otro retrocedería debido al espanto, y asume que es esa “valentía” es lo que lo define como sujeto.

248 La encargada de realizar estos registros fue Teresa Margolles.

249 Aquí la idea de contagio aparece como algo que los afecta a ellos mismos. El contacto con la locura como algo capaz de enloquecer.

250 Declaración de Margolles en la entrevista realizada a ella y Carlos López por Lourdes Morales, tomada de: Morales Mendoza, Lourdes, *op. cit.*

251 *Ibidem*, p. 41.

Este primer período de Semefo, de *performances* abiertamente violentas, terminó con un evento en el que colgaron un ataúd que, según declaraciones del grupo, había sido exhumado por ellos mismos.²⁵²

Se trataba de una acción que violentaba al espectador no sólo por la repulsión que parecía provocar la cercanía con un cuerpo muerto, sino porque los hacía formar parte de algo evidentemente ilegal y que rebasaba toda clase de norma moral.

Descubrimos, por ejemplo, que la gente se aterraba igual si estábamos haciendo *death metal* en vivo y acciones así violentas, con sangre y cosas así... que si les presentábamos por ejemplo el ataúd, pinche ataúd de Arte Joven, fue sólo eso ¿no?, un ataúd colgado ahí, un ataúd que era real, que habíamos sacado de la tierra, y que estaba ahí, con eso la gente se aterró. Era nada más... nos dimos cuenta que era esa manera de terror psicológico.²⁵³

Al ataúd lo titularon “Larvarium”,²⁵⁴ y al hacerlo pretendieron dar una suerte de *estocada final*, que al tiempo de colocar al muerto como un simple depósito de larvas (despojado ya de cualquier rastro de humanidad), se valía del latín como una forma de burlarse del medio artístico y sus pretensiones de refinamiento intelectual.

“Larvarium” les dio visibilidad y les permitió acceder a espacios de exhibición y becas de producción artística. En los años siguientes realizaron diversas piezas con cadáveres de animales o de gente, que de ninguna forma pretendían emitir un comentario de carácter político, ni establecer ninguna clase de posicionamiento en términos de responsabilidad social.

La obra seguía siendo concebida como instrumento que debería impactar contra la sensibilidad del espectador, en un choque que, por lo menos a nivel discursivo, debería motivarlo a la reflexión, pero dejaron atrás los palazos de los conciertos y *performances*.

Como que cada *performance* iba siendo más hacia este camino de la bizareza y como de las perversiones, iban siendo cada vez más violentos, cada vez la gente ya estaba esperando que empezara el *performance* para agredirlos, yo sabía que tenía que estar como a las vivas porque si no te tocaba un palazo. Por eso te digo que por mi parte yo me aturdí, yo preferí que la violencia en vez de que fuera física fuera una violencia más hacia la mente, [...] vimos que aunque no dimos un solo golpe, solamente la presencia de los animales tentados, de los animales mutilados, eso era una violencia más fuerte que si fuera un golpe. O sea era más contundente ese cambio y violencia que la física. Y la gente podía escuchar más. O sea, la física era tan ruidosa que finalmente, ya no podían escuchar de lo que estábamos hablando.²⁵⁵

252 Según declaraciones de Arturo Angulo se exhumaron tres ataúdes, titulados “Larvarium” fase I, II y III.

253 Declaración de Margolles en la entrevista realizada a ella y Carlos López por Lourdes Morales. Morales Mendoza, Lourdes, *op. cit.*, pp. 145 - 146.

254 *Larvarium*, 1992, Semefo (Arturo Angulo Gallardo, Carlos López Orozco y Teresa Margolles), 176 x 70 x 70 cm. Ataúd exhumado de madera, cadenas y ganchos de metal, Colección UNAM.

255 Entrevista realizada a Teresa Margolles y Carlos López por Lourdes Morales en: Morales Mendoza, Lourdes, *op. cit.*, p. 145.

Fue a partir de 1996 que empezaron a trabajar con una serie de objetos procedentes de víctimas anónimas de la violencia en la Ciudad de México.

“Dermis”, exhibida en México en La Panadería y el Museo de Arte Carrillo Gil, y en diferentes lugares en España, como El Ojo Atómico, consistió en la presentación de piel tatuada de cadáveres extendida sobre aros metálicos²⁵⁶ y diez sábanas de hospital marcadas con el logo del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), y manchadas con fluidos dejados por cuerpos anónimos a los que se les había practicado una autopsia²⁵⁷.

El logotipo impreso en las sábanas evidenciaba la estandarización y automatización del manejo de los cuerpos dentro de la institución; así como la profunda desigualdad existente en la sociedad mexicana, donde la población que no cuenta con recursos económicos carece de facto de toda clase de derechos (incluso después de la muerte).

El material, obtenido probablemente mediante un acto de corrupción de algún funcionario público, no sólo parecía hacer un comentario en torno al estado de una de las instituciones públicas más importantes de México sino a la forma en que esos cuerpos fueron tratados.

Del mismo año es “Fluidos”²⁵⁸, pieza para la que se colocaron 240 litros de agua con la que se lavaron cadáveres en un enorme contenedor de vidrio iluminado con luces blancas. Un año más tarde “Mineralización estéril”²⁵⁹ fue mostrada en el Centro Nacional de las Artes. Era también un contenedor de vidrio, pero esta vez podían verse en su interior huesos de personas obtenidos de crematorios públicos.

Corresponden también a este período “Catafalco”²⁶⁰, moldes de yeso sacados de cadáveres y una mesa con “Ropa de cadáver”²⁶¹, que se presentó en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo y en la Galería Cruce de Madrid.

256 Funcionando tal vez a modo de comentario irónico en relación a lo que alguna vez quiso ser reafirmación de la identidad individual. Separados de los cuerpos, montados en exhibidores idénticos, el tatuaje es presentado sólo como piel y tinta: “migaja de sujeto que se desprendía en el eco de una insignia distintiva.” (Tomado de: Morales Mendoza, Lourdes, *op. cit.*, p. 72.)

257 En relación a las mismas Patrizia Dander sostiene que: “Estas telas evocan reliquias que muestran la sangre y el sudor de Cristo, tales como el Paño de la Verónica o la Sábana Santa de Turín. Respecto a la historia del arte se puede pensar en Ives Klein con sus antropometrías de 1960, huellas de cuerpos femeninos sobre lienzo realizadas no sólo con color azul sino con sangre fresca de toro y firmadas con la huella dactilar de autor mojada en su propia sangre.” (Dander, Patrizia, “127 Cuerpos”, *Teresa Margolles. 127 Cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Alemania, 2006, p. 179.)

258 Colectivo Semefo, *Fluidos*, 1996, Medidas variables. Realizado con el auspicio de Jóvenes Creadores.

259 Colectivo Semefo, *Mineralización estéril*, 1997. Actualmente forma parte de la colección del Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

260 Colectivo Semefo, *Catafalco*, 1997, Medidas variables.

261 Colectivo Semefo, *Ropa de cadáver*, 1997, 280 x 70 x 60 cm.

Puede hablarse de una relación (aunque sorprendentemente no citada en textos críticos), entre algunos trabajos de Christian Boltanski y esta pieza.

Años antes de la realización de la pieza “Ropa de cadáver”, Boltanski presentó en 1988, en Ydessa Hendeless Art Foundation, en Toronto, una instalación monumental con más de seis mil prendas de ropa de segunda mano, que si bien no provenían directamente de muertos, aludían a los almacenes en que fueron

El trabajo realizado por el colectivo durante los últimos años en que se mantuvo activo, y que fue defendido por más de un crítico argumentando que permitía visibilizar la situación social de México y sus instituciones, seguía concentrándose en formular estrategias para violentar al espectador, en derramar violencia para producir lo que ellos llamaban “terror psicológico”.

Se trataba de una violencia que el público se viera obligado a llevar consigo, literalmente, como en una instalación donde el pelo recolectado en distintas morgues de la Ciudad de México fue puesto en el suelo para que se adhiriera a los zapatos de los visitantes.²⁶² O bien, que se la llevara en la cabeza, a modo de amenaza, como en la exhibición de ocho barriles²⁶³, acompañados de una ficha de sala escrita por Santiago Sierra en la que se explicaba que estos habían sido usados para hervir huesos de cadáveres en la Facultad de Medicina, y se describía con absoluto lujo de detalle el procedimiento al que son sometidos los cuerpos, el olor que emanan, la consistencia y color de la grasa que desprenden²⁶⁴. Los barriles, al igual que el caldero de la bruja que cocina a los niños mal portados, amenazaban al espectador con los posibles “horrores de su destino”.

Sería fácil suponer que un trabajo como el que realizaba Semefo quedara confinado a círculos de exhibición completamente marginales: La serie de violaciones producidas en el terreno moral, ético y legal para la realización de sus piezas, harían pensar por lo menos en una dificultad para la asimilación de su discurso.

depositadas las pertenencias de prisioneros judíos; o *Réserves: La Fête du Pourim*, “Reserva: la celebración de Purim”, en la que colocó casi 500 kilos de ropa usada en el suelo, que pretendían tanto hacer presente a aquel que las había portado como atestiguar la ausencia de quien ya no está.

A diferencia de Boltanski, la ropa no funciona en Semefo como aquello que da cuenta de que hubo un ser humano al que vistió, sino que pretende dejar registro del momento de su muerte.

262 Colectivo Semefo, *Sin título*, 1998, Medidas variables.

263 Colectivo Semefo, *Sin título*, 1997, Medidas variables.

264 Procedimiento comúnmente utilizado para limpiar el esqueleto, que es descrito a todo detalle (elemento que no debe pasarse por alto) por Santiago Sierra en el texto de sala de la exposición “Semefo, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Hirst”, en Art&Idea (Ciudad de México, 1997). “... hierben los huesos a objeto de facilitar el reblandecimiento de la masa muscular... las carnes suelen estar fuertemente adheridas a la osamenta, siendo necesarias treinta y seis horas de cocción en sustancias químicas corrosivas disueltas en agua para facilitar su desprendimiento. Posteriormente los restos aún adheridos son raspados y por último el resultado es tratado con óxido de cinc para su completa asepsia y blanqueamiento.

La cocción se realiza en recipientes reciclados... que las sucesivas cocciones han hecho perder su color de origen quedando ennegrecidos en la mayoría de los casos. Estos recipientes no siempre guardan la misma forma aunque todos suelen tener capacidad de unos 200 litros, suficiente para dar cabida en una sola operación a una gran cantidad de restos humanos... Decimos en parte ya que el proceso mismo de cocción arroja sustancias que desbordan el tambo y ennegrecen su aspecto exterior, se trata de la grasa emanada del cadáver. Éstas producen en la cocción espumas de gran densidad que quedan adheridas a las paredes externas, y que siendo una y otra vez calentadas forman costras oscuras y sólidas. Cuando la grasa se ha hervido una sola vez su presencia es amarilla y compacta. El olor de estos recipientes, frente a lo que cabría esperarse, no es de carne quemada, pues por otra parte no se procede aquí a ninguna combustión. El olor resulta muy diferente a eso, es una mezcla de las mencionadas grasas más la presencia tamizada de los elementos químicos; alcohol, formol y otros, empleados en tratamientos anteriores a la cocción... Los tambos fueron realmente utilizados para hervir cadáveres.” Tomada de: David, Mariana, *op. cit.*, p. 208.

Pero esto de ninguna manera fue así; su obra fue recibida calurosamente por el círculo del arte en México, que desde muy temprano les abrió acceso a importantes espacios de exhibición y les otorgó premios y estímulos a la creación artística.

José Luis Barrios afirma que: “Nacidas en condiciones de inclemencia, las nuevas prácticas artísticas no podían ser piadosas.”²⁶⁵

Tere y el Semefo temprano tuvieron la muy extraordinaria peculiaridad de que salvo un conflicto que hubo en relación a acción en el X-Teresa, que les impidieron hacer una pieza, en realidad a partir de la exposición del Carrillo Gil, si no es que desde el Concurso de Arte Joven²⁶⁶ donde ganó el *ready made* del féretro, fueron programados sin dificultad ni conflicto por instituciones locales. Salvo ese evento en particular con el festival de *performance* no hubo ningún conflicto mayor.²⁶⁷

La acción a la que Medina hace referencia fue el último *performance* planteado por Semefo para realizarse en el Ex-Teresa, uno de los principales foros de arte contemporáneo de la Ciudad de México.

Sin embargo, según la propia Margolles, fue a partir del revuelo que ocasionó la propuesta y posterior cancelación del *performance* “Máquina Célibe”²⁶⁸ que Silvia Pandolfi les propuso realizar una muestra individual en el Museo Carrillo Gil y que el grupo recibió la beca de Jóvenes Creadores. La cancelación de la *performance* y la serie de notas publicadas al respecto por personajes del ámbito de la cultura en relación a la misma, lejos de constituir un contratiempo para el grupo, lo favorecieron considerablemente.

Mónica Mayer en su artículo “No debería, pero...”, publicado el 8 de junio de 1994 en el periódico El Universal sostiene: “por último habría que comentar sobre la cantidad de fans que llegaron la noche de la inauguración al MACG. Aunque no creo que Semefo rompa el récord de Remedios Varo en el MAM, evidentemente tiene sus seguidores. ¿O será la sobrepoblación?”²⁶⁹

265 Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)”, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, Conaculta, México, 2004, p. 380.

266 El premio del Encuentro Nacional de Arte Joven es probablemente la distinción más importante que se otorga en México a artistas menores de 35 años.

267 (Medina, C, comunicación personal, 15 de junio de 2012).

268 En relación a esta acción Teresa Margolles afirma: “Íbamos a poner perras muertas, íbamos a hablar del derecho a la violencia, la represión iba a ser representada por medio de perras. Perras muertas encontradas en la calle, les íbamos a hinchar las tetas con silicona y el culo iba a estar pintado con violeta de genciana. Entonces la acción iba a ser que estos clones iban a destruir como esta forma de ser sexual que estaba representada por las perras y las iban a destrozar. Las perras al final tenían un cinturón como de castidad con cuetes e iban a explotar, unos cuetes como de baja densidad.” (Morales Mendoza, “*Lourdes, De la oscuridad a la Metonimia. Un ensayo sobre Semefo y Teresa Margolles*”, Tesis para obtener el Grado de Maestra en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2006, p. 148.)

269 David, Mariana, Tomada de: David, Mariana, *op. cit.*

Y es que la década de los noventa en México estuvo claramente marcada por el desencanto en relación a la realidad social. Los evidentes costos sociales que supuso la instauración del neoliberalismo más que activar el interés de los artistas por participar en la vida política, parecieron dar lugar a la aparición de una serie de trabajos que evidenciaban tanto el escepticismo como el desencanto.

Se trató de una época que fue terreno fértil para el desarrollo de propuestas en torno a lo abyecto, y en la que abundaron obras con un lenguaje claramente cínico.

Y eso es propiamente lo que define lo posmoderno, que es un arte cínico pero no es un arte crítico, porque la crítica siempre trae un momento de conciencia política y de condición crítica de los procesos sociales. La vanguardia por eso se caracteriza.

Esa generación en general, y en México es muy característico, se focaliza a esta especie de estética de la travesura, donde por ejemplo, si tú ves las primeras acciones de SEMEFO, que son radicalísimas, no hay ninguna construcción crítica del proceso.²⁷⁰

La comunidad artística parecía muy dispuesta a la asimilación de este tipo de propuestas, por lo que Semefo fue programado con extrema facilidad por instituciones locales.

Semefo quedó instaurado como un componente esencial de las formas de arte de crisis que emergieron en México en los años 90, en buena medida porque su negociación con lo espantoso operaba como referente límite de una zozobra común. Fue precisamente su tajante anti-humanismo lo que lo diferenció del conjunto de los otros artistas y colectivos que provenían de la contracultura del período.²⁷¹

Pero la dinámica planteada por el grupo pareció llegar a su límite. ¿Cómo “ir más allá” sin acabar preso? José Luis Barrios sostiene que “esa práctica, en términos de su poética, se agotó muy rápido o llegó hasta donde tenía que llegar”²⁷²

Antes del año 2000 el grupo se desintegró y Margolles comenzó a trabajar sola. Sus piezas cobraron un carácter distinto a las realizadas dentro del colectivo, pero no puede hablarse de una ruptura tajante, ya que mantuvo en más de un sentido la línea conceptual y estrategias formales de realización seguidas por el grupo. (Esto queda claro, por ejemplo, en la discusión que existe en relación a quién debería atribuirse la autoría de la pieza “Lengua”²⁷³, realizada en el año 2000, momento en que el colectivo ya se había disuelto, pero directamente relacionada con el tipo de obra realizada por Semefo.)

Margolles, ya de manera independiente, rápidamente encontró un nutrido grupo de “seguidores” y un lugar propio dentro de la escena artística local. Obtuvo de manera temprana

270 Barrios, J.L, comunicación personal, 24 de agosto de 2012.

271 Medina, Cuauhtémoc, “Espectralidad Materialista”, *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podemos hablar?, Pabellón de México. 53 Bienal de Venecia*, (Conaculta, UNAM, INBA, Patronato de Arte Contemporáneo AC), México, D.F., 2009, p. 17.

272 Barrios, J.L, comunicación personal, 24 de agosto de 2012.

273 Teresa Margolles, *Lengua*, 2000, Medidas variables.

becas estatales para la creación artística, accedió a la crítica y a diversos mecanismos de difusión de obra, así como a los principales centros de exhibición.

2.2.4 Materiales

La materia prima con la que decidió trabajar Margolles siguió incluyendo fragmentos o fluidos de cadáveres, así como objetos que han estado en contacto con los mismos.

Medina sostiene que hay algo ominoso no sólo en los materiales que usa sino en la manera de presentarlos, y recupera la concepción freudiana de *unheimlich*, esa sensación de espanto que “se adhiere” a lo conocido desde tiempo atrás: Lo familiar, lo dócil, lo íntimo, lo confidencial, lo que recuerda al hogar, que resulta de pronto inquietante, provocando terror e incomodidad. Es aquello que debería permanecer oculto y se ha manifestado, convirtiendo a lo familiar en algo extraño e inhóspito.²⁷⁴

Esto sucede así porque Margolles no necesariamente se apresura a explicitar la procedencia exacta de los materiales con los que trabaja, sino que en muchas ocasiones los presenta de forma que a primera vista parezcan algo inocuo y bello.

Medina señala que en estos casos presenta el material a modo de trampa, y que como cualquier trampa requiere de un cebo. El cebo sería la aparente belleza del material, que nos invita a entrar: “Era imposible saber cuántos de esos participantes tenían clara la naturaleza de la trampa que la artista había dispuesto, donde la carnada era la expectativa postminimal de un arte de satisfacción visual y simplicidad.”²⁷⁵

Se vale siempre de materiales de “naturaleza aterradora”, pero muchas veces formula estrategias que invitan al contacto. El agua con la que han sido lavados cadáveres en morgues de la Ciudad de México ha sido utilizada “bellamente” por Margolles para hacer burbujas, como “En el aire”²⁷⁶ y para crear vapor, como en “Vaporización”.²⁷⁷

Utiliza también otros líquidos de manera engañosa: sangre, grasa y formol han formado parte de diferentes obras. “Fluidos”²⁷⁸, por ejemplo, consistió en la colocación de grasa y formol en un contenedor de vidrio iluminado de tal manera que las formas y tonalidades de los materiales parecieran dar cuenta de algo delicado y hermoso.

274 Las figuras comúnmente utilizadas para dar cuenta de esto contienen en sí elementos de naturaleza antagónica. Las más comunes son aquellas que se paran en un terreno ambiguo entre lo vivo y lo muerto: el zombi, el cataléptico.

Imágenes ominosas “por excelencia” son aquellas que aluden a amputaciones o lesiones de órganos importantes, como los ojos, o el sexo, o bien miembros que se separan y se vuelven autónomos.

275 Medina, Cuauhtémoc, *El Ojo Breve / La muerte infiltrada*, 09 de Julio de 2003, <<http://www.scribd.com/fullscreen/41058819>>, (1 de agosto de 2012).

276 Teresa Margolles, *En el aire*, 2003, Medidas variables.

277 Teresa Margolles, *Vaporización*, 2001, Medidas variables.

278 Colectivo Semefo, *Fluidos*, 1996, Medidas variables.

En estos casos se pretende que el público se enfrente a la pieza desconociendo el tipo de material usado. Tomarlo por sorpresa, hacerlo entrar, y una vez dentro develar el engaño. Es justamente en el momento en que se corren los velos cuando se construye la obra: El espectador se entera de haber sido llevado, sin querer, a transgredir un límite que lo descoloca y violenta.

En el hall del museo los niños juegan bajo las burbujas que vienen de la pieza de Teresa Margolles “En el aire”, 2003. Corriendo, riendo, atrapándolas, están fascinados por el brillo, delicadas formas que desde el techo flotan y se rompen en su piel.

[...]

El momento de placer naif se torna en repulsión: se han enterado de que el agua proviene de morgues de la Ciudad de México, que ha sido usada para limpiar cuerpos después de una autopsia. Carece de importancia que el agua haya sido desinfectada; el estigma de la muerte torna lo bello en horroroso.²⁷⁹

El impacto de estas piezas está estrechamente relacionado con la posibilidad de que el público se aproxime a las mismas sin haber realizado ninguna clase de lectura previa (algo difícil para aquellos que conocen la trayectoria de Margolles). Lo que se busca es obligarlo a transgredir sus propios límites, colocándolo donde voluntariamente no lo haría.

Se dice que cuando presentó “Vaporización” en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, Susan Sontag escribió en el libro de visitas de la exposición: “Toqué a la muerte”.²⁸⁰

Otro material usado con frecuencia por Margolles, y que está dotado también de cualidades fuertemente ambivalentes es el vidrio.

Dos toneladas de cristales de parabrisas estallados durante tiroteos en la Ciudad de México fueron utilizados para pavimentar una calle degradada en la ciudad inglesa de Liverpool²⁸¹ en la acción “Sobre el dolor”, realizada en el 2006.

La calle, que era usada principalmente como lugar de consumo de drogas, después de la intervención incorporó una serie de “encantadores brillos” que, para quien conocía la procedencia de los mismos, atestiguaban la violencia que supone en países de la periferia el consumo de narcóticos de países adinerados.

Para la realización de esta pieza Margolles llevó un auténtico cargamento de vidrios, despojos de la violencia, a la sociedad inglesa y particularmente a sus consumidores.

279 Coulson, Amanda, “Teresa Margolles. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Germany”, *Frieze*, septiembre 2004, p. 122.

280 *Strange Dreams*, Termómetro social..., jueves 05 de abril de 2007, <<http://oswaldolilly.blogcindario.com/2007/04/01907-termometro-social.html>>. (1 de agosto de 2012).

281 Lugar en el que se sugiere que surgió la primera organización de tráfico de drogas.

Después que sucede una ejecución carro a carro, en la vía pública, el cuerpo y el coche son retirados del lugar de los hechos para posteriores peritajes, pero los vidrios producto de las ventanillas destrozadas no, van quedando en las calles, acumulándose en las rendijas del asfalto, en las fisuras, integrándose al paisaje urbano. Puntos de brillos, zonas que brillan en la noche por la cantidad de vidrios triturados. Brillan por los asesinatos.²⁸²

Ha usado también fragmentos de vidrio para realizar una serie de joyas²⁸³, que primero se mostraron en el Museo Experimental El Eco, en 2007; después en la galería Salvador Díaz, en Madrid; y también se llevaron a la Bienal de Venecia, en 2009 (aunque en ésta última no se exhibieron físicamente, sino que se guardaron en una caja fuerte, exponiendo sólo la ficha técnica).

Para la realización de estas piezas utilizó vidrios que quedaron en las calles como resultado de ajustes de cuentas, o bien aquellos que estaban incrustados en cuerpos de víctimas, y que fueron retirados con pinzas por Margolles.

Estos pedazos de vidrio, algunos aún con rastros de sangre y grasa, fueron incrustados: “en joyas idénticas a aquellas que demandan los jefes de las organizaciones criminales”²⁸⁴, enunciando la vinculación existente entre el crimen organizado, el dinero y el lujo.

Pero si bien estos fragmentos de vidrio, engarzados en oro, dan cuenta de la relación entre los grupos de poder económico y el narco en México, ¿al ser convertidos en joyas se humanizan?, ¿son capaces de hacer un relato sobre los cuerpos que han tocado, o por el contrario, se convierten en gemas, en objetos preciosos?, ¿no será más bien que adquieren valor por ser signo de la perpetración de la violencia?

La joya está emparentada con el deseo de poseer, por lo que surge una obvia pregunta: ¿quién compra esos brazaletes y medallones?²⁸⁵ Tener los vidrios pareciera hacer posible la articulación de la fantasía de poseer el último vestigio del cuerpo.

Pero no siempre es ambivalente la naturaleza de los materiales usados por Margolles, que en algunos casos se presentan de manera crudísima, sin ninguna clase de maquillaje, como “Lengua”²⁸⁶, que se reduce a la presentación de un pedazo de cuerpo: una lengua.

282 Declaración de Teresa Margolles tomada de la conversación que ésta mantuvo con Taiyana Pimentel y Cuauhtémoc Medina, con motivo de su participación en la 53 Bienal de Venecia. *Tomado de: ¿De qué otra cosa podemos hablar?, op. cit.*, p. 86.

283 Teresa Margolles, *Ajuste de cuentas*, 2007, Joyería con incrustaciones de vidrio, Medidas variables.

284 Medina, Cuauhtémoc, “Espectralidad Materialista”, *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podemos hablar? Pabellón de México. 53 Bienal de Venecia*, (Conaculta, UNAM, INBA, Patronato de Arte Contemporáneo AC), México, D.F., 2009, p. 23.

285 Con un precio de venta que oscilaba entre 15 mil y 20 mil euros. Es interesante hacer notar que el montaje del vidrio y las gemas fue realizado por un hombre que presuntamente realiza joyas para narcotraficantes.

286 Teresa Margolles, *Lengua*, 2000, Medidas variables.

Tanto en los casos en que es “velada” la naturaleza de los materiales, como en aquellos en que puede verse claramente, ésta aparece como algo amenazante.

Amenaza por la repulsión y el miedo que produce estar en contacto con ella o frente a ella, y amenaza también al presentarse como posible destino. Lo que muestra Margolles, en última instancia, son una serie de cuerpos violentados, que son de otros, pero que en más de un sentido aparecen en el imaginario como nuestros.

El espectador es obligado a presenciar el oprobio de cuerpos que en más de un sentido le refieren al propio. Mientras Margolles se asegura de colocarlo en el lugar de observador pasivo, al tiempo en que le deja intuir los detalles que supuso la realización de la obra.

Nunca hay referencias claras en relación a la individualidad de los cuerpos. Lo que en algún momento pretendió ser una afirmación de identidad suele aparecer en sus trabajos a modo de comentario irónico, de broma macabra, que pareciera afirmar la falta de sentido de cualquier clase de búsqueda de unicidad (como el *piercing* que puede verse en la pieza “Lengua”).

Los materiales son presentados de tal forma que lo único que producen en el espectador una mezcla de impotencia, enojo y miedo.

2.2.5 El lugar de la legalidad

Una cuestión fundamental para analizar el trabajo de Margolles es la relación que ésta establece con el marco de legalidad. Esto ha sido abordado a profundidad por la criminóloga Rebecca Scott Bray, en el texto “En piel ajena: The Work of Teresa Margolles”, *Law Text Culture*”, publicado en 2007.

Buena parte de la obra de Margolles es posible sólo a partir de la violación de una serie de normativas que supondrían consecuencias de carácter penal.²⁸⁷ Trabaja con cadáveres, o con tejido y fluidos procedentes de los mismos, que en algunos casos pertenecen a individuos que han sido asesinados, por lo que se encuentran sujetos a procesos de investigación pericial y su tratamiento debería estar reservado a instancias policiales.

Pero es sorprendente que si bien todas estas operaciones se hacen públicas no sólo nunca se le ha levantado una demanda o se le ha incautado alguna pieza, sino que siempre ha contado con el cobijo institucional.

Un ejemplo clarísimo de esto es que el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) cuenta en su colección con dos obras de Semeño, “Mineralización estéril” y “Larvarium”. Tiene también “Encobijados”²⁸⁸, de Margolles, comprada en el 2008 a la Galería de Arte Peter

287 Suponen también una serie de violaciones de normas de carácter sanitario que no tendría sentido abordar aquí.

288 Teresa Margolles, *Encobijados*, 2006, medidas variables. Mantas utilizadas para envolver víctimas de la delincuencia organizada. Actualmente pertenece a la Colección de Arte Contemporáneo de la UNAM.

Kilchmann por el Comité de Adquisición de Piezas Artísticas y la Comisión de Adquisición y Mantenimiento de la Universidad. Las tres piezas fueron realizadas a partir de procedimientos más que dudosos.

Gran parte del material que Margolles ha utilizado para realizar sus primeras obras provenía de las instalaciones de Semefo, donde ella misma trabajó. Semefo no depende directamente de una institución médica, sino de la Procuraduría General de la República,²⁸⁹ y de su dictamen se desprenden responsabilidades penales (en caso de haber elementos que hagan suponer un posible homicidio).

Usa el material “que queda” después de que la policía ha hecho su trabajo, por lo que en principio no entorpece el proceso de investigación: Objetos y cuerpos cuyo rastro jurídico aparentemente no es significativo, pues han sido analizados previamente.

Sin embargo es innegable que Margolles desviar, saquea y vacía de sentido materias y procedimientos propios del ámbito jurídico.

Para “Memoria fosilizada”²⁹⁰ se ahogaron en una plancha de hormigón 247 objetos personales de gente muerta, y al hacerlo la pieza evidentemente los despojó de su sentido jurídico.

En obras más recientes el material es recogido directamente de la escena del crimen, después de que los peritos han hecho su trabajo. La recolección puede realizarse tanto gracias a la ineficiencia como a la corrupción de cuerpos policiales y a los vacíos en términos de legislación.

Margolles interpela la noción de legalidad y la manera de operar de diversas instituciones aparentemente destinadas a su cumplimiento, parasitando su estructura y visibilizando una serie de mecanismos institucionales no sólo ineficientes sino completamente corruptos.

Obras tales como “Lengua” describen puntualmente la negligencia con la que se tratan los restos humanos en los forenses mexicanos y, por extensión, la crisis institucional que vive el sistema judicial en su conjunto.

Desde que participó en el Salón Nacional Oficial sobre Arte Joven de 1992, donde Semefo expuso un ataúd visiblemente recién desenterrado y traído del cementerio, hasta las más recientes de Semefo hechas con entrañas humanas (por ejemplo, un sofá tapizado con vísceras), el grupo ha venido violando por lo menos las normas sanitarias. Que una artista como Margolles pueda hurgar en el depósito, y tomar fotografías, recoger muestras, utilizar los cadáveres para hacer impresiones sobre telas o moldes de yeso, sugiere la existencia de una administración enormemente tolerante. Su práctica artística debe su existencia a la relajación de los servicios policiales mexicanos. Sus obras exponen con enorme franqueza

289 Equivalente al Ministerio Español del Interior.

290 Semefo, *Memoria fosilizada*, 1998, 10 x 240 x 240 cm. Diversos objetos contenidos en una plancha de hormigón.

la situación de ese aparato, al tiempo que son resultado de la complicidad de la artista con ese mismo sistema.

El hecho de que a lo largo de los años las instituciones estatales mexicanas hayan promovido activamente el arte de Margolles es muestra de su talento para habitar una laguna legal y política. Sería imposible poner en cuestión sus métodos sin denunciar al mismo tiempo las peculiares normas tanto de la morgue como del sistema cultural. En este sentido su obra es menos una transgresión que un reflejo del estado deteriorado de la ley. Si su arte ocupa un espacio de tolerancia, es gracias a la complicidad e ineficiencia institucional.²⁹¹

Esta línea argumental propone que aquello que permitimos da cuenta de lo que somos, por lo que la importancia del trabajo de Margolles radicaría en mostrar lo que somos como sociedad. Se trata de una afirmación que en más de un sentido resulta innegable, pero quizás también simplificadora.

Para la Séptima Bienal de La Habana, en el 2000, introdujo a Cuba grasa humana procedente de morgues; para “Grumos sobre la piel”, realizada un año más tarde, llevó a España exactamente el mismo material; y en la Bienal de Venecia, del 2009, trabajó con sangre presuntamente procedente de asesinatos.

Operar tanto desde las lagunas existentes en términos de legislación como desde la corrupción no sólo es posible en México, sino que puede hacerse en países con realidades sociales y políticas supuestamente muy distintas.

2.2.6 Uso de las personas y participación pasiva

Margolles necesita apelar a distintas personas para la realización de sus obras. Para algunos de sus primeros trabajos, cuya materia prima eran fragmentos de cadáveres, requirió del permiso de familiares. Ella relata que, a pesar de formar parte del personal de la morgue, y por lo tanto tener que portar una bata blanca, siempre vestía de negro: “porque al ir como de luto, los familiares de muertos en la morgue me identifican con uno de ellos y me hablan como a un igual, en lugar de como a alguien que manipuló el cadáver de su ser querido y así se elimina la fina pared que separa la sala de las autopsias”²⁹².

“Ahí [en la explanada de Semefo] escucho las voces temblorosas de las madres reclamando el cuerpo de los hijos, es ahí donde hablamos de impunidad y donde les muestro mi trabajo y podemos trabajar en conjunto.”²⁹³

291 Parachute 104, Medina, Cuauhtémoc, *Zonas de tolerancia: Teresa Margolles, Semefo y más allá*, Montreal, octubre-diciembre de 2001, p. 31.

292 Torrijos, Gloria. “Un lienzo mortuario se convierte en arte”, La Prensa, Crónicas del Istmo, 23 de marzo de 2003, <<http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2003/03/23/hoy/revista/917357.html>>, (26 de octubre de 2012).

293 Tomado de: Chávez Santiago, Amelia. “La huella que deja el cuerpo: concepto y obra de Teresa Margolles”, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2010, p. 40.

En los trabajos que realizó mientras formaba parte del personal de la morgue, la manera en que abordaba a los deudos, así como el momento en que lo hacía, no representan un dato menor: La fragilidad y la impotencia intervenían sin duda para hacer posibles acuerdos que seguramente no habrían podido realizarse de otra forma.

En estos, como en otros casos en los que ha requerido el permiso de familiares para obtener cuerpos completos, o fragmentos de los mismos, sistemáticamente ha aprovechado el estado de indefensión y extrema pobreza de los deudos, a partir de acuerdos a todas luces insensibles en relación a la situación que éstos atravesaban.

“Entierro”²⁹⁴ resulta particularmente estremecedor, fue posible gracias a la obtención del cuerpo de un bebé que nació muerto y cuya madre no tenía dinero para enterrarlo, “tenía dos opciones: donar el cuerpo a la medicina o donarlo al arte, y decidió donarlo al arte”²⁹⁵, dice Margolles.

Diversos críticos han argumentado que gracias a la pieza se creó un entierro portátil, sin el cual el cuerpo habría ido a parar a una fosa común, ¿pero qué clase de sepulcro es el que se le ofreció?

Culturalmente lavar el cuerpo antes de enterrarlo es entendido como una forma de prepararlo, de limpiarlo para el tránsito que la muerte supondría. Por supuesto constituye también el ritual a partir del cual el vivo se despide de quien ha perdido, por lo que tradicionalmente se practica de manera íntima por la madre o la partera, en el caso de recién nacidos.

Pero en este caso un video de ocho minutos muestra el cuerpo del bebé (previamente plastinado) que no es lavado por su madre, sino sumergido en productos químicos por las manos enguantadas de Margolles. Posteriormente el cuerpo fue introducido en hormigón en inicio de fraguado. No hay ni un dejo de “compasión” en el tratamiento que se le da a la madre, o al cuerpo de su hijo muerto.

Otras piezas no requirieron la autorización de familiares, pero involucraron directamente a otras personas, como “Grumos sobre la piel”²⁹⁶. En esta acción, realizada en España en 2001, un joven, presuntamente ligado al tráfico de drogas, se prestó para que su torso y brazos desnudos fueran untados con grasa proveniente de cadáveres. La serie de fotografías con las que se registró, nos muestran sólo un cuerpo pasivo sobre el que Margolles, con guantes, actúa. La violencia que esta actuación supuso, y la diferencia en relación al lugar en que Margolles se coloca a sí misma y aquel en que coloca a los otros, resulta perfectamente visible en el uso de guantes.

294 Teresa Margolles, *Entierro*, 1999, 15.5 x 66 x 43 cm. Cadáver de bebé inmerso en un bloque de hormigón.

295 Chávez Santiago, Amelia, *op. cit.*, p. 43.

296 Teresa Margolles, *Grumos en la piel*, 2001. Serie fotográfica en la que registra la aplicación de grasa de cadáveres sobre la piel de un presunto distribuidor de drogas.

Obras más recientes se plantean como “abiertas a la participación colectiva”, de las que la más conocida es aquella presentada en la 53 Bienal de Venecia, donde nada menos que familiares de víctimas de la violencia eran los encargados de fregar con agua y sangre el suelo del pabellón.

Para “La promesa”²⁹⁷, presentada recientemente en el MUAC, una serie de voluntarios realizaron la tarea de dispersar escombros. En la muestra, una de las participantes, al ser interrogada sobre lo que hacía, respondió susurrando: “no puedo hablar; parte de la obra consiste en que permanezcamos en silencio”.

Y es que Margolles apela a otros para la realización de sus piezas, pero aparentemente no les da ningún margen de acción, sino que los participantes deben limitarse a realizar aquello que se les ha propuesto.

Los voluntarios se benefician en la medida en la que son invitados a sumarse a un proyecto que permite la visibilización de una problemática que les es afín, pero no participan en la construcción del sentido de la obra, ni pueden “hacer uso de micrófono”. No participan tampoco en las ganancias que la pieza genera.

Pero en vista de que el argumento que ha llevado a Margolles a tener acceso no sólo a espacios de exhibición sino a obtener importantes reconocimientos a nivel internacional es que su trabajo constituye un ejercicio de memoria y permite la aparición de una serie de voces que quieren ser silenciadas, vale la pena preguntarnos, ¿en qué sentido hay espacio para la voz del otro? ¿Nos encontramos frente a un arte de denuncia o simplemente somos testigos de un ejercicio de violencia perpetrándose dos veces sobre el mismo cuerpo?

2.2.7 Contaminación de territorios

Culturalmente hemos creado diversos rituales y normas destinadas a establecer una separación entre el territorio de los muertos, y el territorio de los vivos²⁹⁸.

Esta separación de territorios, en términos del imaginario, cumpliría con la función de proteger tanto a los vivos de los muertos como a los muertos de los vivos.

Evitar la proximidad con los muertos tiene un fundamento de carácter sanitario, pero sin lugar a dudas sobrepasa esa cuestión. Sentimos amenazante el contacto con ellos, o con las

297 Teresa Margolles, *La promesa*, 2012, medidas variables. Instalación con escombros de una casa demolida en Ciudad Juárez.

298 Oriana Baddeley, en su artículo “Teresa Margolles and the Pathology of Everyday Death”, sostiene que pocas culturas han sido tan definidas por estereotipos en relación a la muerte como la mexicana. Uno de estos estereotipos tiene que ver con la vivencia de momentos de cruce entre el territorio de los muertos y de los vivos (como el día de muertos, en el que tradicionalmente la gente lleva comida, bebida y música a los panteones, pues se sostiene que en esta fecha los muertos “vienen a vernos”). Trabajar en torno a la muerte aparece casi como requisito indispensable para dar cuenta de la “mexicanidad” de una expresión visual.

substancias que de ellos provienen, o bien que han estado en contacto con ellos, por muy esterilizadas que se encuentren.

De la misma manera nos parece violatorio cualquier intrusión al territorio o al cuerpo del muerto, que imaginamos tiene el derecho de “descansar en paz”. No es casual que culturalmente se registre una sensación de alivio en el momento del sepulcro.

Pero el trabajo de Margolles se sostiene a partir de obligarnos a transgredir el límite de separación entre ambos territorios: Nos muestra el espacio de los muertos violentado al hacer aparecer un ataúd exhumado en un concierto, la lengua extirpada a un cadáver en el Palacio de Bellas Artes, pedazos de piel tatuada en una galería de Madrid.

Y nos obliga también a sentirnos invadidos por ellos, a respirar el agua con la que han sido lavados, a sentirla humedeciendo nuestra ropa, nuestros labios.

Margolles sostiene que de ninguna manera pretende amenazar al espectador con una posible contaminación, probablemente porque parte de una auténtica sensación de compenetración de ambos territorios.

En más de una ocasión ha asegurado que en la época en la que trabajó directamente con cadáveres (fundamentalmente como miembro del colectivo Semefo) lo que le interesaba no era la materia muerta, sino la vida que había en ella, los gusanos que crecían en la carne muerta.

Cuentan los testimonios que el “Sillón tapizado” —de vísceras— (1998) tuvo que ser desmontado antes de tiempo por el fétido olor que impregnaba en el hogar de las personas que acogieron la obra. El personal del MACG también presentó quejas por la pestilencia proveniente de los gusanos que se alimentaban del cadáver del caballo en descomposición “Dermétes” (1995), y lo mismo ocurrió cuando una de sus obras viajó a la Casa Iteso Clavigero en Guadalajara.²⁹⁹

Sin embargo resulta significativo que no existe figura más estereotipada de la muerte que un cadáver cubierto de gusanos; no es casual que el gusano históricamente ha funcionado como figura metafórica para hablar de la muerte.

En términos del imaginario colectivo el muerto que acaba de dejar de respirar, el muerto no tocado, de cuerpo intacto, podría parecer “no estar tan muerto”; pero el muerto cubierto de gusanos no permite la menor duda en relación a la “definitividad de su muerte”.

Podríamos suponer entonces que no se está haciendo una afirmación en torno a la vida del cadáver, sino en torno a la podredumbre de la vida, y quizás a esto se debe que ella se encargue de realizar relatos como el siguiente, donde no sólo los cuerpos aparecen en un estado

299 David, Mariana. SEMEFO. 1990-1999. De la morgue al museo, UAM, México, DF, 2012, p. 31.

de podredumbre, sino que parece querer mostrar una sociedad en un auténtico estado de descomposición.

Cuando terminó “Lavatio Corporis” ¿qué hacíamos con todo esto, no? Entonces Silvia Pandolfi nos consiguió una bodega para guardar las cosas [...] hubo una granizada que tumbó el techo de la bodega. Entonces quedaron a la intemperie los caballos. Como llamó mucho la atención a la banda que estaba allí cuando iban entrando los caballos, entonces se metieron. Entonces empezaron a vandalizar los caballos. [...] Los usaron a los caballos sexualmente, a la yegua y al caballo. Entonces con la lluvia y la intemperie se empezaron a pudrir. Como teníamos la beca de Jóvenes Creadores, teníamos que hacer un evento en el Carrillo Gil, dentro de una colectiva de la generación Jóvenes Creadores, y decidimos poner los caballos, los restos de los caballos. Y como estaban llenos de gusanos, vimos que en vez de poner caballos muertos, estábamos poniendo caballos vivos. Entonces ese cambio de la muerte a la vida para mí fue muy importante.³⁰⁰

2.2.8 Desconocer al interlocutor

Quizás habla más desde alguien, por alguien, que hacia alguien en particular. Esto lo digo también en relación a lo tenue, difícil y poco lógico que resulta entender su reacción a que alguien responda.

A diferencia de otros artistas Teresa no sabe muy bien qué hacer con eso, con que la gente responda. Es una artista muy obsesionada con los resultados de la acción que está llevando a cabo y a veces no tanto con qué van a decir, lo cuál creo que es una posición muy difícil de describir porque vivimos en la hegemonía de la suposición de que nuestros actos significativos se validan porque hay escuchas.³⁰¹

Todo diálogo exige la existencia de un Otro al que se le habla, porque es su escucha lo que aparentemente da sentido a nuestras palabras. Pensar quién es ese Otro resulta fundamental para cualquier clase de análisis de discurso.

¿A quién le habla Margolles? La declaración de Medina da cuenta de una aparente dificultad para dirigir su discurso hacia Otro y ser capaz de recibir una respuesta. Lo que propone Margolles no es un diálogo.

Pareciera como si ella se entendiera a sí misma como una especie de conducto que se presta para convocar a una serie de voces y permitir que se manifiesten. Y se sugiere que su trabajo no se dirige a los vivos, sino que se construye para hacer posible la aparición de las voces de la serie de muertos desconocidos con los que ella trabaja.

¿Será que da un espacio para la aparición de la serie de voces de esos muertos?, ¿de qué naturaleza serían sus lenguas?

300 Morales Mendoza, Lourdes, *op. cit.*

301 (Medina, C, comunicación personal, 15 de junio de 2012).

2.2.9 Memoria. Dar lugar a la aparición de la lengua del Otro

A pesar de lo que pretende la sabiduría popular, todos sabemos que la muerte no nos iguala... No obstante que el cadáver del *punk* había sido oficialmente identificado y su familia lo había reclamado, corría el riesgo de sufrir la exclusión definitiva y postrera: ser arrojado a una fosa común o, peor aún, convertirse en material docente en el anfiteatro de alguna facultad de medicina, donde lo despojarían hasta de sus propiedades carnales...

La belleza inerte del hombre y lo terrible de su caso llamó la atención de Teresa Margolles...

Sin vacilar Margolles tuvo una idea sobrecogedora: ofreció a la madre del joven un ataúd para llevar a cabo los ritos funerarios del asesinado, a cambio de un fragmento de su cadáver a fin de exponerlo como *ready made*. Margolles llegó incluso a sugerir que le gustaría adquirir precisamente la lengua o el pene... En todo caso su ofrecimiento no pareció haber ofendido a sus familiares, que, forzados por las circunstancias y el convencimiento de que en cierto modo rendían un homenaje a su ser querido, aceptaron dar la lengua a cambio de un ataúd de metal. El trato no era nada malo para Margolles misma, quien por entonces poseía no uno sino dos ataúdes, que había comprado un cierto tiempo atrás a fin de remover discretamente del depósito de cadáveres una serie de moldes tomados de cuerpos hechos para una escultura (“Catafalco”, 1997).³⁰²

En relación a este mismo caso relata Margolles:

Me comentaron un día que había un cuerpo que podría interesarme. Era el de un muchacho muy joven. [...] Hablé con la madre y quise pedir que me diera el pene, pero cuando iba a pronunciar la palabra pene me salió lengua. La madre, por supuesto, reaccionó indignada, algo completamente normal, mi trabajo fue convencerla para que el cuerpo de su hijo hable sobre las miles de muertes anónimas que la gente no quiere tener en cuenta. Finalmente me la dio y la llevamos a Bellas Artes que es, además, el lugar de los velorios de personajes célebres en México³⁰³.

¿De qué habla esa lengua? ¿En qué sentido es capaz de cumplir con la promesa realizada de dar voz a las miles de voces anónimas de la ciudad?

Según refiere Coco Fusco en su artículo “La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta”, para la primer exhibición de la pieza “Lengua” Margolles invitó a la inauguración a los parientes del joven muerto, quienes se sintieron ofendidos porque ni en los programas ni en la ficha de sala se mencionaba su nombre. “Que alguien acepte la transformación de una parte de su cuerpo en obra de arte y que además exija su reconocimiento va más allá de lo imaginable”³⁰⁴, argumenta Fusco. Pero, ¿cómo no exigir ese mínimo acto de

302 Medina, Cuauhtémoc, *Parachute* núm. 104, “Zonas de tolerancia: Teresa Margolles, Semeño y más allá”, Montreal, octubre-diciembre de 2001, p. 31.

303 Silva Santisteban, Rocío, “El arte revulsivo de Teresa Margolles. Agua de cadáver”, <http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm>, (10 de junio de 2012).

304 Fusco, Coco, “La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta”, *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, España, N°. 29, 2001, p 18.

reconocimiento de la identidad del muerto si, según declaraciones de Margolles, el acuerdo se logró gracias a convencer a la madre de que la obra aseguraría su memoria?

“Trabajo sobre los cuerpos sin vida, con lo que está en decadencia, y siempre lo hago empezando con la misma pregunta: ¿cuánto es capaz de experimentar un cadáver?”³⁰⁵

En 1998 Margolles realizó la serie “Autorretratos en la morgue”. En una de las imágenes aparece ella con el cadáver de una niña en brazos.

La imagen glosa una Piedad de la era de la violencia con su hijo muerto en brazos. Ella expresó en referencia a la fotografía: “con esta niña vi todo el proceso de descomposición que tuvo, era una niña de la calle que fue asesinada, su cuerpo sirvió para ser estudiado en la Facultad de Medicina hasta que se desechó en el crematorio.”³⁰⁶

¿En verdad podría ser esa su hija?, ¿sobre el cadáver de esa niña desnuda y sujeta a tratamientos químicos para impedir su descomposición aparece una mirada que podría calificarse como compasiva?, ¿tiene algún sentido en términos sociales?³⁰⁷

El trabajo realizado por antropólogos forenses ha sido fundamental, por ejemplo, para reconstruir la historia de diversas personas asesinadas en Sudamérica durante la época de las dictaduras militares, siendo pieza clave para la recuperación de la memoria de su generación, y dando lugar, efectivamente, a la aparición de una serie de voces anónimas. ¿Será que Margolles realmente opera sobre bases similares?

La labor realizada por los antropólogos (a partir de un material igual de escabroso), ha permitido no sólo para la identificación de víctimas sino que ha sido retomado, interpretado y parafraseado por diversos teóricos y artistas que han señalado la importancia de recuperar la identidad y reafirmar la unicidad de los sujetos. Margolles sostiene que muchos de sus trabajos siguen la misma lógica, dirigiendo nuestra mirada a aquello que no ha sido visto, y buscando evidenciar que las víctimas de la violencia en México son individuos, con historias particulares y no simples números.³⁰⁸ ¿Pero en qué sentido trata a los restos como provenien-

305 Brito, Fernando, “El arte de temática narco en México. Lienzos con bala” <<http://alfazentauro.wordpress.com/2011/09/28/lienzos-con-bala>> (28 de abril de 2012).

306 Chávez Santiago, Amelia, *op. cit.*, p. 42.

307 En las diferentes imágenes de la serie fotográfica Margolles aparece posando con diferentes cuerpos, como quien quiere mostrar una serie de objetos que posee. Mantienen cierta similitud con las imágenes en que los soldados posan junto a los caídos, exhibiéndolos a modo de “trofeos de guerra”.

308 En relación a la obra presentada para la Bienal de Venecia Margolles declara “En mi obra hablo del dolor de las personas que han perdido a sus seres queridos, del vacío que deja un asesinato en una familia. No son números, sino gente con nombre y apellido; vivimos en un país que llora.” (*Suplemento Cultural, periódico La Jornada*, “Por la violencia, México es un país que llora: Teresa Margolles”, Jueves 11 de junio de 2009).

Una afirmación similar realiza Patrizia Dander “Los procedimientos que se emplean en la autopsia, como lavar el cadáver y coserle las heridas, se pueden interpretar también como actos de apreciación por parte de la artista: una dignificación última, póstuma, de estos seres humanos, en sustitución de una sociedad que no pudo dignificarlos. (Dander, Patrizia, *127 Cuerpos en Teresa Margolles. 127 Cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Alemania, 2006, p. 158.)

tes de un individuo con una historia?, ¿qué queda que pudiera denotar la identidad y la vida de estos sujetos?

El rescate de la humanidad del otro, de su individualidad, exige resistirse a la objetualización del sujeto, reconocer que el resto da cuenta de un ser humano; por lo que la manera en que se obtienen, el tratamiento que se les da y la forma en que se exhiben es sin duda significativo.

Las mecánicas de intercambio (como dar un ataúd, pero sólo a cambio de un fragmento del cuerpo), y de corrupción (para que funcionarios públicos “se hagan de la vista gorda”), parecieran entender al cuerpo simplemente como un objeto más que puede introducirse en la lógica del arte-mercado.

Y el tratamiento que se le da a los restos dista mucho de poder calificarse como “delicado” o “compasivo”. Telas mojadas con sangre de gente asesinada, que se mezclan con tierra, o con basura, que son restregadas por el suelo, usadas para fregarlo o simplemente arrastradas (como en “Limpieza”³⁰⁹ o “Bandera arrastrada”³¹⁰).

Presentados de esta manera los restos no parecerían dar cuenta de seres humanos, sino que se reducen a su condición matérica, objetual, que lo que despierta es principalmente repulsión, impotencia y miedo.

¿Quién podría “cobijar” esos cuerpos? ¿Quién sería capaz de reconstruir con ellos una historia y reconocerla como propia? No podemos perder de vista que la memoria supone un acto de apropiación, de interpretación, de posicionamiento que rescata la humanidad de la víctima, que no se agota en el texto de un cuerpo mancillado sino que le da sentido y lo coloca en un contexto.

Tampoco carece de significación que ella trabaje con cuerpos de gente que podría haber sido asesinada, o con objetos personales de los mismos, y que por tanto están inmersos en una investigación. Margolles aleja al objeto de su función pericial (que aunque ineficiente y corrupta, en todo caso pretende hacer un análisis, una reconstrucción de lo sucedido en aras de entender y en el mejor de los casos resarcir de alguna manera el daño).

La autopsia, por ejemplo, supone un tremendo ejercicio de violencia que se ejerce sobre el cuerpo, pero lo que pretende es ofrecer una explicación en torno a la manera en que se

Y Taiyana Pimentel argumenta: “Aquí vamos a lo singular, no a lo general. No vamos a hablar de cifras ni de estadísticas sino de la importancia de un solo muerto, el vacío que deja un solo asesinato en la familia, de la tragedia que esto representa.” (Conversación entre Taiyana Pimentel, Teresa Margolles y Cuauhtémoc Medina, ¿De qué otra cosa podemos hablar? *Pabellón de México. 53 Bienal de Venecia*, (Conaculta, UNAM, INBA, Patronato de Arte Contemporáneo AC), México, D.F., 2009, p. 93.)

309 Teresa Margolles, *Limpieza*, 2009. Fregado de suelo con agua y sangre de víctimas de la delincuencia organizada. Pabellón de México en la 53 Bienal de arte en Venecia.

310 Teresa Margolles, *Bandera arrastrada*, 2009. Revocado de tela con sangre recogida en escenas de ejecuciones producidas en el norte de México.

produjo la muerte, dándole a la sociedad y a la familia, herramientas para tal vez llegar a entender lo sucedido.

Pero Margolles sólo registra la herida producida en el cuerpo, haciéndonos testigos y depositarios de una doble violencia, dejándonos en *shock*.

Una manera de actuar que no parece alejarse mucho de la mecánica del narco; consiste en ponernos en la nariz, una y mil veces, cuerpos segmentados, trozos de carne, grasa y sangre que sabemos provienen de personas pero que se presentan de tal forma que resulta extremadamente difícil reconocer en ellos su condición humana. Cuerpos que parecieran limitarse a la condición repulsiva a la que han sido reducidos tanto por sus victimarios como por la “intervención artística”.

No cabe duda que su trabajo da cuenta de una realidad social sobrecogedora y la enuncia con una claridad sin precedentes, ¿pero es capaz de detonar una reflexión en torno a la misma? Lo que se recupera es el daño infligido al cuerpo, la herida que no parece poder convertirse en cicatriz.

No hay espacio para la regeneración, pues su trabajo tiene un efecto inmovilizador, por lo que no podría distar más de calificarse como un arte politizado.

2.2.10 ¡Qué escándalo!

Medina, curador del Pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia, cierra el texto con el que presenta el trabajo de Margolles de la siguiente manera:

El horror de experimentar la historia como una compulsión a los desastres, es que ya habrá “otra cosa de qué hablar”: la próxima matazón, la futura revolución fallida, la cíclica hecatombe económica, la renovada desilusión democrática, el siguiente cataclismo natural, o la pandemia en ciernes.

Así como la masacre interminable de las batallas del narcotráfico tuvo por efecto acallar el clamor por los cientos de mujeres asesinadas en lugares como Ciudad Juárez, la única manera de romper el hechizo de las decapitaciones en el norte de México fue el modo en que la ciudad de México se convirtió, en abril y mayo del 2009, en el foco de irradiación de la nueva oleada de influenza global.

Transitar de crisis a crisis; vivir de un escándalo a otro. Pero aquí no se pretende ningún diálogo. Al curador le resulta delicioso compartir que la etimología griega de la palabra “escándalo” (*skandalon*) significa “trampa u obstáculo para hacer caer.”

Lo que sigue...

En una ciudad fantasma llamada México, 2009³¹¹.

311 Medina, Cuauhtémoc, *op. cit.*, pp. 29 - 30.

No es poca cosa que el curador enuncie que la propuesta que presentan no pretende establecer un diálogo. Se trata simplemente de hacer una afirmación en torno a una realidad horrible que se conoce.

Una mirada que no terminamos de entender si es desencantada o simplemente roza lo cínicco, pero que en todo caso no se cansa en reafirmar su impotencia.

El residuo puede traerse a cuenta tan sólo como el insumo de una maquinaria que produce más residuo. Ésta es la figura de un proceso o fluido, que no puede ser coleccionable.

Se experimenta, sí, o más bien habría que decir, nos embarra. Es así, quizá, que incrustó una que otra basura. No obstante, ese barrer lo barrido para sólo revolverlo, permite ensayar una epistemología provisional³¹².

¿A qué clase de epistemología provisional hace referencia?

El pabellón es un espacio donde se intima “con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos”, bajo la aprehensión de que “el muerto ha devenido enemigo del sobreviviente y pretende llevárselo consigo”. Es por ello que, tanto para los espectadores como los organizadores, el pabellón aparece por momentos como vector de contagio.³¹³

El muerto como enemigo, como foco contagioso, no ofrece ninguna esperanza, ni posibilidad de establecer empatía. La realidad aparece aquí como algo que apesta, y el arte como el encargado de hacernos olerla. “... Lo sucio aquí no se sublima: se aplica, eso sí, en un grado de dilución suficientemente baja para permitirnos preservarlo del asco. Pero la dosis tiene que ser suficientemente concentrada para inducir sospecha sobre su virulencia microscópica.”³¹⁴

La rudeza de los materiales utilizados, y la manera de presentarlos, dejan al espectador en *shock*, por lo que en lugar de incentivar a la acción producen parálisis.

Toda muerte tiene un efecto multiplicador. Por eso, las ejecuciones no tienen como único destinatario a la víctima. Son y establecen un perverso sistema de comunicación. Los señores de la guerra de las drogas, los narcotraficantes y sus persecutores, lo mismo que los medios y sus públicos, saben bien que cada cadáver es una bomba semiótica que atemoriza a la población pero también puede azuzar al adversario.³¹⁵

Los textos anteriores fueron tomados del catálogo con el que se presentó su actuación en la Bienal de Venecia, evento a partir del cual el trabajo de Margolles logró visibilidad a nivel

312 Medina, Cuauhtémoc, *op. cit.*, p. 25.

313 *Ibidem*, p. 29.

314 *Ibidem*, p. 26.

Con un grado de dilución suficiente como para permitirle el ingreso a mundo del arte, como para permitirle que la sangre entre en Venecia seca en telas. Una “baja concentración”, que le permite ser consumible en recintos artísticos.

315 *Ibidem*, p. 20.

internacional, sosteniendo que la importancia de su obra radicaba en realizar un comentario crítico en torno a la realidad social mexicana.

Y es que no cabe duda que Margolles está dotada de una increíble capacidad de amoldarse, siendo capaz de coserse un ropaje acorde a cada momento, de manera que las interrogantes que su trabajo plantea parezcan pertinentes en contextos muy distintos.

Sus obras, en términos formales, han mantenido una línea de continuidad a lo largo de más de dos décadas, pero su argumentación en relación al sentido de su quehacer se ha modificado diametralmente.

“A mí me parece bello, me parece muy bella una imagen de un paredón quemado lleno de humo y con unos empalados”³¹⁶ decía en el 93 Margolles, y sería hoy una declaración impensables para alguien cuyo trabajo se sostiene en términos conceptuales argumentando la importancia de la denuncia de la violencia social.

O bien sostenía: “Quiero denunciar la muerte violenta y desdramatizar la muerte en general, así como concienciar a la gente de la vida y de que lo que queda cuando morimos es sólo el cascarón”,³¹⁷ cuando hablar del cuerpo como un cascarón parece un auténtico sinsentido para quien insiste en que cada cuerpo da cuenta de un individuo, y que es importante mirar las historias particulares.

Durante la década de los noventa, tiempos en que el mundo del arte en México parecía bastante desencantado de la política y se mostraba receptivo en cambio a poner a prueba los límites y sentido de la práctica artística, obras similares a las realizadas recientemente, sostenían que el arte era herramienta para herir la sensibilidad del espectador y se enuncianaban como abiertamente antihumanistas.

Pero hoy, en tiempos donde a las obras de arte suele exigírseles importantes dosis de “corrección política”, el trabajo de Margolles no sólo logra extrañamente la supervivencia, sino que pareciera hacer de su voz la más “correcta” de las voces.

Se sostiene que su trabajo actual no pretende herir, por el contrario, pareciera prometer estar dotado de funciones digamos “curativas” en términos sociales. Y sin embargo salta a la vista la similitud de algunas de las obras y los procedimientos seguidos para su realización en ambos períodos.

Cuauhtémoc Medina, el principal apoyo conceptual con el que ha contado Margolles desde hace ya varios años debe tener razón... No hay un intento de diálogo, es una trampa.

316 Declaración de Teresa Margolles en la entrevista realizada por Renato Gonzáles Mello al grupo Semefo, IIIE, UNAM, México, 7 de febrero de 1993. (Tomada de: David, Mariana, *op. cit.*, p. 320)

317 Torrijos, Gloria, *op. cit.*

Al curador le resulta delicioso compartir que la etimología griega de la palabra “escándalo” (*skandalon*) significa “trampa u obstáculo para hacer caer.”

Lo que sigue...

En una ciudad fantasma llamada México, 2009³¹⁸.

2.2.11 Reproducir la maquinaria

A lo largo del presente apartado se ha pretendido demostrar que hay una línea de continuidad en el trabajo de Margolles, por lo que sus primeras producciones no pueden entenderse como algo radicalmente diferente a sus propuestas actuales: Nos encontramos fundamentalmente frente a un cambio discursivo en la manera de validarlos.

Margolles trabaja con restos de gente que proviene de los sectores más desprotegidos de nuestra sociedad, de los más pobres, aquellos que *de facto* no cuentan con ninguna clase de derechos. Pero no pareciera haber ningún indicio de un intento por dignificarlos, por reafirmar su condición humana; por el contrario, logra reducirlos a su condición objetual e introducirlos sin mayor dificultad a la lógica de arte-mercado.

Trabaja también con familiares de víctimas de la violencia. Analizar la manera concreta en que ella les solicita la autorización que requiere para realizar algunos de sus trabajos, o bien las tareas que les hace desempeñar en caso de obras que directamente los incluyen, pone de manifiesto su evidente incapacidad de establecer empatía con esas personas y la terrible situación que atraviesan. Las piezas tampoco parecieran ser capaces de despertar en el espectador un sentimiento empático, o recuperar la historia particular de aquel que ha muerto y su familia: se trata de personas que son mostrados de manera tan simple, tan reductiva, que resulta imposible obtener algún rasgo que dé cuenta de su particularidad, de su humanidad.

Incluso los voluntarios que participan en sus obras ocupan un lugar pasivo, limitándose a realizar las tareas que ella ha propuesto. Son excluidos tanto del proceso de construcción de sentido de la pieza como de las ganancias que la misma genera.

Construye sus piezas a partir de materiales cuyo tratamiento legalmente debe restringirse a instancias policiales. Pero opera tanto desde los vacíos en términos de legislación como desde la corrupción para lograr desviar una serie de objetos, restos y fluidos, de las instancias destinadas a analizarlos y ofrecer una explicación que, en el mejor de los casos, podría permitir entender lo sucedido.

Y sin embargo Margolles cuenta con un importante cobijo institucional, que le ofrece espacios de exhibición, le otorga becas y premios, le compra piezas. ¿Cómo entender esto?

318 Medina, Cuauhtémoc, *op. cit.*, pp. 29 - 30.

No creo que las personas e instituciones que defienden su trabajo lo hagan necesariamente desde un lugar cínico o simplemente morboso. En absoluto. Creo más bien que se debe a que vivimos en una sociedad con unos niveles de violencia tan increíbles, tan desproporcionados, que no sabemos cómo posicionarnos en relación a la misma.

Margolles reproduce las lógicas más descarnadas de nuestra sociedad. Actúa aprovechando su maquinaria de funcionamiento, diseñada de tal forma que dificulta el entendimiento y por tanto la toma de postura crítica. Y es por esto que cuestionar lo que su trabajo convoca resulta particularmente importante en este momento.

2.2.11 Imágenes de obras



Teresa Margolles, “La promesa”, 2012. Instalación con escombros de una casa demolida en Ciudad Juárez, medidas variables.



Teresa Margolles, “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, “Sangre recuperada”, 2009. Instalación de telas impregnadas con lodo en lugares donde fueron encontrados cuerpos de personas asesinadas, medidas variables.



Teresa Margolles, “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, “Tarjetas para picar cocaína”, 2009. Múltiple de diez mil ejemplares a ser distribuido durante la inauguración de la Bienal de Venecia.



Teresa Margolles, “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, “Narcomensajes”, 2009. Textos de narcomensajes bordados en hilo de oro sobre telas impregnadas con sangre recogida en lugares donde ocurrieron asesinatos, distintas medidas.

Teresa Margolles, “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, “Bandera arrastrada”, 2009. Acción que consistió en arrastrar una tela con sangre recogida en escenas de ejecuciones producidas en el norte de México.



Teresa Margolles, “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, “Bordado”, 2009. Acción realizada por voluntarios que bordaron con hilo de oro una tela impregnada en sangre recogida en escenas de ejecuciones producidas en el norte de México.



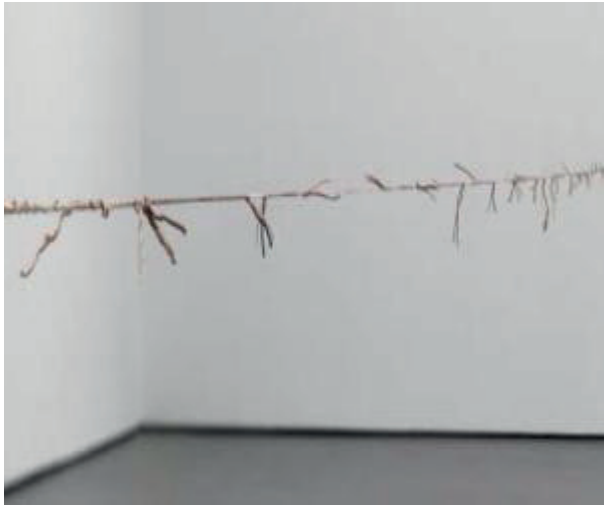
Teresa Margolles, “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, “Limpieza”, 2009. Trapeado con agua y sangre de víctimas de la delincuencia organizada. Acción realizada diariamente en el Pabellón de México durante la 53 Bienal de Venecia.



Teresa Margolles, “Ajuste de cuentas”, 2007. 21 piezas de joyería realizadas en oro de 18 quilates, fragmentos de vidrio recogidos en escenas de *ajustes de cuentas*, piedras preciosas y oro, medidas variables.

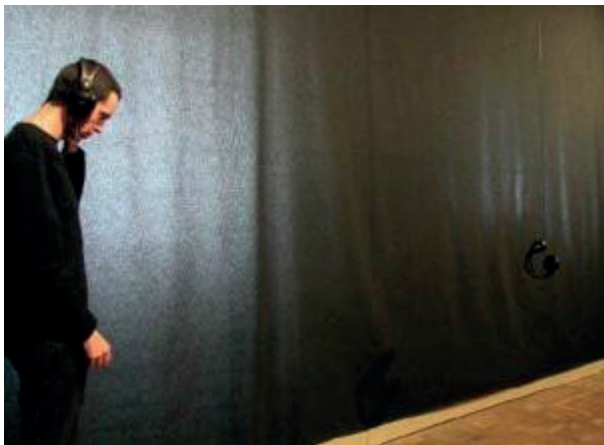


Teresa Margolles, “Encobijados”, 2006. Siete cobijas utilizadas para envolver víctimas de la delincuencia organizada, medidas variables, Colección de Arte Contemporáneo de la UNAM.



Teresa Margolles, “127 cuerpos”, 2006. 127 pedazos de hilo sobrantes de autopsias, recolectados en 3 morgues de la Ciudad de México, y con una extensión total de 30 metros de largo.

Teresa Margolles, “Lote bravo”, 2005. 50 ladrillos hechos de tierra recogida en lugares donde se asesinaron mujeres en Ciudad Juárez, medidas variables.



Teresa Margolles, “Trepanaciones, los sonidos de la muerte”, 2003. Instalación sonora de 24 minutos que reproduce sonidos producidos por trepanaciones.



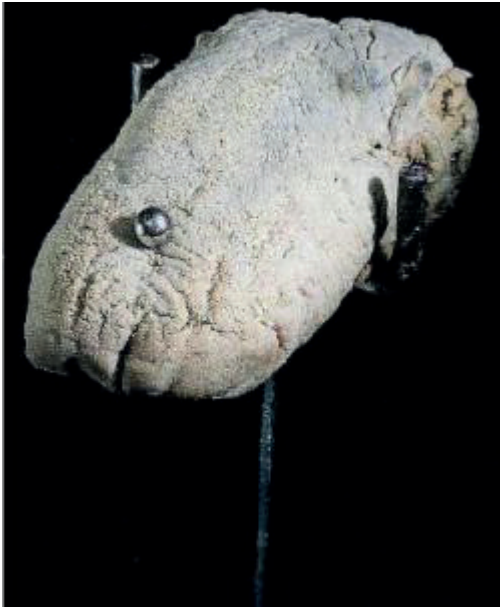
Teresa Margolles, “En el aire”, 2003. Ambientación de burbujas hechas con agua con la que se lavaron cuerpos en la morgue, medidas variables.



Teresa Margolles, “Vaporización”, 2002. Ambientación con humidificaciones de agua usada para lavar cadáveres, medidas variables.



Teresa Margolles, “Grumos en la piel”, 2001. Acción consistió en untar grasa de cadáveres sobre la piel de un presunto distribuidor de drogas.



Teresa Margolles/Semefo (hay polémica en relación a quién atribuir la autoría de la pieza), “Lengua”, 2000. Lengua humana disecada y colocada sobre un atril de metal, medidas variables. Colección del Museum für Moderne Kunst (MMK) de Frankfurt, Alemania.

Teresa Margolles, “Entierro”, 1999. Cadáver de bebé inmerso en un bloque de hormigón de 15.5 x 66 x 43 cm.



Teresa Margolles, “Bañando al bebé”, 1999. Video de 7 minutos de duración en el que Teresa Margolles limpia con compuestos químicos el cadáver de un bebé.



Teresa Margolles, “Autorretratos en la morgue”, 1998. Doce autorretratos realizados en diversos espacios del anfiteatro de la Facultad de Medicina de la UNAM.



Colectivo Semefo, “Memoria fosilizada”, 1998. Diversos objetos contenidos en hormigón 10 x 240 x 240 cm.



Colectivo Semefo, “Sin título”, 1998. Instalación realizada con pelo recolectado en la morgue de la Ciudad de México, medidas variables.



Colectivo Semefo, “Sin título”, 1997. Ocho barriles usados para la cocción de esqueletos en la Facultad de Medicina, medidas variables.

Colectivo Semefo, “Catafalco”, 1997. Moldes de yeso de cuerpos a los que se les practicó una autopsia, medidas de yeso: 54 x 80 x 24 cm, con base: 163 x 80 x 24 cm.



Colectivo Semefo, “Estudio de la ropa de cadáver”, 1997. Instalación de cinco piezas de ropa en caja de luz, 280 x 70 x 60 cm.



Colectivo Semefo, “Dermis”, 1996. Diez sábanas de hospitales del IMSS con rastros de fluidos dejados por cuerpos anónimos a los que se les había practicado una autopsia, medidas variables.

Colectivo Semefo, “Sin título”, pieza de la exposición “Lavatio Corporis”, 1994. Carrusel de metal y caballos disecados, medidas variables. Museo de Arte Carrillo Gil.



Colectivo Semefo, “Larvarium”, 1992. Ataúd exhumado, cadenas y ganchos de metal, 176x70x70cm. Colección UNAM.

CAPÍTULO 3

EL LUGAR DE LA ÉTICA Y EL AMOR AL OTRO

**CUESTIONAMIENTO CRÍTICO AL DISCURSO Y
MODOS DE OPERACIÓN DE SANTIAGO SIERRA
Y TERESA MARGOLLES.**

La investigación aquí realizada se cierra con una reflexión en torno a la necesidad de introducir la ética como eje de la producción artística, y proponiendo que el sentido de la misma está estrechamente relacionado con el deseo de vincularnos con el Otro y crear con y en él.

Se trata de una revisión desde la sociología y la filosofía que toma como sustento conceptual básico al pensamiento de Levinas y Platón, aplicándolo al análisis de los modos de operación seguidos por Sierra y Margolles para el desarrollo de sus obras. ¿Es posible establecer posicionamientos éticos?, ¿para qué?

El capítulo se dividió en diversos apartados, siempre abordando la responsabilidad que tenemos en relación al Otro.

El punto de partida para la reflexión es “La nuda vida”, donde se revisa cómo la ley opera como marco de protección para algunos, pero se retira para otros.

Se estudia el carácter de los protagonistas de las obras de Sierra y Margolles, gente sujeta a la acción punitiva de la ley pero que no accede a los beneficios que en teoría la legalidad ofrece: una enorme masa de gente desprovista de cualquier clase de protección, desamparados, desechables.

“¿La resaca?” quiere dar cuenta de la manera en que Sierra y Margolles se relacionan con esta realidad social, sugiriendo que no hay agentes externos al sistema, o posicionamientos laterales, sino que todo, y todos estamos atrapados en la misma lógica.

Operan como un quejido que nos permite saber que hay algo que produce un daño, pero no buscan el desplazamiento necesario para evitar que se siga produciendo, sino que insisten en la impotencia.

Los siguientes dos apartados se dedican a la manera en que Sierra y Margolles entienden y representan al Otro. “Lógica de reducción Otro=cuerpo, cuerpo=objeto” aborda principios de simplificación y reducción del ser humano a partir de dos lógicas paralelas y complementarias: la reducción del individuo al cuerpo y del cuerpo al objeto. “El pobre otro” analiza su mirada en torno al ser humano como ente abatido, vencido: gente que pareciera buscar únicamente la subsistencia más inmediata, que nos muestra su rostro más carente, más soso, dificultando cualquier clase de sentimiento empático o solidario.

“Somos deudores” aborda la responsabilidad que tenemos frente a los otros como algo ineludible e intransferible y señala la importancia de asumirnos como mutuamente deudores. No se trata de dar para que te den, sino de dar porque te ha sido dado (salvando así la lógica utilitaria).

A continuación, en “Reconocer la humanidad en el Otro” y “La infinitud del Otro” se aborda la importancia de reconocer lo que hay de humano y trascendente aquellos que nos rodean.

Resistirse al establecimiento de miradas reductivas y objetualizantes permite reafirmar tanto la condición humana del Otro como la propia.

Se plantea también que el otro es capaz de convertirse en Otro sólo cuando nos sorprende, cuando nos asombra, cuando nos enamora.

“Del amor al otro como parto” analiza el deseo por buscar no sólo la pervivencia del Otro sino la posibilidad de crear *con* y en *él*. Este deseo, que proviene de una profunda valoración por el Otro, de una reafirmación y exaltación de su condición humana, aparece como condición fundamental en la búsqueda por construir una humanidad compartida.

3.1 NUDA VIDA

México cuenta con uno de los índices de polarización de la riqueza más altos del mundo, lo que en términos concretos se traduce en que hay gente realmente muy rica en un país que tiene regiones con niveles de pobreza equivalentes a las de algunos de los países más pobres de África.

La famosa lista de multimillonarios que aparece en la revista Forbes, ha sido encabezada del 2009 al 2012 por el empresario Carlos Slim, con una fortuna valuada en 74,000 millones de dólares, en el mismo grupo figuraron también en el 2012 los mexicanos Germán Larrea³¹⁹, Alberto Bailleres³²⁰, Ricardo Salinas Pliego³²¹, Jerónimo Arango³²², Daniel Servitje³²³, Emilio Azcárraga Jean³²⁴, Carlos Hank Rhon³²⁵, Roberto Gonzáles Berrera³²⁶, Roberto Hernández³²⁷, el narcotraficante Joaquín *El Chapo* Guzmán³²⁸, y Alfredo Harp Helú³²⁹. Se estima que estas 11 personas atesoraron una fortuna cercana a 112,300 millones de dólares en el 2011, lo que equivale aproximadamente al 10% del Producto Interno Bruto (PIB) del país.³³⁰

319 Presidente de la productora de cobre Grupo México.

320 Presidente de Grupo Bal y dueño de minera Peñoles, El Palacio de Hierro, Fresnillo y el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM).

321 Dueño de TV Azteca, Grupo Elektra, Banco Azteca y Grupo Iusacell.

322 Cofundador de Aurrerá.

323 Presidente ejecutivo de Grupo Bimbo (hijo de Lorenzo Servitje).

324 Presidente del Consejo de Administración de Grupo Televisa.

325 Dueño de Grupo Caliente, que cuenta con un hipódromo, un galgódromo, hoteles, centros comerciales y una cadena de centros de apuestas.

326 Principal accionista de Grupo Financiero Banorte y de las tortilleras Grupo Maseca.

327 Banquero.

328 Dirigente del cartel de Sinaloa, es el hombre más buscado en México. Su fortuna está valuada en mil millones de dólares.

329 Socio de INBURSA y Banamex ACCIVAL, así como presidente del consejo de administración de la Bolsa Mexicana de Valores. (Primo de Carlos Slim)

330 Estimaciones realizadas por el periódico *El economista*, “Sólo en México, 52 millones de pobres Vs 11 millones”

<<http://eleconomista.com.mx/inventario/2012/03/08/solo-mexico-52-millones-pobres-vs-11-millonarios>>, (8 de marzo de 2012).

De manera paralela hay en México más de 54.8 millones de personas en condiciones de pobreza, lo que equivale nada menos que al 51% de la población total. 11.7 millones de los cuales se encuentran en condición de pobreza extrema.³³¹

Se trata de millones de personas que se encuentran en la desprotección más absoluta; no tienen acceso ni a los servicios más básicos de salud, vivienda o educación, y tampoco cuentan de hecho con ninguna clase de protección jurídica. Personas literalmente abandonadas de toda clase de protección social.

El informe anual realizado por Amnistía Internacional en el 2012, que trata de dar cuenta de la realidad social, política y económica del país durante el transcurso del año empieza de la siguiente manera:

Los cárteles de la droga y otras bandas delictivas, actuando en ocasiones en colusión con la policía u otros funcionarios públicos, mataron y secuestraron a miles de personas. Los migrantes irregulares que atravesaban México por decenas de miles sufrieron abusos graves, tales como secuestro, violación y homicidio, a manos de estas bandas. El gobierno no adoptó medidas efectivas para prevenir o investigar las violaciones graves y generalizadas de derechos humanos cometidas por las fuerzas armadas y la policía, que incluyeron desapariciones forzadas, ejecuciones extrajudiciales, torturas y detenciones arbitrarias.³³²

A lo largo del informe se detalla el absoluto estado de indefensión y la violación sistemática de los derechos humanos del que son sujetos los grupos más pobres de la población mexicana; una desprotección que sobrepasan el hecho de que las personas no tengan el dinero suficiente para acceder a bienes o servicios, sino que determina el trato que reciben y los derechos con los que se cuentan.

En febrero, la CNDH informó de que, en un periodo de seis meses, habían sido secuestrados 11.000 migrantes.

Al concluir 2011 seguían sin identificarse al menos 14 cadáveres de 72 migrantes irregulares asesinados en San Fernando, estado de Tamaulipas, en 2010. En abril se descubrieron otros 193 cadáveres en el municipio; al finalizar el año se habían identificado menos de 30.

En los estados de Tamaulipas y Durango se descubrieron fosas clandestinas con más de 500 cadáveres no identificados. Se pensaba que algunos pertenecían a migrantes centroamericanos, pero al concluir el año se había determinado la identidad de menos de 50.

Más de 12.000 personas perdieron la vida en la violencia resultante [refiriéndose al combate contra el narcotráfico]. La gran mayoría de estos homicidios nunca se investigaron.

331 Según estimaciones del Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL).

332 *Amnistía Internacional*, “Informe anual 2012. El estado de los derechos humanos en el mundo. México”, <http://www.amnesty.org/es/region/mexico/report-2012>, (7 de diciembre de 2012).

El gobierno hizo caso omiso de los informes generalizados sobre violaciones graves de derechos humanos –tales como torturas, desapariciones forzadas, ejecuciones extrajudiciales y uso excesivo de la fuerza–.³³³

El tráfico de personas se ha convertido en una realidad generalizada, siendo en México el segundo negocio más rentable para la delincuencia organizada (superado sólo por el narcotráfico).³³⁴

Según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, cada año son explotados sexualmente entre 16 mil y 20 mil niños y niñas, y se estima que pueden existir 800 mil adultos víctimas de las bandas dedicadas a la trata de personas.

Cerca de 12 millones de personas son víctimas de trata, de las cuales 79% son utilizadas para explotación sexual, 3% extracción de órganos y 18 % explotación laboral; de acuerdo a cifras del INEGI, de 3.6 millones de personas, el 31% son menores de edad, con edades entre 5 y 17 años, y 70% personas migrantes e indígenas.³³⁵

La Red Nacional de Refugios ha detectado la existencia de por lo menos 47 redes dedicadas a la trata de personas con fines de explotación sexual, sin embargo, de acuerdo a cifras otorgadas por la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal (PGJDF), del 2008 al 2 de marzo del 2011, habían sido sentenciadas sólo 23 personas por el delito de trata.

Estos datos dan cuenta sin duda de cómo importantes grupos de la población no sólo están sujetos a un constante y poderoso ejercicio de violencia, sino que se encuentran en un estado de indefensión absoluta. Constituyen lo que Agamben llama la nuda vida, es decir, son individuos que aunque en términos teóricos deberían ser protegidos por el Estado (como cualquier ciudadano), los abusos que se cometen en su contra, incluso el asesinato mismo, no tienen de hecho consecuencias jurídicas. (Delitos que no se definen como algo lícito, pero que sistemáticamente quedan impunes.)

Se trata de gente que simultáneamente es sujeta a la ley y abandonada por ésta, quedando completamente expuesta y desprotegida. No obtienen ninguna clase de protección legal, pero al mismo tiempo están obligados a responder ante ella (más que ninguno). Son sujetos a la acción punitiva pero no acceden a los beneficios que en teoría la legalidad ofrece.³³⁶

333 *Ídem.*

334 Actualmente México es el segundo país que mayor número de víctimas de trata provee a los Estados Unidos (el primero es Tailandia).

335 Guillén, Patricia, *Animal Político*, “Trata de personas, segundo ilícito más redituable en México”, 13 de abril de 2011. <<http://www.animalpolitico.com/2011/04/trata-de-personas-segundo-ilicito-mas-redituable-en-mexico/>>.

336 Son principalmente estos los ciudadanos que habitan nuestras cada vez más numerosas y sobrepobladas cárceles. Gente que cometió delitos menores y que no tuvo el dinero suficiente para corromper a funcionarios públicos o contar con asesoría legal.

Es importante hacer notar que tampoco en las cárceles, es decir, siendo sujetos a la ley en su faceta punitiva, acceden a garantías de protección. El informe anual de Amnistía Internacional 2012 señala: “Más de 200 reclusos murieron, principalmente por la violencia de las bandas, en prisiones con problemas de hacinamiento e inseguridad.” (Amnistía Internacional, *op. cit.*)

Y no es que en México el orden jurídico no se aplique, ya que hay ciudadanos que hacen uso pleno de sus derechos, sino que un porcentaje realmente importante de la población queda al mismo tiempo apresado y excluido del mismo.

Esta ambigua situación legal es sólo posible gracias a la existencia de un estado de excepción permanente (aunque no se llame abiertamente así, pero que opera de esta manera), que permite la aplicación del derecho de manera diferenciada, suspendiendo su principio de universalidad.

Se debe no sólo a que la legislación mexicana protege cada vez menos a los sectores más vulnerables de la población,³³⁷ sino a que está llena de vacíos, de elementos sujetos a libre interpretación, y prevé una serie de excepciones para la aplicación de las normas.

Un caso claro de estas “condiciones excepcionales” previstas son las modificaciones en materia penal realizadas durante los últimos años en la supuesta guerra librada entre el gobierno mexicano y la delincuencia organizada. Estas modificaciones no sólo prevén un radical aumento de las penas estipuladas para cierto tipo de delitos, sino que suponen la suspensión de diversas garantías individuales de los detenidos.³³⁸

De esta forma la ley opera como marco de protección para algunos, pero se retira para otros.

Se trata de un aparato legal cuya aplicación es posible pues en más de un sentido responde a la manera en la que nuestra sociedad actúa, a la mirada que arroja sobre su entorno y sus integrantes. Lo que la ley afirma el “sentido común” acompaña.

La *nuda vida* está constituida pues por auténticos ejércitos de gente desprovista de cualquier clase de protección, que son vistos y tratados como desechables, prescindibles. Sujetos a un ejercicio de violencia irrestricto, donde lo aparentemente inimaginable es posible: niños indígenas que son sistemáticamente descuartizados para vender sus órganos; mujeres torturadas, violadas y asesinadas; millones de personas en estado de esclavitud; cuerpos mutilados que “aparecen” incesantemente en los campos, ciudades y carreteras.

Una violencia que se derrama sin restricción sobre una sociedad acostumbrada, o paralizada, pero en cualquier caso aparentemente incapaz de ofrecer resistencia.

Los desamparados, los desechables, son los protagonistas indiscutibles, las piezas centrales de las que se valen para realizar su trabajo Santiago Sierra y Teresa Margolles.

337 Como puede verse en las actuales modificaciones propuestas en materia de legislación laboral.

338 La detención preventiva sin cargos durante 80 días (conocida como arraigo) actualmente se utiliza de manera generalizada. Este tipo de prácticas violan toda clase de garantías del detenido y facilitan el uso de tortura y malos tratos.

3.2 ¿LA RESACA?

“Antes de la resaca... una fracción de los noventa en la colección del MUAC” es el título que Sol Henaro le dio a la muestra en la que realizó una revisión del trabajo de algunos espacios alternativos que se mantuvieron activos durante los años noventa.³³⁹

El título que la curadora eligió describe cabalmente la sensación que pareciera haber dejado la década de los 90 en la comunidad artística: una auténtica resaca. Como la mañana después de una gran fiesta, cuando el entusiasmo ha cesado. No hay música y se fueron los invitados, pero en la casa quedan los vasos usados, las colillas de cigarro y el cuerpo registra tal vez un poco de náuseas y la cabeza abotargada.

Después de los 90 reconocemos rota la promesa de visibilidad, de formar parte de un sistema artístico internacional; identificamos las trampas del discurso de *apertura* y la noción de globalidad, desconfiamos de la participación empresarial en la cultura: Se rompió pues el encanto, cedió el efecto del alcohol y la realidad se nos presenta sin ninguna clase de adorno.³⁴⁰

Sierra y Margolles estuvieron de fiesta, ¿será que están ahora con resaca? La confrontación cínica, tan propia de los 90, no encuentra cabida en el mundo del arte, que aparentemente ha dejado de tener como consigna *sacudir las buenas conciencias*, y las estrategias de *shock* ya no parecen tan efectivas.

Han “perdido el lustre” algunos de los elementos centrales de su trabajo, y sin embargo, aunque han mantenido soluciones formales similares a las adoptadas durante la década de los 90, han logrado desplazar su discurso para hacerlo “acorde a los nuevos tiempos” y asegurar su lugar en el “mundo del arte”.

Han transitado, aparentemente, de la provocación a convertirse en especies de abanderados de la defensa de grupos más vulnerables, por lo que resulta sin duda pertinente la interrogante en tono a qué responde este cambio no sólo en su discurso sino en la manera en que es entendido el mismo.

Ni Sierra³⁴¹ ni Margolles³⁴² provienen de grupos de privilegio, no son los niños bien que nos describe José Luis Barrios,³⁴³ y nunca participaron en las loas del neoliberalismo naciente

339 La muestra, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM, 30.06.2011 / 27.11.2011, revisaba fundamentalmente el trabajo realizado por los colectivos La Quiñonera, Temístocles y La Panadería.

340 La profunda crisis provocada por la política económica del Salinato recibió justamente el nombre de Efecto Tequila.

341 Que en palabras de Guillermo Santamarina: “Podían pasar días en los que no comía. No tenía donde quedarse a dormir, estaba en la calle totalmente”. (Santamarina, G, comunicación personal, 22 de agosto de 2012.

342 Proveniente de la clase media-baja mexicana, y por tanto de escaso poder adquisitivo.

343 “Si haces un rapidísimo corte: Yoshua [Okón], Eduardo [Abaroa], Daniel Guzmán, y todos ellos, en realidad son niños bien, que lo que tienen es esta especie de fascinación por molestar a sus papás.”, (Barrios, J.L, comunicación personal, 24 de agosto de 2012.)

(a diferencia de muchos otros de su generación). No pertenecen tampoco a los sectores más vulnerables de la población, aunque podríamos decir que saben de lo que hablan y que reconocen los costos que el modelo supone.

¿Pero existe una intención por cuestionar al modelo de poder? En sus trabajos no hay una confrontación al sistema, ni suponen un llamado de auxilio, sino que aparecen como la repetición incansable de un mismo enunciado.

Sonidos que se repiten, enunciados que insisten en una misma idea, que no se articulan, que no termina de encontrar conexión con otras voces pero que regresa una y otra vez: Un mismo contenido que se presenta con variaciones formales mínimas.

Saben la trampa del discurso posmoderno y saben del engaño que nuestro modelo económico supone, se quejan, pero no buscan la fisura, la línea de quiebre; por el contrario, logran la supervivencia a partir de reproducir sus parámetros de funcionamiento, “parasitando” las estructuras de poder.

Es desde este lugar que enuncian cómo la ley se aplica de manera diferenciada, cómo obliga a su cumplimiento al mal nacido al tiempo en que le retira cualquier clase de protección. Es desde este lugar que exhiben a las instituciones sociales destinadas a su supuesto cuidado como encargadas de validar discursos que los presentan como menos que humanos.

Nos muestran que se ha roto el encanto, y que las instituciones que durante la modernidad habíamos construido, y defendido (por lo menos a nivel discursivo) como herramientas de protección del Otro, como una forma de asegurar su permanencia, se han quebrado.

Sierra hace evidente que el derecho miente, y que ya nadie cree en su supuesta universalidad: No puede hablarse más de ley sino de legalidades, que se aplican y retiran de manera diferenciada.

La serie de acciones realizadas en México dan cuenta de la realidad del país y de las condiciones de precariedad laboral imperantes,³⁴⁴ pero apuntan sin duda a procesos de orden global. La misma obra (con variaciones insignificantes en el contenido conceptual) es presentada en diversas locaciones. Un mismo discurso que se presenta en Cuba, Guatemala, España, Alemania o Estados Unidos es quizás una forma de sentenciar que no espacio para la fuga, que no hay un *afuera del sistema*.

Margolles también da cuenta de cómo la ley se retira, desprotegiendo por completo a algunos individuos. Muestra la aplicación diferenciada de la ley y trabaja aprovechando tanto los vacíos en términos de legislación como la corrupción del sistema policial.

344 6 de cada 10 trabajadores (29.3 millones de personas) forman parte de la economía informal, sin contar con un contrato laboral ni seguridad social. (Tomado de: Ramos, Jorge, “Detectan informalidad en 6 de cada 10 empleos”, Dinero en imagen, 12-12-2012, <<http://www.dineroenimagen.com/2012-12-12/12616>>)

Al igual que Sierra insiste en la imposibilidad de escape o ruptura de la lógica del sistema, y muestra la vulnerabilidad extrema del individuo, que es presentado como un sujeto solo ante el mundo hostil.

Escenifica lo que Foucault llama el biopoder y la forma en que éste tiene potestad sobre los cuerpos, pero a diferencia de la manera en que lo entiende éste Margolles pareciera extender su potencia de manera indefinida.

“La muerte, entendida como el fin de la vida, es el fin del poder, la terminación, el extremo del poder. La muerte se ubica entonces en una relación de exterioridad respecto al poder: es lo que sucede fuera de su capacidad de acción.”³⁴⁵

Margolles sostiene que no hay un *afuera*, y describe el ejercicio de poder como algo irrestricto, apuntando que la desprotección de los miserables los acompañará incluso después de la muerte, determinando el trato que se le dará a su cuerpo y la posibilidad, o imposibilidad, que tendrán sus deudos de llorarlos, de enterrarlos, de evocar su memoria.

Tanto en la concepción de Sierra como en la de Margolles no hay espacio para la acción pues sus modelos operan a partir de un principio integrador que quiere sugerir que no hay agentes externos al sistema, que todo, y todos, estamos atrapados en la misma lógica.

Aparentemente operan como un quejido que nos hace saber que hay algo que produce un daño, pero no buscan el desplazamiento necesario para evitar que éste se siga produciendo. Insisten en la impotencia. ¿Podríamos equiparar esto a la sensación de resaca?, ¿sus discursos serán producto de tener la cabeza abotargada y algo de nauseas?

345 Foucault, Michel, “Del poder de soberanía al poder sobre la vida”, *Nacimiento de la Biopolítica*, Lección 17 de marzo de 1976, Akal, Madrid, 2012, pp. 256 - 257.

3.3 LÓGICA DE REDUCCIÓN OTRO=CUERPO, CUERPO=OBJETO

Sierra y Margolles realizan un relato en torno al poder arrasador que se ejerce sobre los más vulnerables de nuestras sociedades. Una violencia que se deposita una y otra vez sobre los mismos cuerpos, y que en su insistencia parecería “deshumanizarlos”.

Un poder que para operar se vale de dos lógicas paralelas y complementarias: la reducción del individuo al cuerpo y del cuerpo al objeto. Ambas líneas pueden verse reproducidas con absoluta claridad en sus obras.

Sierra reflexiona en torno al trabajo como una forma de castigo corporal. El control del cuerpo mediante la contratación del mismo aparece como una manera de adueñarse de la potencia del Otro. El Otro es presentado simplemente como un cuerpo del que se puede disponer.

Cuerpos que no se resisten al ejercicio de poder, sino que se prestan como entes dóciles: miserables, hambrientos y dispuestos a realizar cualquier clase de tarea.

El cuerpo es también una preocupación central en el trabajo de Margolles: es justamente de cuerpos, de cuerpos muertos, de donde ella obtiene gran parte del material con el que trabaja. Pero a pesar de su procedencia claramente humana, Margolles se ocupa exclusivamente de su condición matérica, de su carácter objetual.

Una objetualización de los cuerpos que aparece de diferentes formas, pero que puede identificarse con absoluta claridad en la serie de negociaciones a los que los sujeta. Procesos de mercantilización que involucran tanto la manera de adquirirlos como su posterior tratamiento y puesta en circulación: Se compran y se venden.

Si bien es cierto que son relativamente pocas las obras realizadas mediante abiertos “tratos comerciales” (pagar por la obtención de restos), son muchas en cambio las que se llevaron a cabo a partir de la realización de un “pago indirecto”, es decir, corrompiendo a funcionarios públicos o bien estableciendo relaciones de amistad con los mismos para lograr que se “hicieran de la vista gorda”.

Margolles sostiene que su “*primer atelliere*” fue la morgue, fuente aparentemente inagotable para la obtención de “material de trabajo”. Las morgues mexicanas son en más de un sentido simples depósitos de cuerpos, que en muchos casos permanecen sin reclamar³⁴⁶, por lo que a falta de familiares que los reconozcan como “propios”, o de una verdadera cautela estatal, parecieran convertirse literalmente en “material sin dueño”, del que, con los contactos necesarios, se puede disponer.

Fragmentos de los cadáveres, o elementos que han estado en contacto con los mismos, fueron sustraídos por Margolles de manera sistemática durante años.

346 “En abril, la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH) informó de que había 8.898 cadáveres sin identificar en las morgues del país”. Tomado de: Amnistía Internacional, *op. cit.*

Otro rasgo importante de su concepción objetualizante del cuerpo puede verse en la manera en que estos son presentados. Cuerpos que muchas de las veces han perdido definición, que no se cierran sobre si mismos dando cuenta de un individuo, de una unidad, sino que se exhiben una vez que han sido abiertos, o incluso en pedazos.³⁴⁷

Cuerpos que al ser manipulados ignorando toda clase de convenciones culturales existentes en relación al tratamiento que debe darse a los cadáveres, parecieran dejar de entenderse como cuerpos de gente para reducirse a su condición objetual: carne, sangre, grasa, pelos.

³⁴⁷ La palabra *individuo* justamente denota aquello que no puede ser dividido.

3.4 EL POBRE OTRO

Reducir al Otro a su condición corporal, y al cuerpo a su condición objetual no es casual, y en más de un sentido resulta operativo pues facilita el control, el manejo de los individuos.

Sierra y Margolles describen un poder que se presenta como absoluto, como sin quiebre, y un ser humano abatido, vencido: Gente que pareciera haber roto toda vinculación con la realidad exterior y con los otros, que renuncia a intentar modificar su entorno y busca únicamente la subsistencia más inmediata.

Como si quisieran plantear que en el desprotegido se desdibuja la condición humana, y que las necesidades más urgentes, el hambre, el frío, son lo único que tiene cabida. Proponen una ecuación simplificadora que en más de un sentido empareja la precariedad económica con la carencia de voluntad y de toda clase de posicionamientos éticos: sólo queda la satisfacción de las necesidades más inmediatas.

Personas que realizan trabajos que consideran vergonzosos o indignos a cambio de pequeñas sumas de dinero o de droga,³⁴⁸ mujeres que regalan los cuerpos de sus hijos porque no pueden enterrarlos, o que acceden a que sean mutilados.³⁴⁹

Resulta por tanto difícil el establecimiento de empatía con las personas que participan en su obras, que presentan siempre es su cara más elemental, más simple, más sosa. Individuos que son expuestos en su soledad más absoluta, que se presentan no como Otros sino simplemente como pobres otros.

¿Cómo mirar a ese Otro, tan carente, tan impotente, desde un lugar que se oponga a la negación de su condición humana?, ¿cómo romper la distancia que aparente media entre el participante y el observador de la obra?, ¿cómo dar lugar a la construcción de un *nosotros*?

348 Como puede verse en diversas obras realizadas por Santiago Sierra.

349 Como “Entierro”, o “Lengua”, de Teresa Margolles.

3.5 SOMOS DEUDORES

Conoce usted esta frase de Dostoievski: «Todos nosotros somos culpables de todo y de todos ante todos, y yo más que los otros». No a causa de esta o aquella culpabilidad efectivamente mía, a causa de faltas que yo hubiera cometido, sino porque soy responsable de/con una responsabilidad total, que responde de todos los otros y de todo en los otros, incluida su responsabilidad. El yo tiene siempre una responsabilidad *de más* que los otros.³⁵⁰

Levinas apunta que todo individuo tiene una responsabilidad frente a los otros que es ineludible e intransferible: nadie podrá reemplazarlo. “Yo puedo sustituir a todos, pero nadie puede sustituirme a mí.”³⁵¹

Se trata de una responsabilidad que no deriva de culpas particulares, de cuentas pendientes, sino que interpela a su propia condición humana, y resulta por tanto imposible de rechazar. El ser humano está obligado con el Otro, es por el Otro, se debe a él.

Los otros nos afectan, nos importan, y nos exigen que nos encarguemos de ellos. En este sentido cada individuo tiene una deuda y una obligación con todos los demás, pero ésta sería particularmente urgente, particularmente poderosa con los más débiles, con los más frágiles. (Es por esta razón que las figuras “emblemáticas” de la alteridad son nada menos que el extranjero, la viuda o el huérfano, evidentemente indefensas por carecer de poderosos vínculos de relación con otros seres humanos).

El vulnerable nos sacude, nos cuestiona, nos “exige auxilio” en una llamada que más que una invitación aparece como una exigencia que, en palabras de Levinas, “nos toma por rehenes”.

La capacidad de responder a esta exigencia de auxilio sería algo constitutivo de la humanidad misma. Respondemos a otros, nos ofrecemos como rehenes, tomamos su lugar porque hubo otros que antes lo hicieron por nosotros, que lo seguirán haciendo. Es algo que reconocemos internamente, que sobrepasa cualquier clase de conceptualización porque lo hemos sentido y somos producto de esto. Cualquiera que esté vivo debe su existencia a la protección de otro: somos porque hubo alguien que nos cuidó.³⁵²

La subjetividad humana no es autonomía o auto-afirmación, sino que significa sujeción al otro, quien de esta particular guisa, me singulariza al asignarme la irrenunciable tarea infinita de socorrerle y, al mismo tiempo, me arranca o libera del ser, (del mío siempre) que me embruja —ofreciéndome excusas— al darme la orden en que consiste su palabra primera: «No me dejarás morir».³⁵³

350 Levinas, Emmanuel, *Ética e infinito*, La balsa de la medusa, Madrid, España, 1991, p. 93.

351 Levinas, Emmanuel, *op. cit.*, p. 96.

352 Resulta evidente si pensamos, por ejemplo, que ningún bebé sería capaz de sobrevivir sólo, y necesita de otros seres humanos para cubrir sus necesidades más elementales, pero esta condición no es algo que “se supera con la edad” sino que se experimenta de maneras muy distintas a lo largo de la vida. Todos debemos nuestra existencia a otros.

353 Levinas, Emmanuel, *op. cit.*, p. 15.

Tenemos pues una clara responsabilidad con el Otro y las relaciones entre individuos están determinadas por la ética pues es justamente la relación ética lo que nos permite salir de la soledad.

De alguna manera es el otro el que, al demandar nuestro auxilio, nos permite hacernos cargo de nuestra propia condición humana. La responsabilidad que sentimos en relación a otros supera la intencionalidad y toda clase de conceptualización, se convierte en un imperativo, en algo irreversible, irrenunciable.

Levinas señala, al igual que Ricoeur, la importancia de asumirnos como mutuamente deudores, pero insiste en que la relación con la alteridad no puede plantearse en términos de reciprocidad, sino que necesariamente opera de manera asimétrica (o disimétrica, en el sentido de simetría defectuosa). No se trata de dar para que te den, sino de dar porque te ha sido dado (salvando así la lógica utilitarista).

Habría pues una responsabilidad que define nuestra condición humana.

La responsabilidad inviste al hombre, lo toma por sorpresa, sin previa decisión voluntaria, en el momento de encuentro cara a cara con el otro, en una relación asimétrica en la que el otro es a la vez indigente y amo de la relación. La responsabilidad por el otro tiene lugar antes de la decisión de asumirla, esta decisión resulta de la tematización o conceptualización que es posterior. La responsabilidad por el otro, según Levinas, es la relación directa – es decir, no mediatizada por la reflexión- de un sujeto cuya subjetividad se constituye como sensibilidad y para eso debemos tomar el término “sujeto” literalmente, es decir, uno sujeto –sujetado- a la mirada del otro, y no como la modernidad occidental lo propone, sujeto soberano en relación con el objeto, y por lo tanto debe señalarse “un cambio de estatuto del yo.”³⁵⁴

En tanto sujetos –sujetados-, somos apelados directamente por la condición, por las circunstancias del Otro (entendiendo al Otro de manera amplia, por lo que nuestra responsabilidad no se restringe a nuestro entorno más inmediato, a nuestros hijos, padres, parejas o amigos).

“Lo importante es asumir que uno no la carga, uno es la responsabilidad misma.”³⁵⁵

Somos responsables directos de todo y de todos.

“El Sí mismo es Sujeto; está bajo el peso del universo como responsable de todo. La unidad del universo no es eso que mi vista abraza en su unidad de la apercepción, sino lo que me incumbe de todas partes, lo que me contempla en los dos sentidos del término, me acusa; es mi tarea.”³⁵⁶

Se trata de una responsabilidad inmensa, pero que de hecho podemos asumirla porque no consiste en otra cosa que en asumir la afirmación “heme aquí”, en abrirnos al otro, en ser

354 Rabinovich, Silvana. *La huella en el palimpsesto. Lecturas de Levinas*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México, 2005, p. 182.

355 *Ibidem*, p. 183.

356 *Ídem*.

capaces de “llevar al otro bajo la propia piel”³⁵⁷, de manera análoga a como sucede durante el embarazo, por lo que Levinas se vale de la metáfora de *maternidad ética*.

La maternidad es el imperativo de infinita responsabilidad para con el otro, de la incondicional substitución; es la vivencia de exterioridad, de la separación eternamente vinculante a la alteridad, de la salida, del éxodo, de la huella.³⁵⁸

Para Levinas la verdadera relación con el Otro sólo puede darse desde lo amoroso, pues plantea que es el amor lo que nos permite relacionarnos con la exterioridad, haciendo posible la apertura. Es lo que nos aleja de la soledad, nos libera, nos empodera, nos da un sentido.

“Ante todo debe entenderse el término *amor* en un sentido no edulcorado. No se trata de un sentimiento íntimo al modo del romanticismo, ni tampoco del sentido aristotélico de amistad entre iguales.”³⁵⁹

Sostiene que la reflexión filosófica no puede reducirse a la especulación teórica, y debe ser centrar su mirada en la ética. Levinas invierte los términos de la definición tradicional de filosofía, “amor a la sabiduría”, para entenderla como “sabiduría del amor”.

“Se entiende entonces la lectura de la *philosophia* como “sabiduría del amor”, en la que lo primero –el objeto- es el amor-responsabilidad y en ese sentido la *prima philosophia* es la ética –el saber solamente define el modo de abordar el amor-.”³⁶⁰

Entiende al amor básicamente como la aceptación de la responsabilidad que tenemos con el Otro, haciéndonos cargo de su destino.

“El amor al que refiere Levinas es amor sin Eros, más bien se entiende como Ágape³⁶¹. Este Ágape tiene un sentido más severo y es la *responsabilidad por el otro*. [...] El “amor” al otro, se traduciría en hacerse cargo del destino del otro”.

Consiste en la facultad de reconocer la humanidad del Otro, llevarla “bajo la propia piel”.

357 *Ibidem*, p. 182.

358 *Ibidem*, p. 245.

359 *Ibidem*, p. 344.

360 *Ibidem*, p. 365.

361 Enrique Dussel realiza una extraordinaria descripción de los “tipos de amor” existentes en el pensamiento clásico: “los clásicos analizaban tres posibles significados para la palabra amor. Como *éros*, más ligado a la sexualidad, o más específicamente como un amor que de alguna manera toma al otro como medio para su propia satisfacción (hasta egoísta). El *goce autorreferente* aparece como amor, siendo en verdad algo distinto. Como *filía*, la amistad, como un amor mutuamente benevolente; es decir, un amor donde cada uno ama al otro y al mismo tiempo es amado por el otro. Un tercer modo del amor es el *agápe*, que traduciré como *solidaridad* (más allá de la mera fraternidad de la revolución francesa burguesa), y es el amor propiamente dicho: el amor del otro *como otro*, y en mayor medida cuando es víctima, oprimido, o como dictaba en su famoso código el rey Hammurabi de Babilonia (no lejos de la actual Bagdad, destruida por los bárbaros del siglo XXI) hace unos 3700 años: “Hice justicia con la viuda, el huérfano, el pobre... el extranjero”. Amar a esos explotados y excluidos que se encuentran como fantasmas (así los nombraba K. Marx en los “Manuscritos del 1844”, II) es el *amor político* por excelencia.” Dussel, Enrique. Algo más sobre el amor en la política /II y última, La jornada. Opinión, Jueves 29 de marzo de 2012, <www.jornada.unam.mx/2012/03/29/opinion/027a2pol>.

3.6 RECONOCER LA HUMANIDAD DEL OTRO

Es en la mirada del Otro, y particularmente en su mirada amorosa, que el individuo puede reconocerse como sujeto. ¿Quién soy yo si nadie me nombra, si nadie se preocupa por mí?

Quien me ve, da cuenta de lo que soy, pero también el tipo de mirada que deposita sobre mi refleja lo es él.

Reconocer lo que hay de humano en el Otro, resistiéndose a miradas reductivas y objetualizantes, y buscando su supervivencia y bienestar, no sólo reafirma la condición humana del que es visto sino del que ve.

Establecer contacto con el Otro, mirarlo, significa en más de un sentido hacerse cargo de sus necesidades. No basta con el ejercicio de la razón, con las herramientas del conocimiento, sino que resulta indispensable apelar a lo sensible para poder acogerlo en toda su complejidad reconociendo lo que hay en él de infinito y trascendente.

De alguna manera la humanidad no es otra cosa que el juego de enfrentarnos al rostro del otro y ser capaces de responder a su demanda (entendiendo el rostro como lo expresivo, como la corporalidad en estado de desnudez, que no se restringe a la cara).

Es el rostro lo que hace que el otro se nos muestre en su faz más vulnerable, más desprotegida, al tiempo en que nos revela su increíble complejidad: Enfrentarnos a su rostro es lo que posibilita reconocer lo que hay en él de trascendente e inabarcable.

Nos permite saber que el Otro necesariamente sobrepasa cualquier intento de contención pues es literalmente infinito, imprevisible.

“El rostro se sustrae a la tematización, a la conceptualización, se resiste a ser contenido”.³⁶²
 “El rostro significa el infinito.”³⁶³ “El rostro se niega a la posesión, a mis poderes. En su epifanía, en la expresión, lo sensible aun apresable se transforma en resistencia total a la aprehensión.”³⁶⁴

Evidencia la necesidad de vincularnos con el Otro, de responder a su demanda, al tiempo en que muestra su increíble riqueza y nuestra imposibilidad de reducirlo, de controlarlo, de hacerlo nuestro.

“El Otro permanece infinitamente trascendente, infinitamente extranjero.”³⁶⁵

362 Rabinovich, Silvana, *op. cit.*, p. 350.

363 Levinas, Emmanuel, *op. cit.*, p. 97.

364 Rabinovich, Silvana, *op. cit.*

365 *Ídem.*

Abrazar su infinitud, su trascendencia, supone ser capaces de colocarnos frente a él renunciando a cualquier clase de control, asumiendo que nunca dejará de ser un “extranjero”.

3.7 LA INFINIDAD DEL OTRO

El otro es capaz de convertirse en Otro cuando nos sorprende, cuando nos asombra, cuando nos enamora. La búsqueda de su subsistencia, de su cuidado, no deviene de un acto de bondad artificiosa, sino del reconocimiento pleno de la extraordinaria complejidad y riqueza que su existir supone.

Y es que el amor no se debe a nuestra voluntad, a nuestra iniciativa, sino que pareciera que simplemente nos asalta, tomándonos por sorpresa. No cumple con un plan, no corresponde a un proyecto, es espontáneo.

Es abundante, y está dotado de una generosidad tal que exalta simultáneamente tanto al que ve como a lo que es visto. Enaltece aquello de lo que se hace cargo y lo acompaña en su devenir, lo que significa que se dirige a las cosas y a los individuos tal y como son, en el momento presente, pero confía también en su potencia, en lo que podrían llegar a ser.

Lo abraza en el presente pero al mismo tiempo evoca su potencia, confía en aquello que “podrá llegar a ser”. El amor es para Levinas “la tarea de pensarse de manera heterónoma, de aguzar los oídos, de prestarse como médium para escuchar la exigencia del otro, traducirla a nuestro presente y lanzarla al porvenir.”³⁶⁶

Desea acompañarlo, compartir su “destino” sin suponer asimilarlo, pues el Otro no deja nunca de “retirarse en su misterio”.

3.8 DEL AMOR AL OTRO COMO PARTO.

Me gusta cerrar el trabajo de investigación teórica remontándome muy atrás en la tradición filosófica para intentar dar cuenta del deseo, absolutamente constitutivo de la humanidad misma, por buscar no sólo la pervivencia del Otro sino la posibilidad de crear con y en él.

La filosofía griega clásica le dio un lugar central al estudio de la ética como elemento regulador de las relaciones humanas a partir del análisis de dos figuras fundamentales: la amistad y el amor.

Sorprende que, precisamente, los escritos de Platón y Aristóteles dedicasen largas páginas a analizar y describir, con precisión y sutileza, el sentido, fundamento, formas y poder de la amistad. Y sorprende porque, aunque ya en nuestro siglo la psicología y la sociología se

366 Rabinovich, Silvana, *op. cit.*, p. 440.

han interesado por estos elementos esenciales de interacción social, la amistad y el amor han estado, en buena parte, ausentes en los escritos de los filósofos.³⁶⁷

Uno de los referentes fundamentales con los que contamos en relación a la reflexión en torno a la amistad es la realizada por Aristóteles en los libros VIII y IX de la “Ética Nicómaco”; textos en los que el filósofo afirma que no hay vida verdaderamente humana sin amigos: “es lo más necesario para la vida [...] Sin amigos nadie querría vivir”³⁶⁸.

Aristóteles sostenía que la amistad consiste en una relación de “benevolencia recíproca”, en la que cada individuo desea y vela por el bien del otro. La entendía como algo que se forjaba con el tiempo, el conocimiento mutuo, y que era necesario aprender e ir afinando.

Colocaba a la ética en el centro de la discusión y la encaminaba a la búsqueda de formas de relación de cuidado y protección del Otro. Sostenía que las relaciones de amistad deberían estar basadas en la reciprocidad, argumentando que “el amigo es otro yo”³⁶⁹,

Pero si bien la amistad y el amor de alguna manera se encuentran emparentados pues se basan en un principio de cuidado, dirigen su mirada a lugares diametralmente distintos: la primera apunta a la reciprocidad y está mediada por la razón, mientras que la segunda es asimétrica, no depende de la voluntad, “nos toma por sorpresa” y su fin último es el deseo de creación.

Es que el amor se produce gracias a un acontecimiento, una contingencia, un encuentro entre dos sujetos que se va desarrollando como la construcción de un mundo. [...] Es un acontecimiento que no era previsible o calculable según las leyes del mundo. Nada permite arreglar el encuentro.

El amor es siempre la posibilidad de asistir al nacimiento del mundo.³⁷⁰

Durante la antigüedad el concepto de lo amoroso fue trabajado fundamentalmente por Platón en dos diálogos: “Lisis” y “El banquete”, sin embargo realizaré aquí un análisis únicamente en torno al discurso de Sócrates que figura en “El banquete”, ya que éste en más de un sentido sintetiza el pensamiento platónico en torno a lo amoroso y plantea con absoluta profundidad la vinculación existente entre amor y deseo de generación, (que es lo que a mi aquí me ocupa).³⁷¹

367 Lledó Emilio, “Amistad y memoria”, DDOOSS, <http://www.ddooss.org/articulos/textos/E_Lledo.htm>.

368 Aristóteles, “Sobre la amistad”. *Ética Nicómaco*. (Libro VIII), Universidad Autónoma de Barcelona, Folio, España, 2006, p. 5.

369 *Ibidem*, p. 66.

370 Entrevista realizada por Nicolas Truong al filósofo Alain Badiou: “En el mundo actual hay pasión por la inseguridad”, Diario Jornada, <<http://www.diariojornada.com.ar/Noticia/Default.aspx?id=42781>>, (18 de abril de 2013).

371 Si bien “El banquete” recoge diferentes discursos sobre el amor, el desarrollado por Sócrates resulta particularmente significativo, determinando el “rumbo de la obra” y funcionando en más de un sentido a modo de conclusiones del planteamiento de “El banquete”.

Lisis, si bien se aboca también a la reflexión sobre el amor, resulta menos significativo en la construcción de la teoría platónica. “Para muchos autores el *Lisis* es un fracaso dialéctico, en cuanto Sócrates baja su nivel de discurso al de la edad de sus interlocutores y se enreda. Se considera, además, un diálogo

En el discurso de Sócrates se describe lo amoroso fundamentalmente como el deseo de concebir y nacer en lo bello, como un impulso a participar en la construcción de las cosas.

Define al amor como la búsqueda de “alumbrar” (tanto en el sentido de ponerla a la luz como de parirla) la belleza, y por tanto la verdad, que para el pensamiento griego son elementos indisociables.

Lo amoroso es descrito como el resultado de nuestra humanidad, como el producto del deseo por construir algo en común. Está estrechamente ligado a la búsqueda de la trascendencia y el deseo por estar con el Otro y crear con él.

Un deseo que supone un acto de profunda empatía y procuración de cuidado.

En el pasaje de “El banquete” al que hago referencia, Platón reproduce el diálogo sobre el origen y naturaleza del Amor que mantiene una mujer, de nombre Diótima, con Sócrates.

Quando nació Afrodita, los dioses celebraron un banquete y entre ellos estaba también el hijo de Metis (la Prudencia), Poro-(el Recurso). Una vez que terminaron de comer, se presentó a mendigar, como era natural al celebrarse un festín, Penía (la Pobreza) y quedose a la puerta. Poro, entretanto, como estaba embriagado de néctar -aún no existía el vino-, penetró en el huerto de Zeus y en el sopor de la embriaguez se puso a dormir. Penía entonces, tramando, movida por su escasez de recursos, hacerse un hijo de Poro, del Recurso, se acostó a su lado y concibió al Amor.”³⁷²

Por haber sido engendrado en el cumpleaños de Afrodita, el Amor no sólo es su escudero sino eterno aficionado a la belleza, pero heredó también la condición de sus padres.

Es siempre pobre y está muy lejos de ser delicado y bello, como lo supone el vulgo, por el contrario, es rudo y escuálido, anda descalzo y carece de hogar, duerme siempre en el suelo y sin lecho, acostándose al sereno en las puertas y en los caminos, pues por tener la condición de su madre, es siempre compañero inseparable de la pobreza. Mas por otra parte, según la condición de su padre, acecha a los bellos y a los buenos, es valeroso, intrépido y diligente; cazador temible, que siempre urde alguna trama; es apasionado por la sabiduría y fértil en recursos: filosofa a lo largo de toda su vida y es un charlatán terrible, un embelesador y un sofista. Por su naturaleza no es ‘inmortal ni mortal, sino que en un mismo día a ratos florece y vive, si tiene abundancia de recursos, a ratos muere y de nuevo vuelve a revivir gracias a la naturaleza de su padre. Pero lo que se procura, siempre se desliza de

totalmente irrelevante en la doctrina platónica del eros y, en general, poco valioso dentro del corpus platónico.” Tomado de: Carranza Merchán, Diana Marcela, “Una aproximación a la doctrina del amor en platón: entre el Lisis y El banquete”, tesis para obtener el grado de licenciada en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía, Bogotá, 10 de Septiembre de 2007, p. 77. <<http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/filosofia/tesis04.pdf>>

372 Platón, *El banquete*, Ediciones Folio, Barcelona, 2006.

sus manos, de manera que no es pobre jamás el Amor, ni tampoco rico. Se encuentra en el término medio entre la sabiduría y la ignorancia.³⁷³

Se encuentra en el “término medio”, entre la sabiduría y la ignorancia, entre la pobreza y la riqueza: El Amor sabe que necesita, su condición deriva del reconocimiento de la falta³⁷⁴, es justamente la carencia la que lo motiva a buscar constantemente la belleza, bondad y felicidad.

Busca la trascendencia, la inmortalidad, a partir de la posibilidad de “procrear en la belleza tanto según el cuerpo como según el alma”.³⁷⁵ Desde el cuerpo la procreación tendría lugar mediante los hijos y desde el alma mediante la obra. Ambas estarían emparentadas con lo divino: “pues la preñez y la generación son algo inmortal que hay en el ser viviente, que es mortal.”³⁷⁶

En el pensamiento platónico todo ser mortal busca la inmortalidad, y tanto el hijo, como la obra, harían posible la “continuación” del ser humano garantizando su memoria.³⁷⁷

Lo que se busca no es la belleza en sí misma, sino generar, procrear en ella.

- Pues no es el amor, Sócrates, como tú crees, amor de la belleza.
- Entonces, ¿qué es?
- Amor de la generación y del parto en la belleza. –Sea... dije yo.
- Así es, en efecto. Mas ¿por qué es de la generación?
- Porque es la generación algo eterno e inmortal, al menos, en la medida que esto puede darse en un mortal. Y es necesario, según lo convenido, que desee la inmortalidad juntamente con lo bueno, si es que verdaderamente tiene el amor por objeto la posesión perpetua

373 *Ídem.*

374 “Penía entonces, tramando, movida por su escasez de recursos, hacerse un hijo de Poro, del Recurso, se acostó a su lado y concibió al Amor.” Tomado de: Platón, *op. cit.*

375 Platón, *op. cit.*, p. 65.

376 *Ídem.*

377 Aunque jerarquiza apuntando que la obra tendría un grado de perfección mayor, que no cualquier ser humano podría lograr.

En relación a la paternidad Levinas sostiene: “La paternidad es la relación con un extraño que, sin dejar de ser ajeno, es yo; relación del yo con un yo-mismo que, sin embargo, me es extraño... A mi hijo no lo tengo sino que en cierto sentido lo soy.”

“la paternidad no es una simple renovación del padre en el hijo y su confusión con él, es también exterioridad del padre respecto del hijo, es un existir pluralista. La fecundidad del yo debe apreciarse en su justo valor ontológico, cosa que jamás se ha conseguido hasta ahora. El hecho de que se trate de una categoría biológica no neutraliza en modo alguno la paradoja de su significación, incluso de su significación psicológica.” [...]

“Por otra parte, el hijo, no es un acontecimiento cualquiera que me sucede, como por ejemplo mi tristeza, mis infortunios, o mi sufrimiento. Es un yo, es una persona. La alteridad del hijo, en fin, no es la de un alter ego. La paternidad no es una empatía mediante la cual pueda yo ponerme en el lugar del hijo. Si soy mi hijo es por ser, no por empatía.” (Levinas, Emmanuel, *op. cit.*, pp. 134 – 136)

de lo bueno. Necesariamente, pues, según se deduce de este razonamiento, el Amor será también amor de la inmortalidad.³⁷⁸

Y es que el deseo de generación sólo aparece sobre aquello que se valora.

Por este motivo, cuando se acerca a un ser bello lo que está preñado se sosiega, se derrama de alegría, alumbra y procrea. En cambio, cuando se aproxima a un ser feo, su rostro se ensombrece, se contrae entristecido en sí mismo, se aparta, se repliega y no procrea, sino que retiene dolorosamente el fruto de su fecundidad.³⁷⁹

El amor sería pues un acto de reafirmación y exaltación de la humanidad del Otro que daría como resultado la búsqueda por construir una humanidad compartida. El deseo de crear con y en Otro supone una profunda valoración de éste.

Levinas es sin duda heredero de la tradición platónica, la recupera, reformula y en más de un sentido actualiza. A lo largo del presente escrito he recuperado el trabajo de ambos pensadores pues pretendo apuntar que las miradas que parten de una reducción y cosificación del Otro, o del menosprecio, suponen una renuncia al deseo de participar en la construcción de una humanidad compartida, de “parirla”.

La negación, intencional o no, de la humanidad del prójimo, no sólo da cuenta de un profundo desencanto, de una carencia del que ve, sino que desde este lugar es imposible creación alguna.

Esto no supone que las miradas críticas no deberían tener cabida, una “mirada amorosa” (si es que hay algo que podríamos llamar así), es aquella que es capaz de enfrentarse al Otro, en su absoluta complejidad, (que no deja de contener ángulos egoístas, hostiles, violentos). No es aquella que niega, pero su eje no es el desencanto.

“El amor es expansivo, creador, abre las venas y la sangre irriga el cerebro: imagina un futuro mejor, intenta reparar las injusticias pasadas, abre un presente de esperanza y novedad.”³⁸⁰

La responsabilidad que tenemos con los otros no se refiere a un deber ser, a un principio moral que se aplica sin más, sino que el cuidado del Otro se deriva de una vivencia auténtica en relación al sentido de la permanencia y bienestar de éste: Se trata de un Otro que nos importa.

La ética se coloca en el centro como una manera de insistir en la importancia de recuperar la humanidad del prójimo, y porque es lo que hace posible las relaciones entre personas, lo que nos permite romper con la soledad.

378 *Ibidem*, p. 66.

379 *Ídem*.

380 Dussel, Enrique, *op. cit.*

Si partimos de que efectivamente todos somos culpables de lo que le sucede a los otros, resulta imposible sostener posiciones de aparente neutralidad. En este sentido enunciar las situaciones de injusticia no basta, sino que es necesaria la incorporación de principios de reparación.

El testimonio involucra la vivencia de aquel que lo sostiene, y es ahí donde se encuentra su riqueza y utilidad. Dejar constancia, visibilizar una situación, nunca puede hacerse en tercera persona, a costa del cuerpo de Otros. Una postura ética obligaría a aquel que testimonia (como en el chiste), a jugar el papel del cerdo en la preparación de huevos con bacon: la gallina participa, pero el cerdo se involucra.

Evidentemente el arte es capaz de relatar situaciones que no necesariamente le sucedieron personalmente al artista, pero esto no puede hacerse nunca desde una aparente neutralidad, sino que implica un posicionamiento; nos concierne porque le concierne al Otro, involucra tanto a la humanidad del Otro como a la nuestra, apela a la construcción de una humanidad compartida.

CAPÍTULO 4. OBRA PERSONAL.

**DEL DESENCANTO Y LA IMPOTENCIA
AL RECONOCIMIENTO DE LA HUMANIDAD DEL
OTRO Y LA APUESTA POR LA CONSTRUCCIÓN
DE REALIDADES COMPARTIDAS**

Uno de los propósitos fundamentales de esta investigación consiste en realizar una reflexión en torno a la ética y las distintas formas que tenemos de aproximarnos al Otro, ¿cómo hacerlo respetando su singularidad, su humanidad?

Fue abordado desde el espacio teórico siguiendo las formalidades propias de ese ámbito, sin embargo, para poder acercarse a la increíble complejidad que supone el manejo del tema, considero que resulta enriquecedor apelar también a estrategias más dúctiles, capaces de invocar una serie de imágenes provenientes de nuestro imaginario, que no pueden ser comprendidas desde un análisis exclusivamente racional.

Por esta razón, de manera paralela al trabajo de investigación teórico, he realizado un conjunto de imágenes que de ninguna forma pretenden ser representaciones literales de los conceptos desarrollados en el texto, nada más lejos de mi intención que “ilustrar una idea”; sino que constituyen un ejercicio fundamentalmente intuitivo, que se vale del lenguaje visual como estrategia para abrir una serie de interrogantes en relación a cómo pensamos la relación con el Otro.

4.1 DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y PROCESUAL

Las imágenes que aparecen en este apartado no han sido pensadas a modo de piezas independientes, sino como núcleos reflexivos estructurados a partir de series. Revisan distintas formas que tenemos de relacionarnos con otros individuos, algunas veces pareciendo insistir en el deseo de controlarlo, pero otras siendo capaces de reconocer su complejidad e imposibilidad de aprensión.

La construcción de las series, así como la selección de los elementos que componen cada imagen, no responden a una lógica racional estructurada, sino que se introducen elementos de carácter heterogéneo a partir de principios intuitivos.

La organización y presentación de las imágenes se realizó tomando como referencia la estructura organizativa del Atlas Mnemosine de Aby Warburg. Al igual que en éste la sucesión de las imágenes pretende sugerir vías de vinculación y articulación entre las mismas.

Se partió de la premisa de que cada imagen constituye un pequeño núcleo reflexivo, una interrogante, que se encuentra relacionada, interconectada, con otras interrogantes.

Se han organizado de forma que pueda establecerse una relación directa de cada imagen tanto con aquella que le precede como con la que le antecede, ya sea mediante la repetición de elementos formales o bien a partir de núcleos de interés temáticos.

Quieren sugerir diversos puntos de encuentro y desencuentro existentes entre diversas formas de aproximación.

Cada imagen evoca a otras, por lo que su lectura debe hacerse a partir del conjunto y no de manera aislada.

Acompañan el trabajo de investigación teórico, e indagan en torno a la posibilidad de relacionarnos con el Otro no sólo buscando su pervivencia y cuidado, sino apostando por la posibilidad de crear con y en él, de construir una “humanidad compartida”.

Se trata de un ejercicio que consistió en revisar, desde una mirada particular y subjetiva, diversas lógicas reductivas y “objetualizantes”, pero que explora también la posibilidad de relacionarse con el Otro buscando abrazarlo en el presente, invocando su potencia y confiando en aquello que “podrá llegar a ser”.

Todas las piezas fueron realizadas en tinta y gouache, y trazadas con pincel y estilógrafo sobre papel vegetal. Algunas veces incorporan textos.

Las primeras imágenes generadas tienen una estructura simple: un mismo plano cobija diversos elementos, que algunas veces se sobreponen, pero que no pretenden plantear relaciones de profundidad y únicamente tienen un frente.

Sin embargo, la mayor parte de las obras se generaron a partir de la sobreposición de diferentes capas de papel vegetal. Cada capa es semitransparente, de forma que puede verse parcialmente lo que sucede en las capas de abajo y es posible intuir lo que no vemos directamente. Pero no se revela en ningún momento lo que ocurre en todos los planos.

La mayoría están pensados para ser vistos por ambos lados: no hay frente y revés, sino que se trata de dos imágenes enlazadas, de dos relatos simultáneos e interconectados en torno a una misma interrogante.

También la transparencia del papel permitió la realización de copias de textos e imágenes que me interesaba reproducir de manera fiel: *flyers* comerciales, anuncios, libros y páginas de internet.

La laboriosidad exigida para la realización del trazo de las imágenes quiere establecer un paralelo con la actividad de bordar. Y es que bordar es el quehacer que tradicionalmente han asumido las mujeres no sólo para producir imágenes, sino para “sentarse a pensar”.

Al igual que otras mujeres (fundamentalmente de sectores populares), apelé a ese tiempo aparentemente ocioso, remanente de aquel que se destina a “actividades serias”, para retirarme a pensar en solitario, sin mayor estructura o pretensión teórica.

Fue así que intervine cientos de papeles con la intención de evocar diversas imágenes provenientes de mi contexto inmediato y de mi imaginario, para luego establecer conexiones entre ellas. Se trató de un proceso en el que se dejó que tanto las imágenes guiaran el pensamiento, como que el pensamiento detonara la aparición de nuevas imágenes.

No pretende ser otra cosa que una reflexión visual, personal y subjetiva, pero dado que apela directamente a mi contexto e imaginario, y que tanto uno como el otro no pertenecen de manera excluyente o unívoca a un individuo, confío en que la reflexión aquí propuesta es capaz de abrir interrogantes que atañen a otros, interpelándolos.

La falta de estructura de este proceso me permitió a mí una gran libertad de acción, pero respondió también al deseo dar lugar a la aparición de distintas lecturas y proponer un diálogo lo suficientemente abierto como para involucrar a aquel que mira las piezas.

Es importante hacer notar que aunque las imágenes aparecen en la última parte de la investigación, fueron realizados durante todo el proceso que supuso la misma, y constituyen el nodo central reflexivo. El tiempo dedicado a dibujar fue, de hecho, el tiempo dedicado a pensar.

No sólo han sido realizados en la intimidad, sino que fueron concebidos para ser vistos también en la intimidad y con un poco de calma. A primera vista no hay en ellos más que un dejo decorativo, por lo que su función, a modo de elementos capaces de detonar el proceso reflexivo, requiere de detenerse un rato a ver los detalles o leer los textos.

A diferencia de mi obra previa, la mayor parte de los formatos son pequeños, exceptuando aquellos que componen la serie “Reconocer la infinitud del Otro”, en las que la cantidad de elementos introducidos, o bien la necesidad de realizar planteamientos atmosféricos, me obligaron al uso de espacios más amplios. Pero incluso en ellos, el tamaño y detalles de cada uno de los elementos, pretende invitar al espectador a acercarse y reducir al máximo la distancia que establece entre su cuerpo y la imagen.

La complejidad de la temática abordada, así como lo insostenible que parecía ser establecer conclusiones categóricas, me llevaron a realizar innumerables imágenes que por razones formales no han sido registrados en el presente documento, pero que permitieron abordar una misma problemática desde perspectivas muy distintas.

Y probablemente también a la certeza de no poder aprender la totalidad del fenómeno se debe que el blanco tenga un lugar completamente protagónico en las imágenes, enunciando de alguna manera los huecos, las interrogantes, las ausencias.

La tinta blanca permitió la aparición de diversas imágenes, pero también “borró” algunas existentes en capas previas, impidiendo que la mirada controlara la totalidad de lo sucedido en todos los planos.

Se debe también al trazo en blanco que algunas de las piezas sean realmente difíciles de observar, llevando al espectador a forzar la mirada, y a acercarse lo más posible al papel. No se experimenta una sensación de control sobre la imagen, sino que ésta parece tener la cualidad de escaparse continuamente.

El proceso de realización de estas imágenes inició en el 2009, y duró más de cinco años. Muchas fueron intervenidas en distintos lapsos de tiempo, por lo que no fue posible establecer una fecha de realización, y ese dato no aparece en las fichas técnicas de las obras.

Una versión preliminar de fue exhibido en el 2010 en el espacio “Artista del mes” de la Galería Quetzalli, en la ciudad de Oaxaca. Se presentaron entonces 45 dibujos (algunos de los cuales figuran en la presente selección).

La muestra completa, articulada a partir de las mismas series que aparecen en este documento, se exhibió en la Galería Mexicana de Diseño, de la Ciudad de México, en la exposición titulada: “Sobre el tacto. Dibujos recientes de María Campiglia”.

4.2 TEXTO DE LA CRÍTICA DE ARTE LUZ SEPÚLVEDA

Aun cuando en la época actual prevalece la creación de imágenes mediante las tecnologías digitales, María Campiglia utiliza al dibujo tradicional como el punto de partida de su obra. Un conjunto de piezas que invitan a un acercamiento de la mirada, gracias al cual logramos vislumbrar una cosmografía plena de puntos que insinúan un mapa; delgadas líneas que conforman diversos diagramas y curvas que, de manera minuciosa, se entretajan, yuxtaponen, complementan y anulan unas a otras, en un rico entramado visual con transparencias, profundidades, huecos y silencios.

María traza -con una línea finísima- siluetas o formas geométricas que se desdobl原因 en un juego que entablan con las demás figuras que, en apariencia, no tendrían algo que ver una con otra, aun cuando es evidente una invitación para observarlas más detenidamente. Los dibujos que se desplazan delicadamente conviven en un espacio etéreo compuesto por papel vegetal sobrepuesto, como membranas o pieles semi-traslúcidas, y donde confabulan en sintonía formas orgánicas con artefactos deconstruidos, trazos formales con fragmentos de células, formas ambiguas u ortogonales que simulan flotar por un espacio blanco que las contiene.

La obra de María refuerza la certeza de que la imagen, como ícono indiscutible en el ambiente circundante, tiene la posibilidad de transfigurarse, a partir de un punto o una línea, en segmentos que aparentan ser un fragmento, cuando en realidad, se despliegan en su totalidad y exhiben unas posibles entrañas no visibles ni táctiles, aunque presentes conceptualmente.

Tanto la técnica como el formato permiten que prevalezca la forma desmenuzada e impresa con tinta sobre el papel. La textura del papel se realza, al mismo tiempo que la forma se proyecta sobre el fondo aparentemente sin fin. La luminosidad del cuadro hace que las formas delineadas semejen flotar en un ambiente ambiguo, aunque definido por los sutiles márgenes blancos que encuadran los relatos, sin oprimirlos.

4.3 IMÁGENES DE OBRA

4.3.1 El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación.

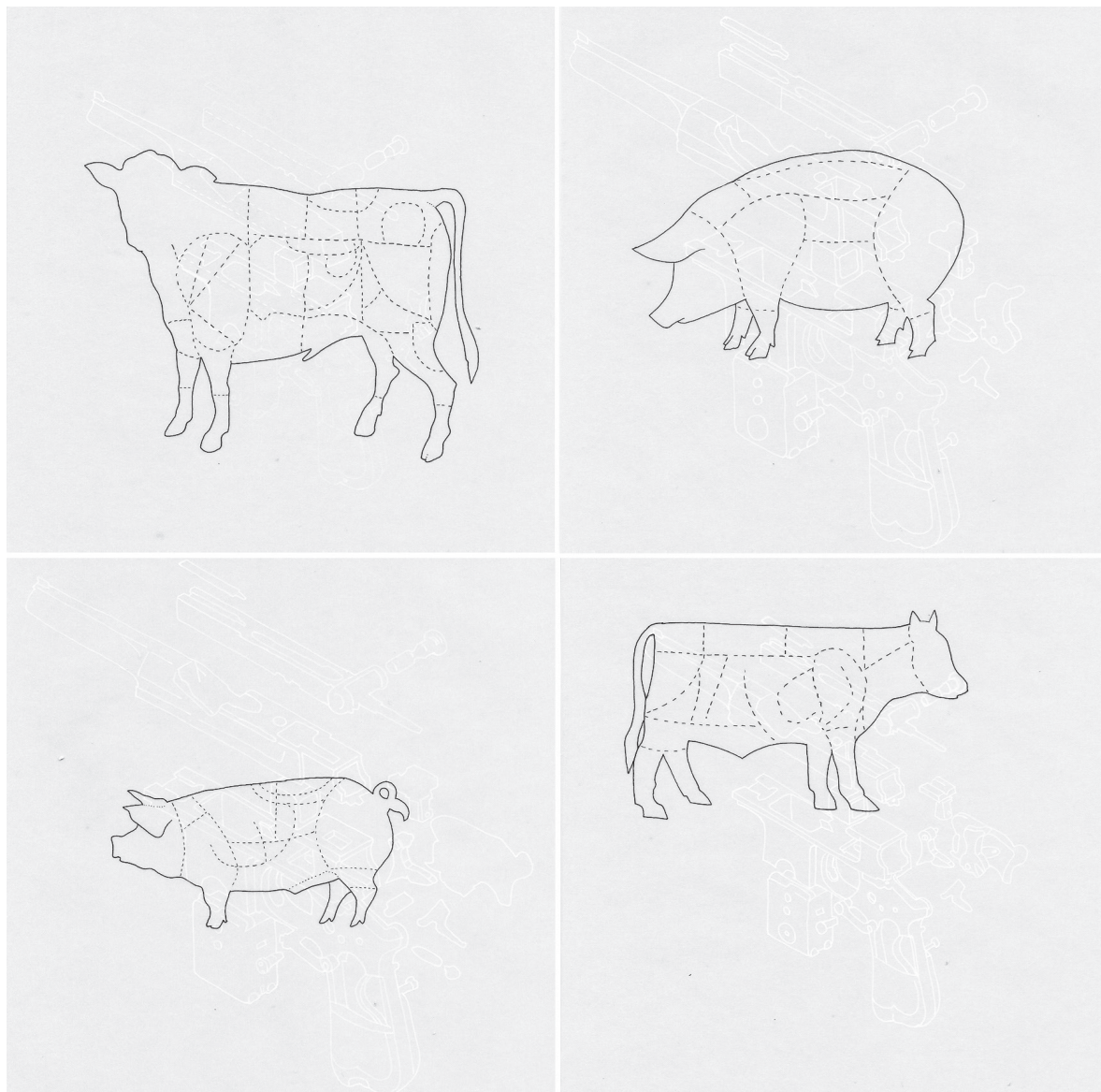
Imágenes en torno a las relaciones entre individuos como un juego de control, dominio y reducción del Otro. Una mirada en torno a diversos imaginarios de cosificación, animalización, y segmentación.

Algunas de estas piezas toman como base anuncios de prostitución recogidos directamente de la vía pública, e incorporan copias exactas de los textos con los que se describe a las chicas, los servicios y los costos: “Señoritas a elección”, “nuevita. Estrene”, “Lolita. 21 añitos”, “colita a full. 25 pesos”, o “completita. \$50”. Los escritos han sido sobrepuestos a diversas imágenes: arreglos florales, joyas y accesorios de belleza, así como a máscaras de “conejitas” y “cochinas”.

Como parte de la reflexión en torno al control y pretensión de sometimiento del cuerpo femenino, se encuentran también imágenes construidas a partir de la sobreposición de dibujos de corsés con estudios anatómicos de pulgas tomados de internet.

Y miradas “cosificadoras”, que parten de principios de segmentación y desarticulación del cuerpo, fueron abordadas básicamente a partir de diagramas de cortes de carne obtenidos en carnicerías, en las que el despiece del animal se sobrepuso a dibujos de despieces de armas de fuego.

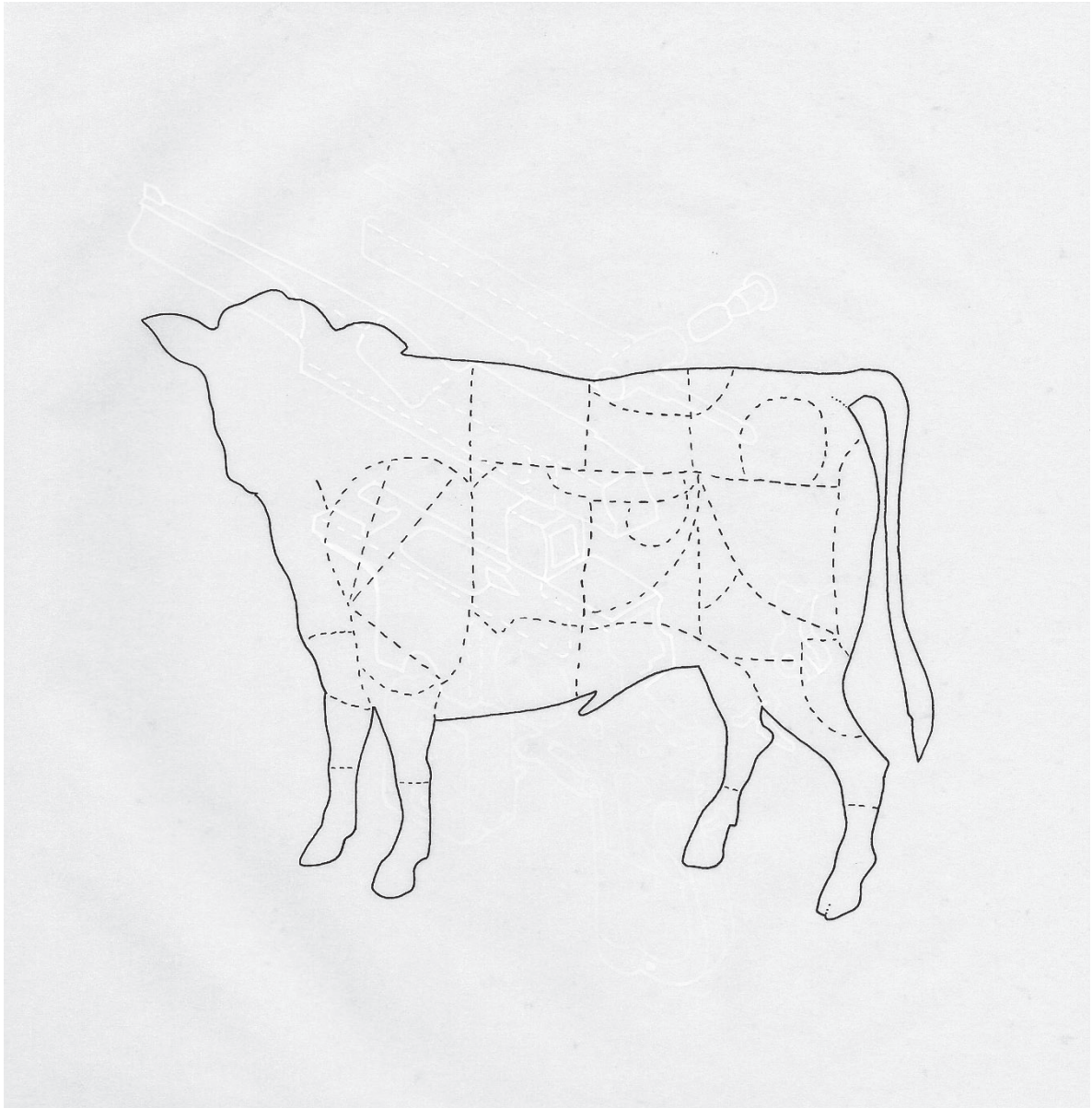
A la literalidad más absoluta se debe que en la serie abundan imágenes de pelea. Toda clase de luchadores aparecían constantemente en mi imaginario al reflexionar en torno a prácticas de control y sometimiento, por lo que éstos han sido sobrepuestos, por ejemplo, a representaciones de besos, abrazos y constelaciones.



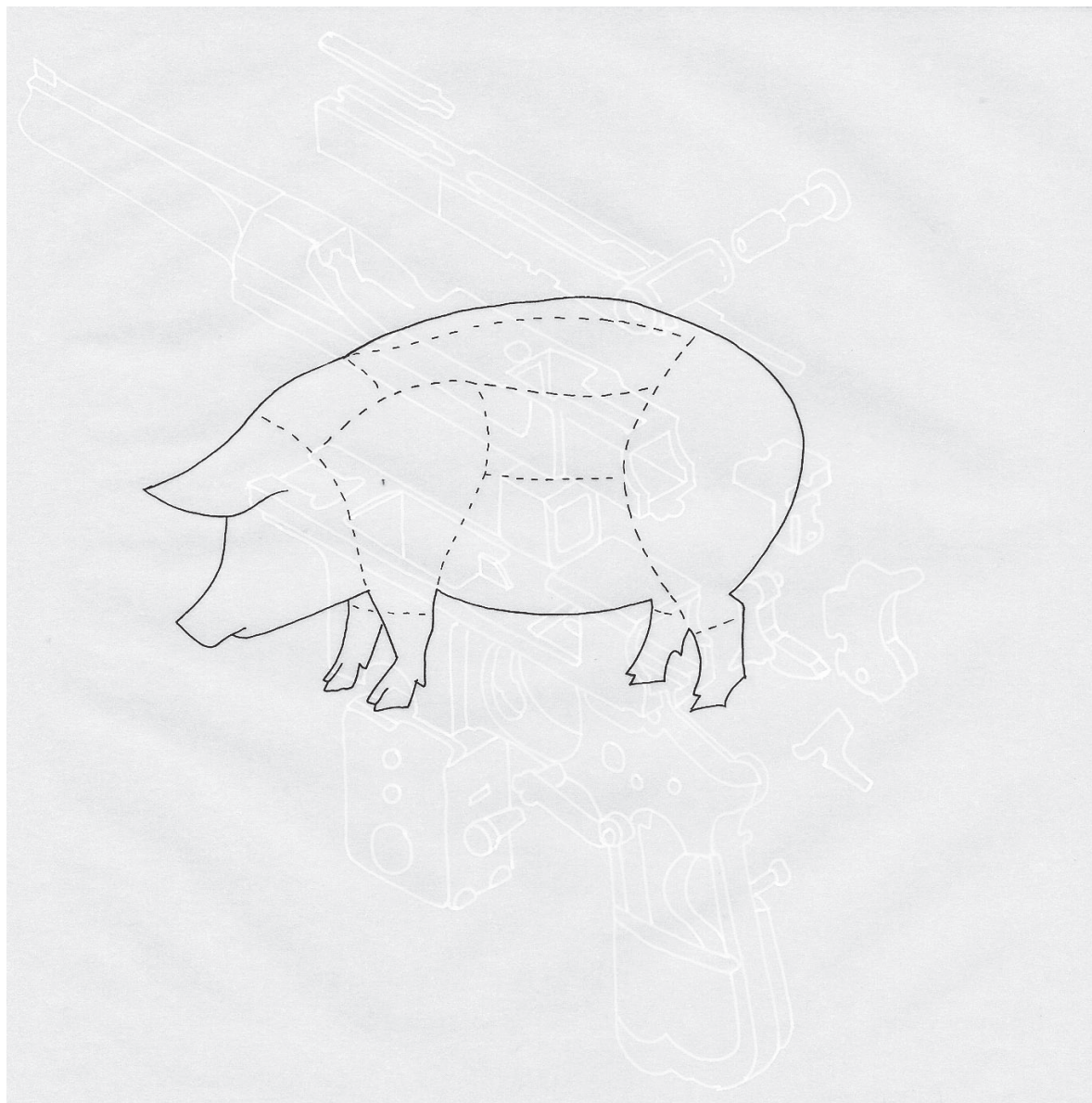
El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación

Tinta y guache sobre papel vegetal

44 x 44 cm



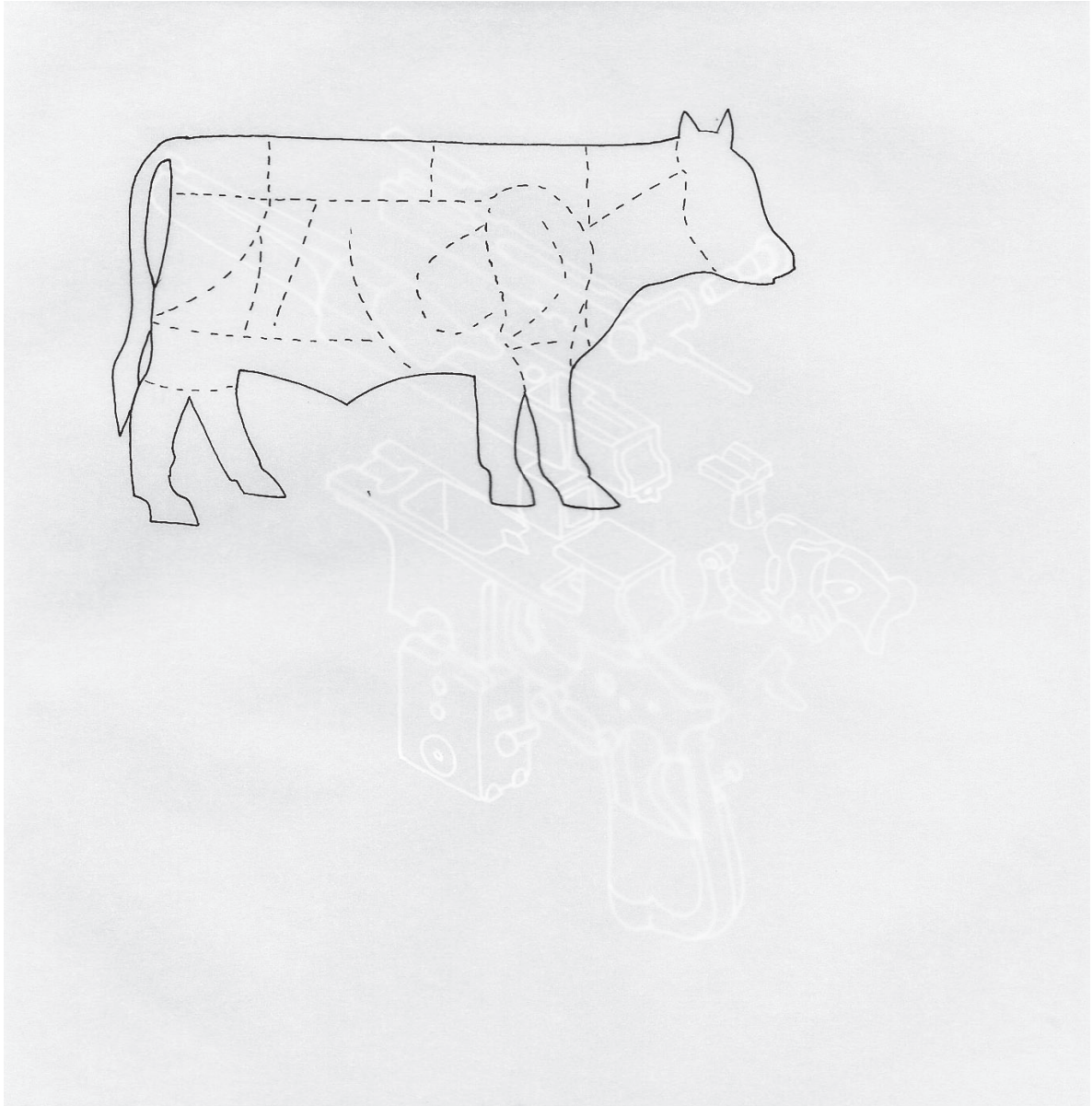
El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación
Tinta y guache sobre papel vegetal
22 x 22 cm



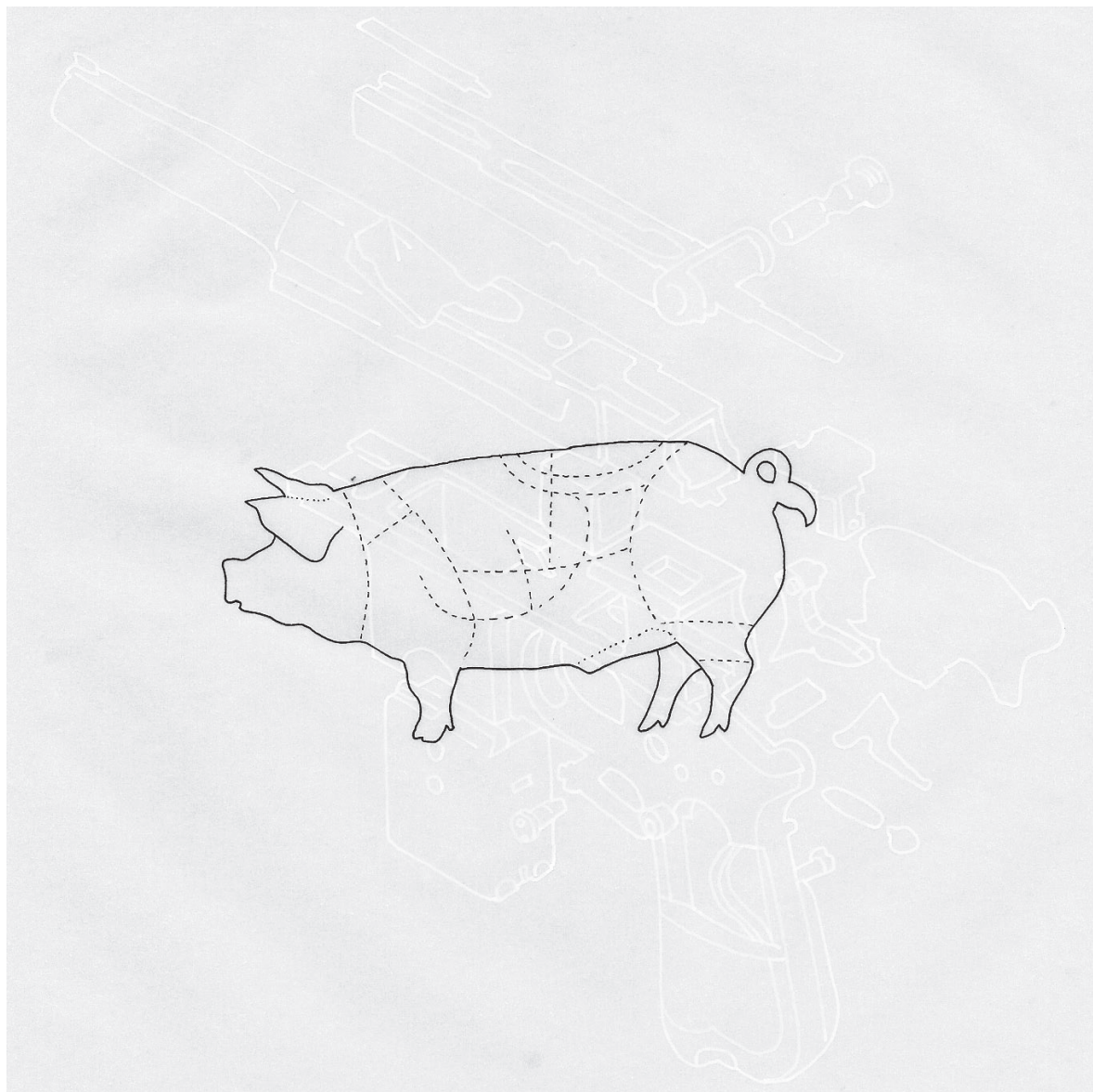
El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación

Tinta y guache sobre papel vegetal

22 x 22 cm



El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación
Tinta y guache sobre papel vegetal
22 x 22 cm



El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación

Tinta y guache sobre papel vegetal

22 x 22 cm



El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación
Tinta y guache sobre papel vegetal
44 x 66 cm



El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación
Tinta y guache sobre papel vegetal
22 x 22 cm



El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación
Tinta y guache sobre papel vegetal
22 x 22 cm



El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación

Tinta y guache sobre papel vegetal

22 x 22 cm



El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación

Tinta y guache sobre papel vegetal

22 x 22 cm



El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación

Tinta y guache sobre papel vegetal

22 x 22 cm



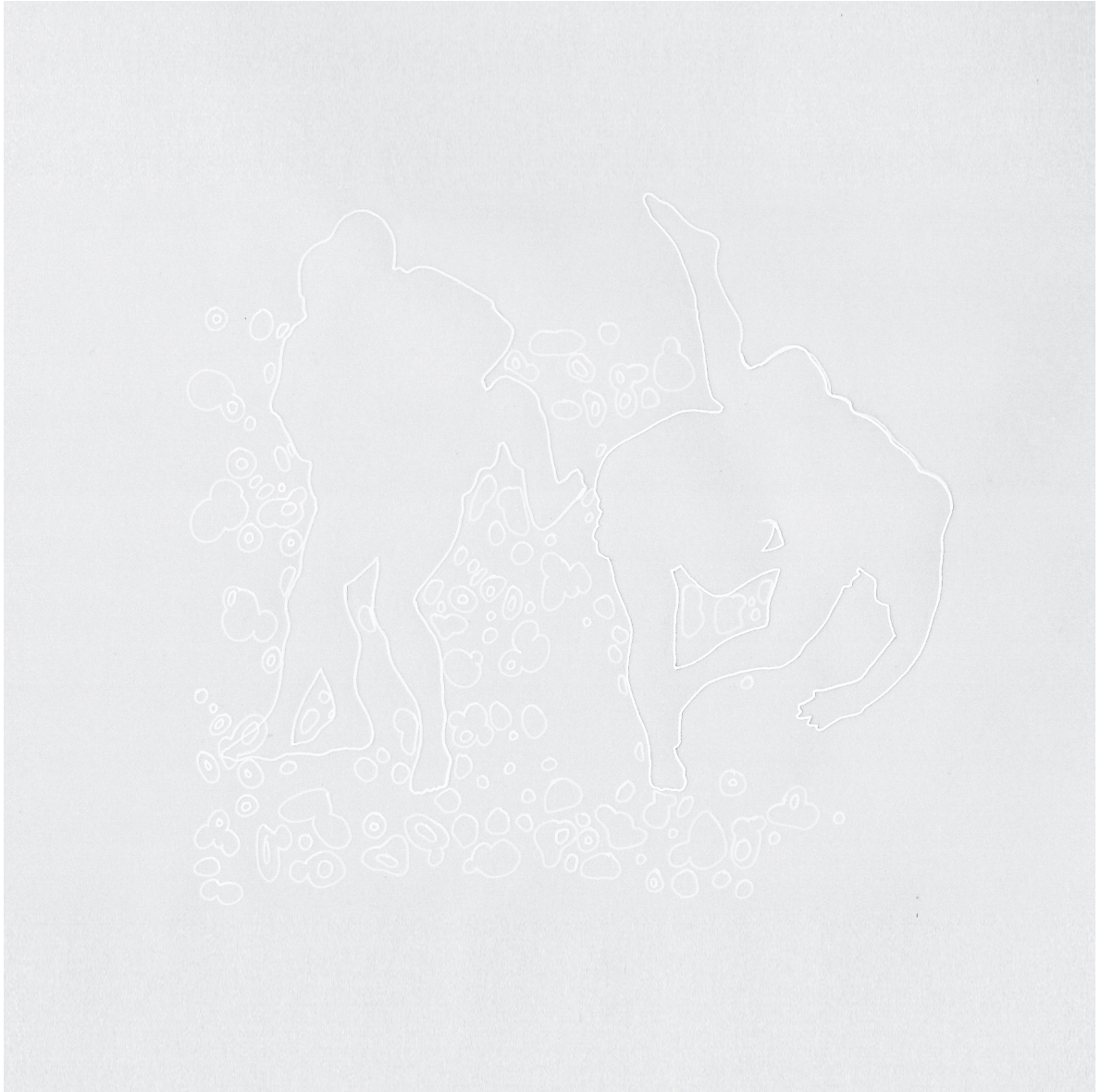
El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación
Tinta y guache sobre papel vegetal
22 x 22 cm



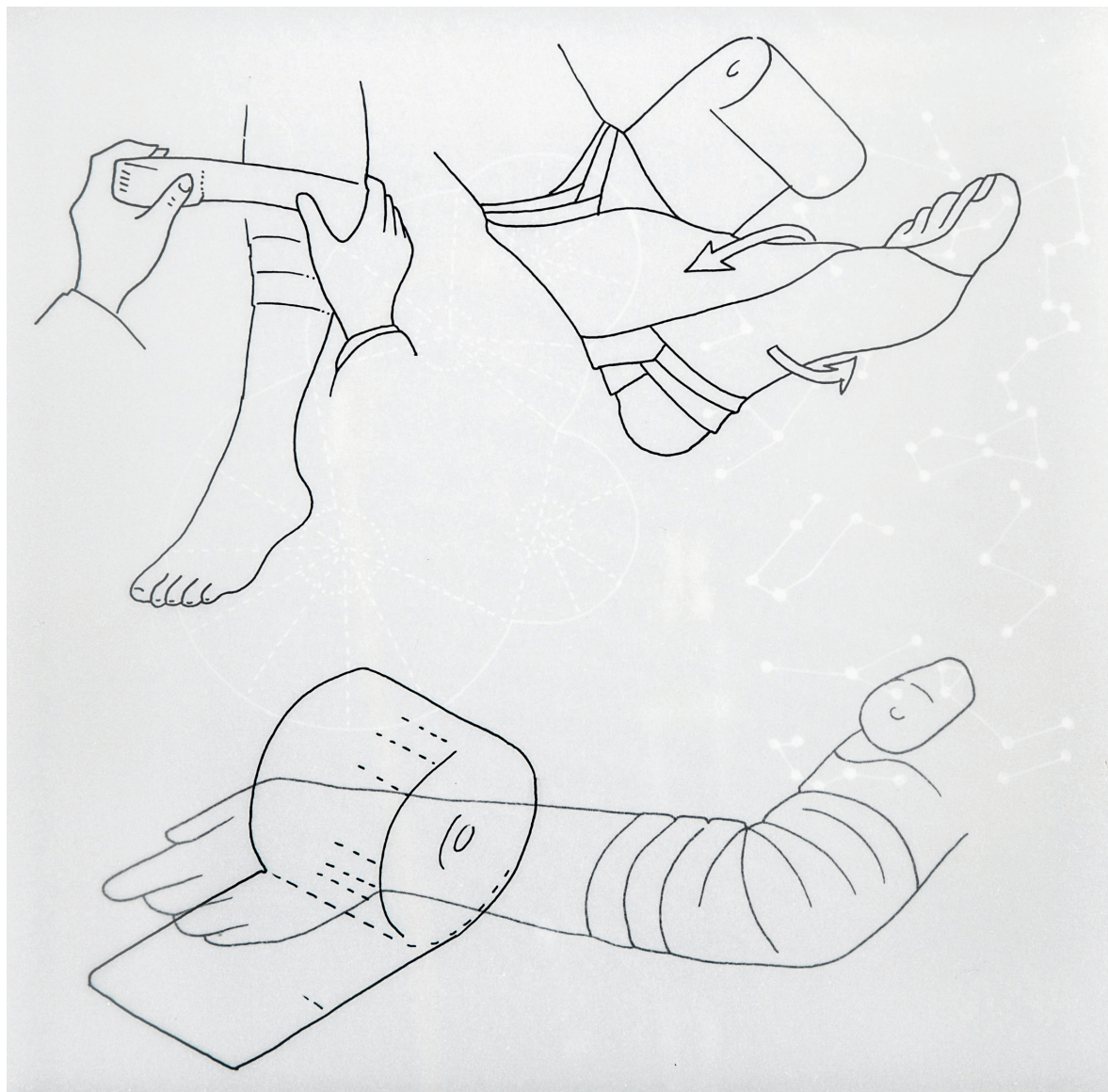
El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación

Tinta y guache sobre papel vegetal

22 x 22 cm



El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación
Tinta y guache sobre papel vegetal
22 x 22 cm



El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación

Tinta y guache sobre papel vegetal

22 x 22 cm



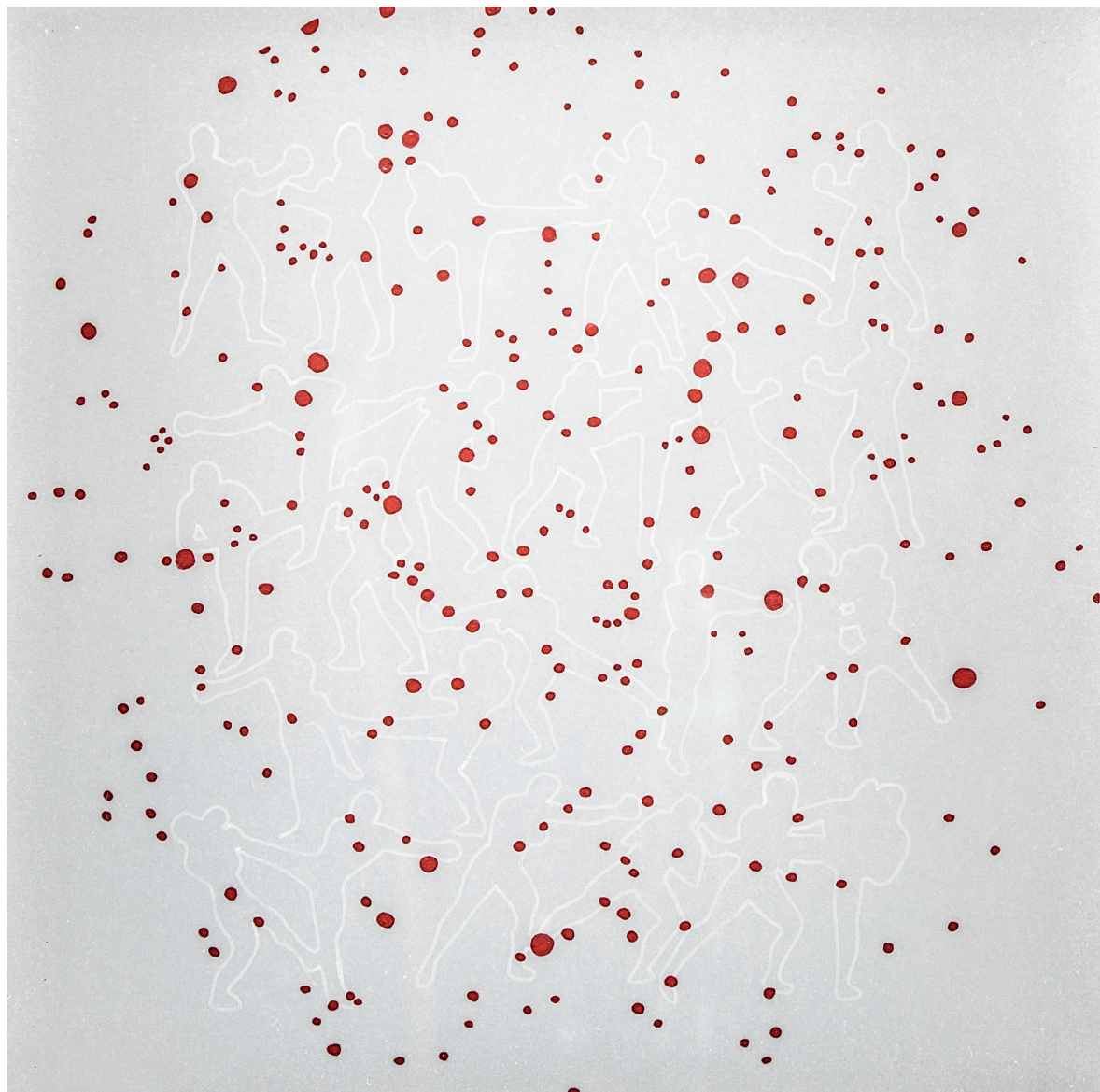


El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación

Tinta y guache sobre papel vegetal

22 x 22 cm

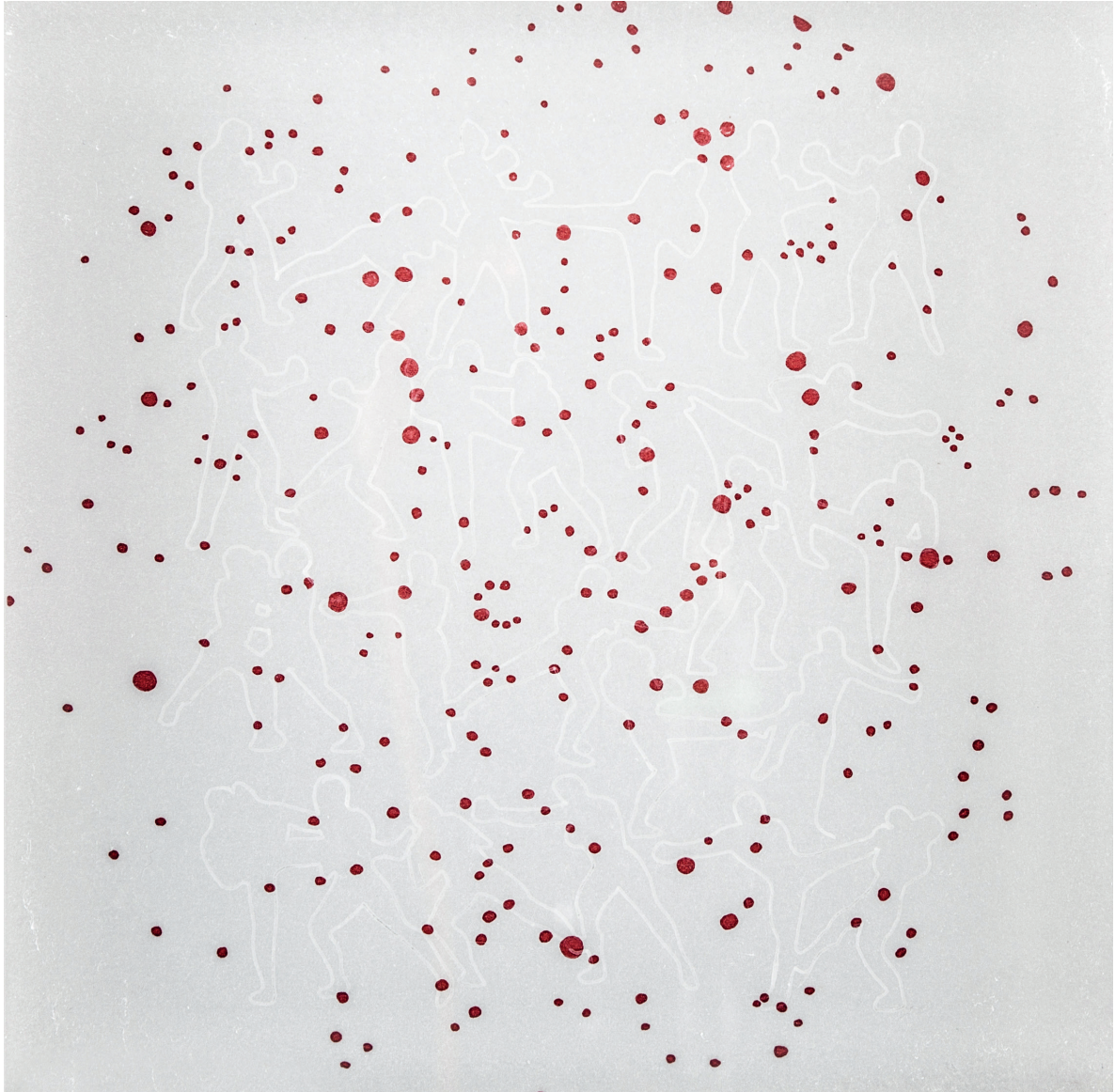


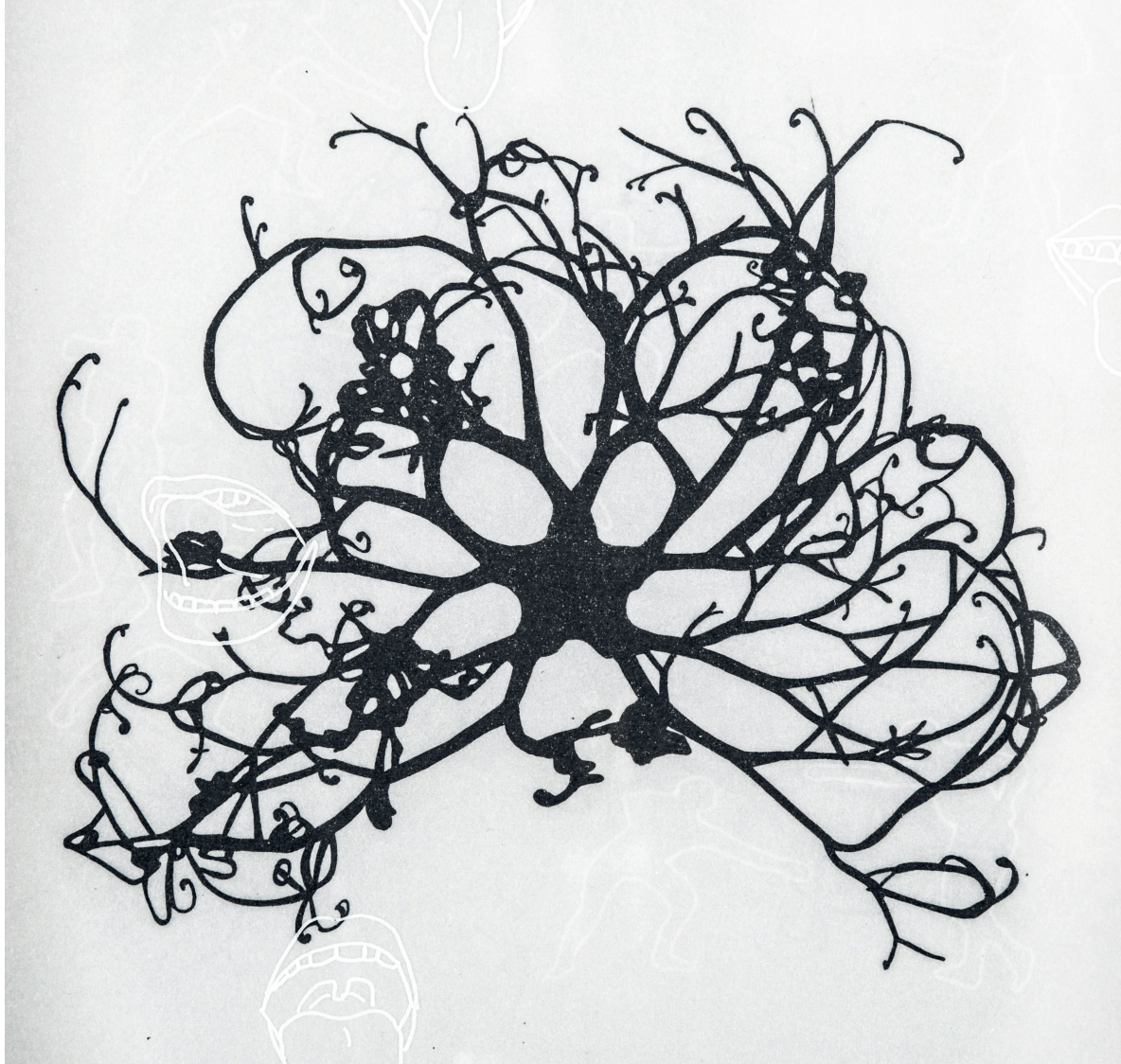


El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación

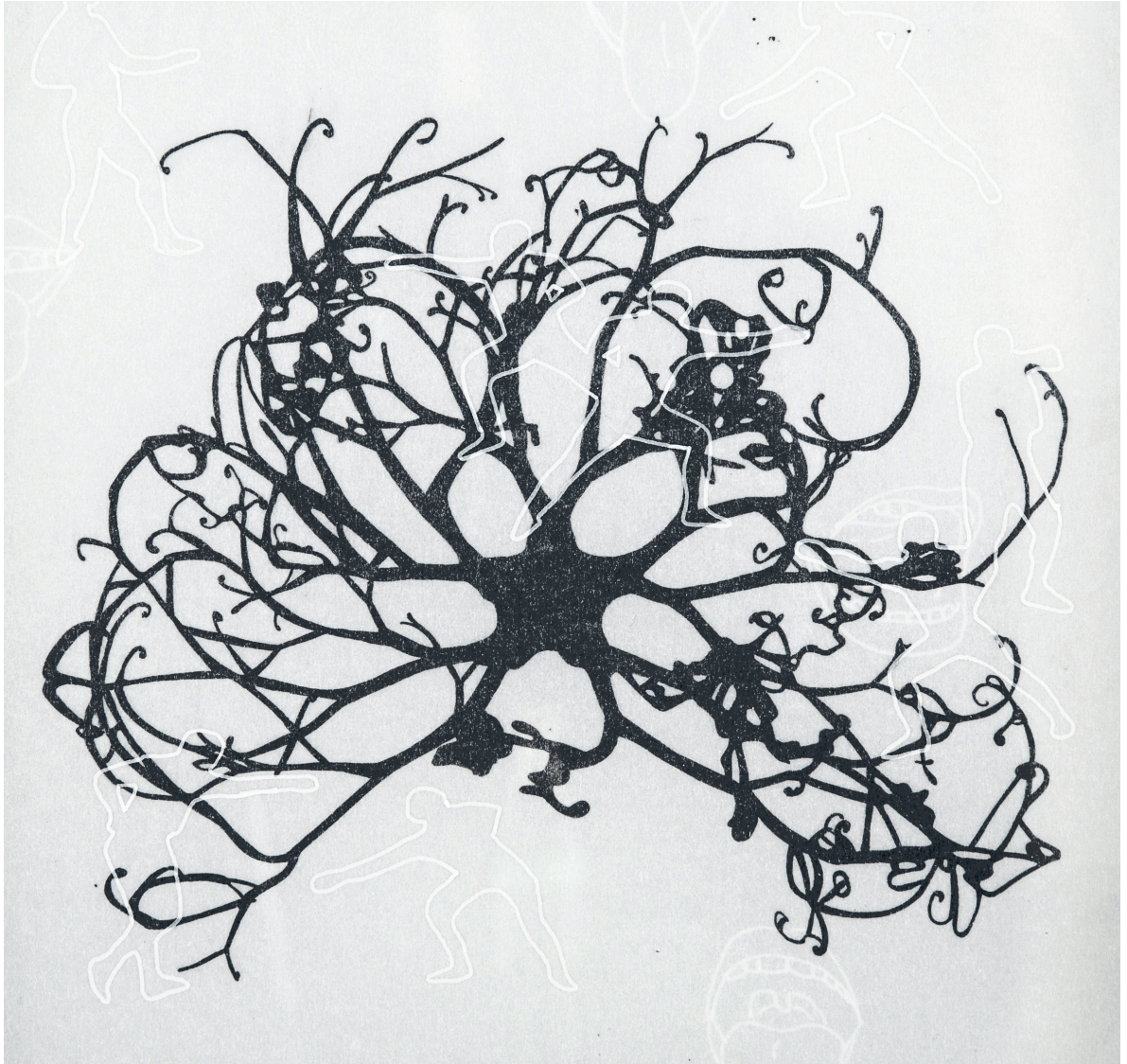
Tinta y guache sobre papel vegetal

22 x 22 cm



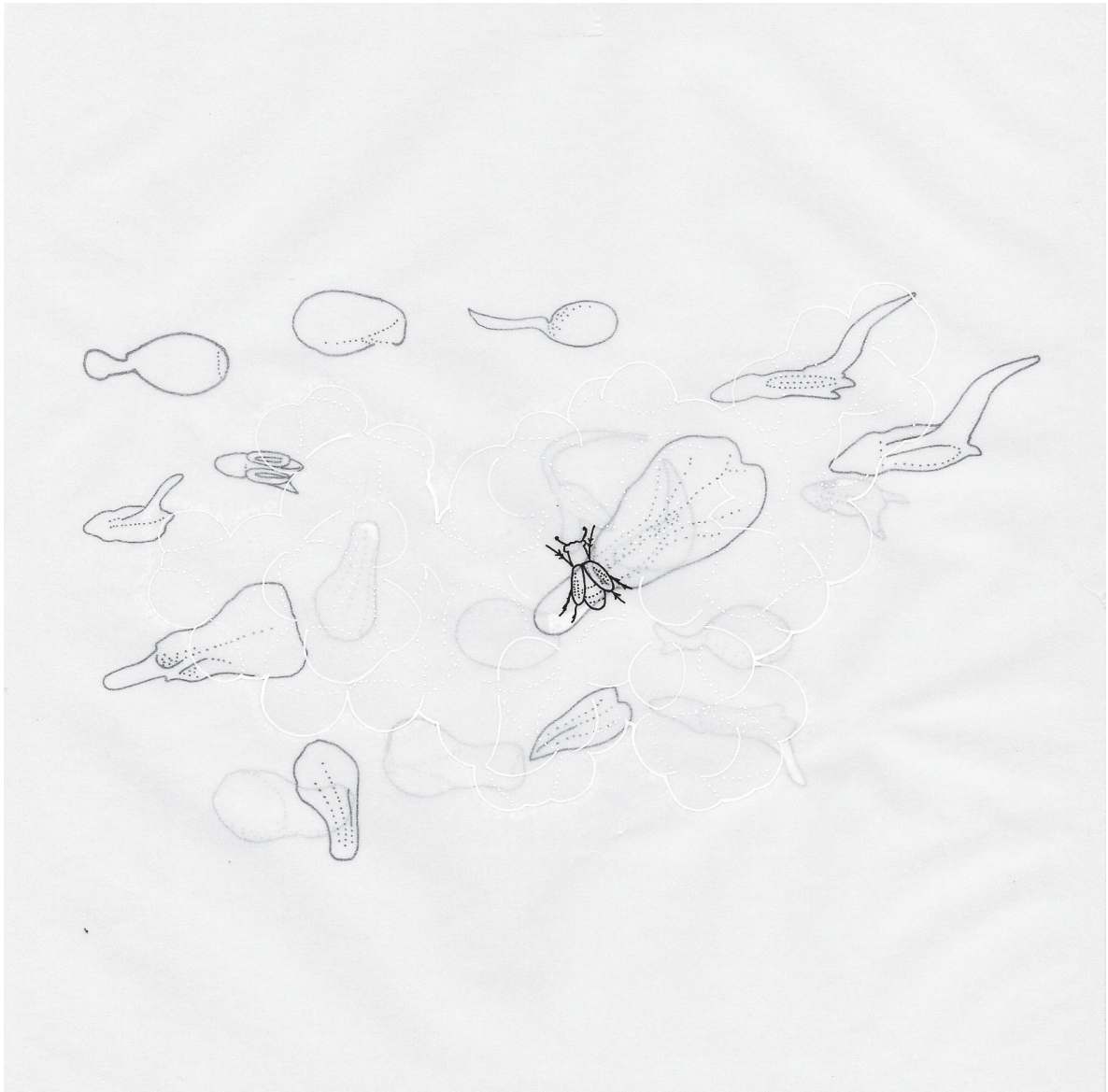


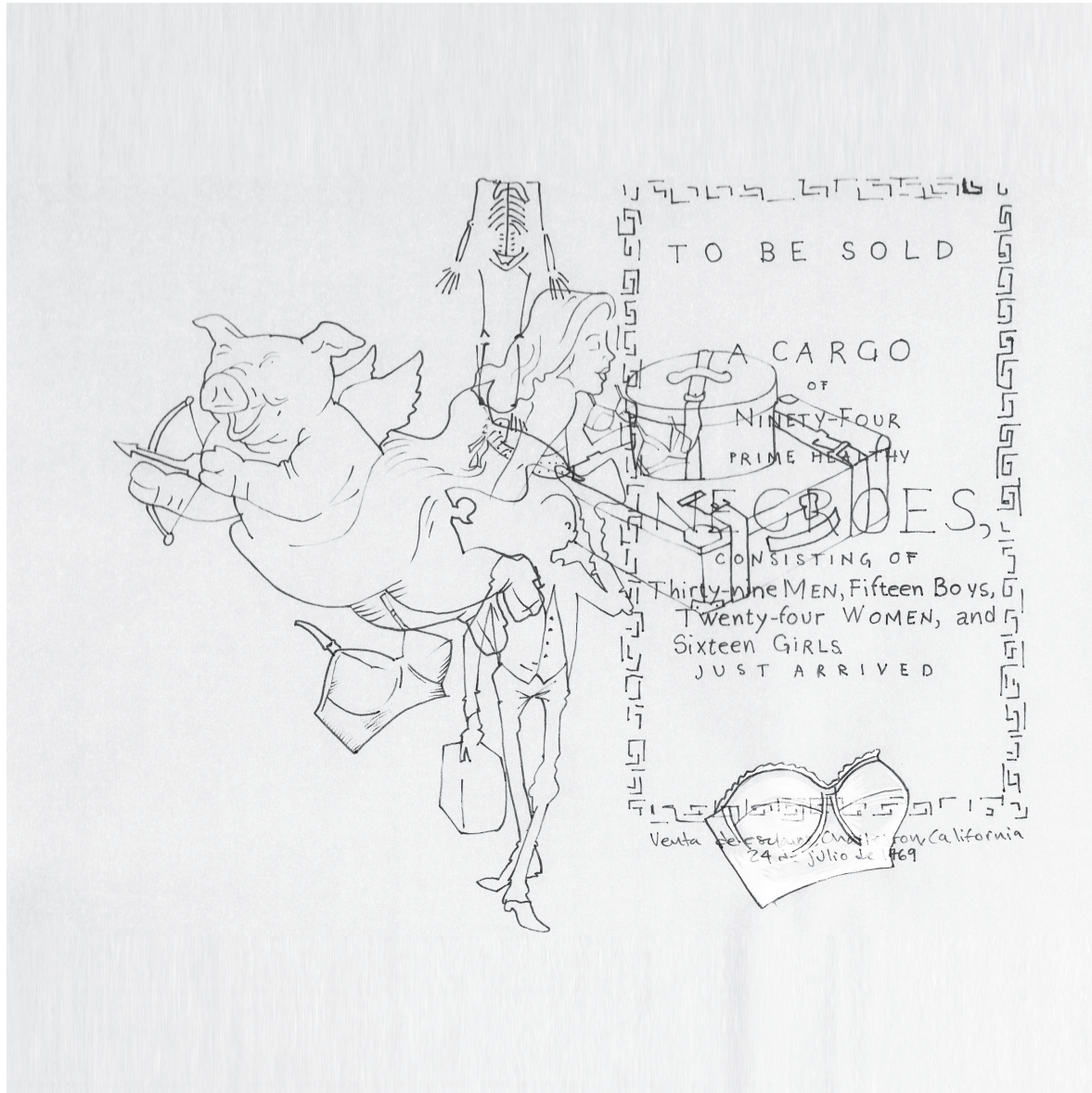
El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación
Tinta y guache sobre papel vegetal
22 x 22 cm





El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación
Tinta y guache sobre papel vegetal
22 x 22 cm



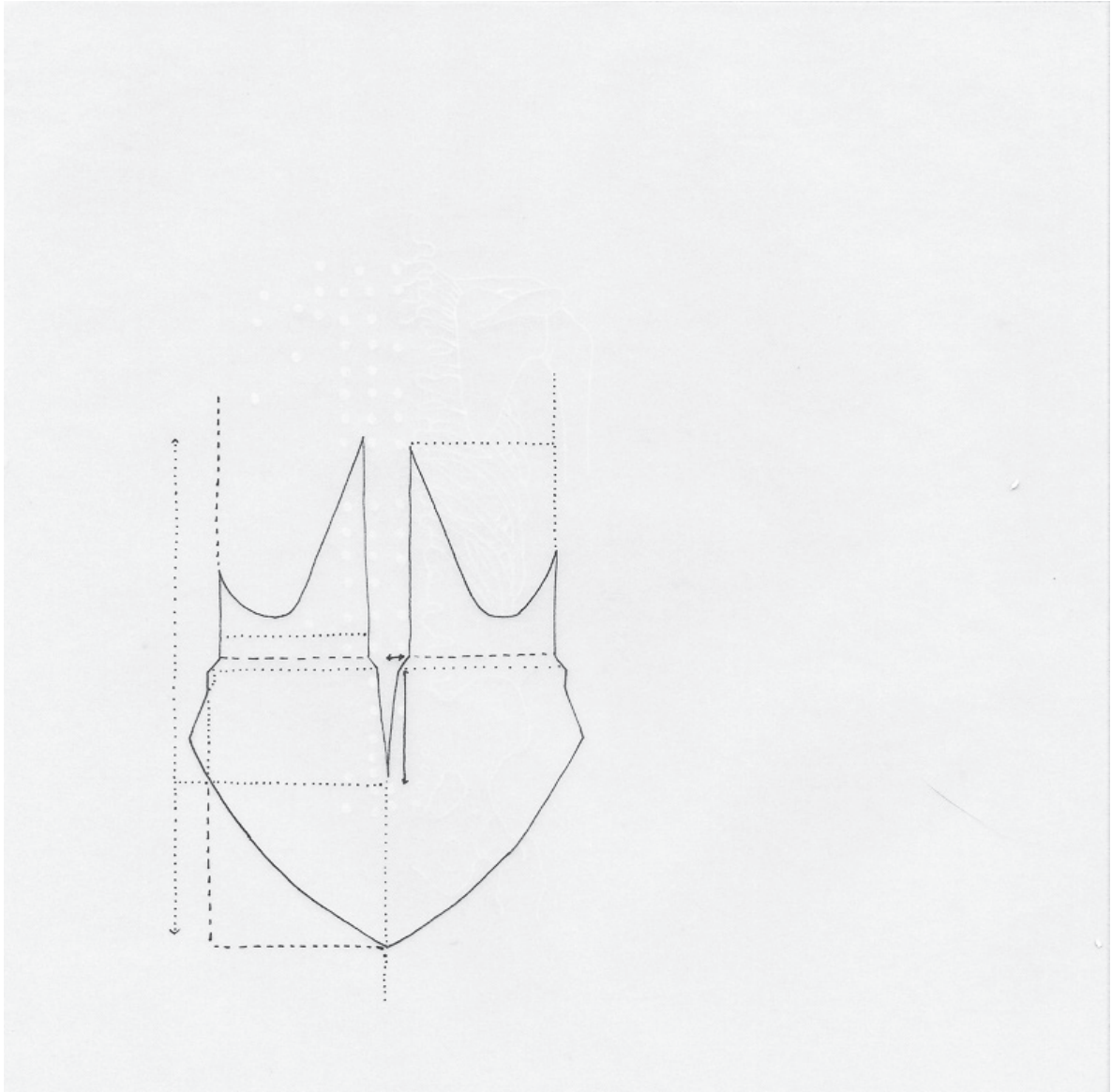


El encanto de convertir al Otro en otro: imaginarios de reducción y cosificación
Tinta y guache sobre papel vegetal
22 x 22 cm

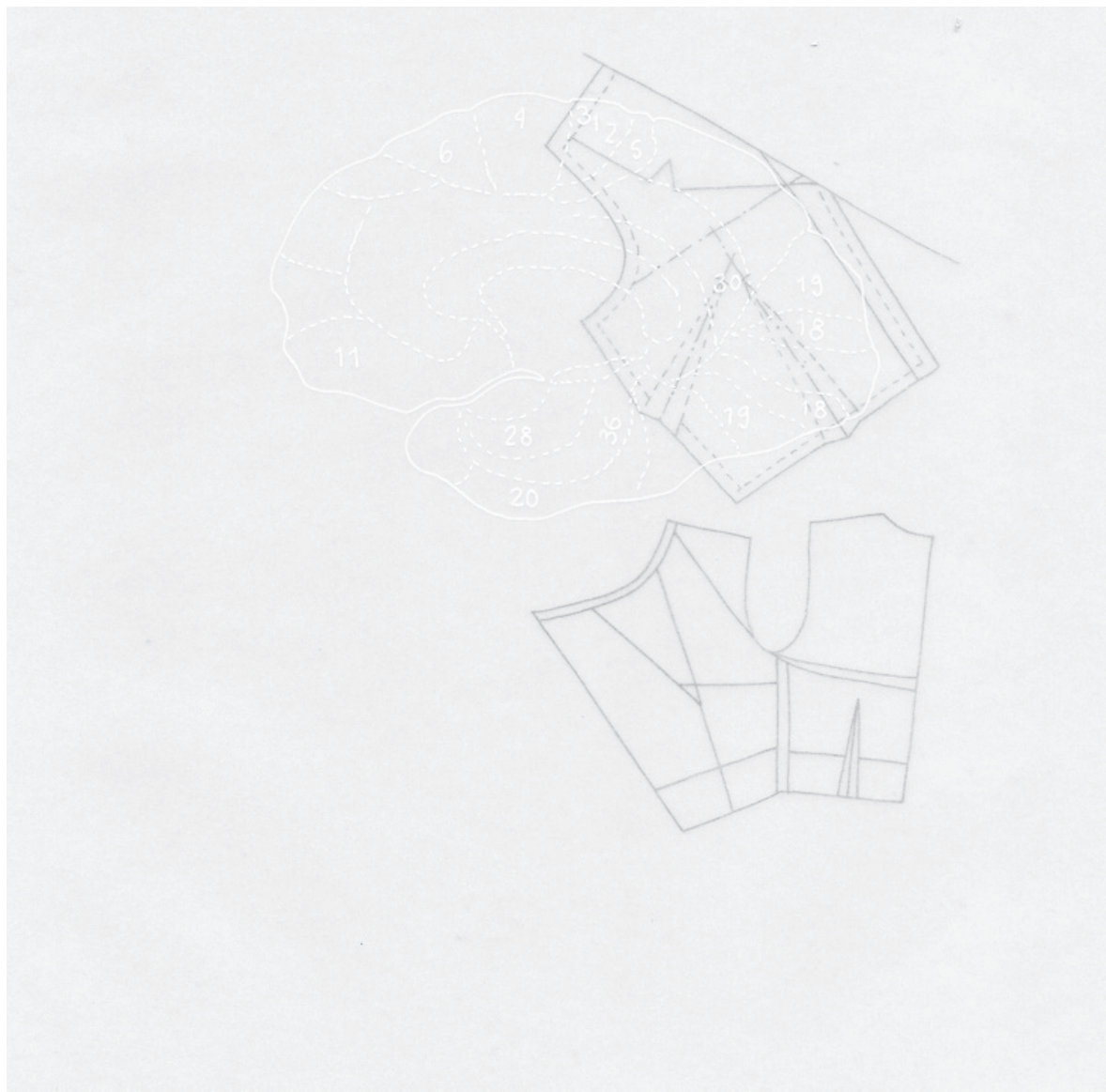
4.3.2 Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios

Imágenes que pretenden recuperar imaginarios en torno a la relación con el Otro como el arte de “vencerlo”, a modo de cacería.

Se trata de una enumeración de estrategias para “captura presas”. Figuran tanto representaciones de trampas comunes para cazar animales, como “trampas” de seducción.



Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios
Tinta y guache sobre papel vegetal
17 x 17 cm

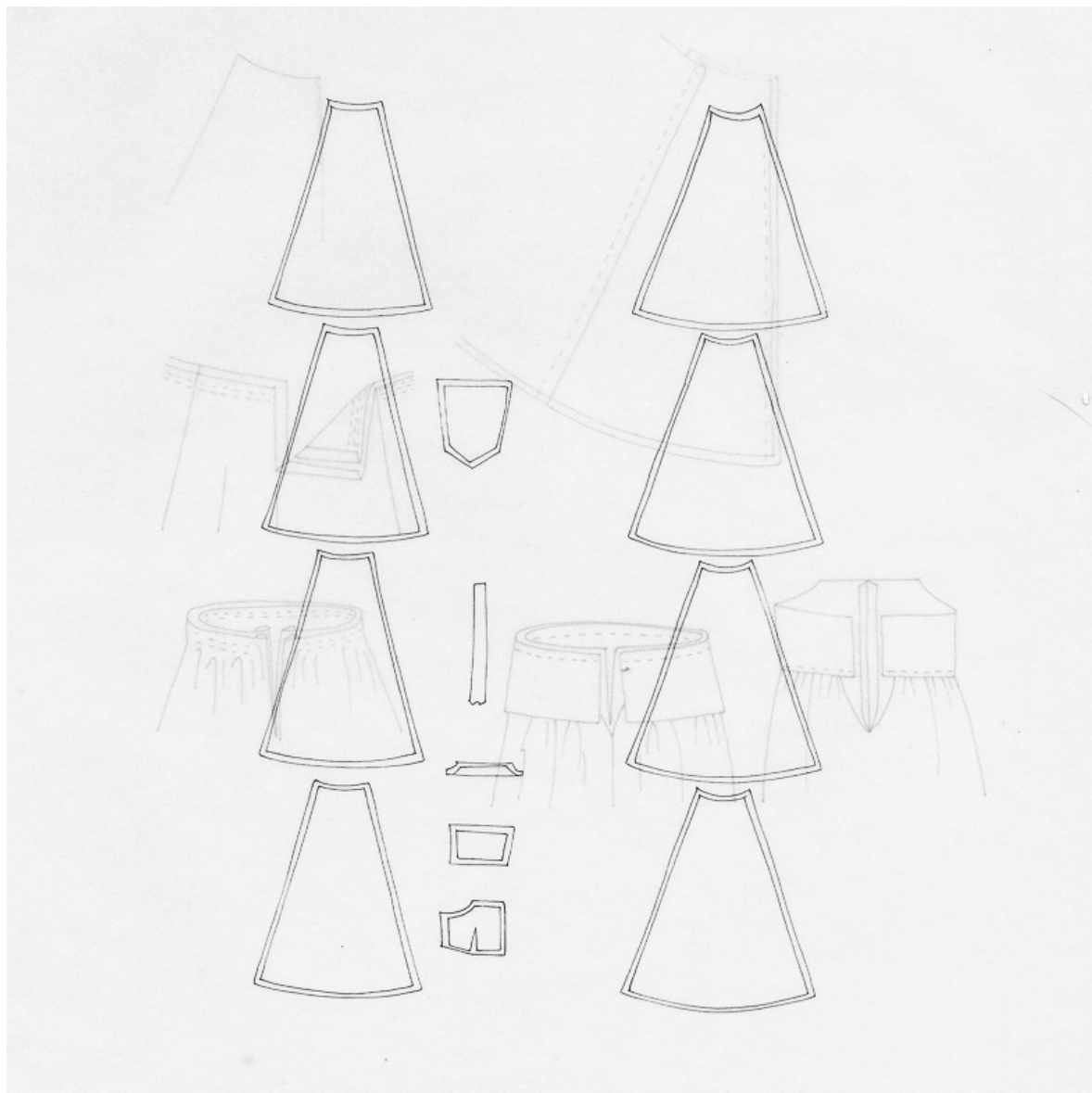


Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios

Tinta y guache sobre papel vegetal

17 x 17 cm





Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios

Tinta y guache sobre papel vegetal

17 x 17 cm



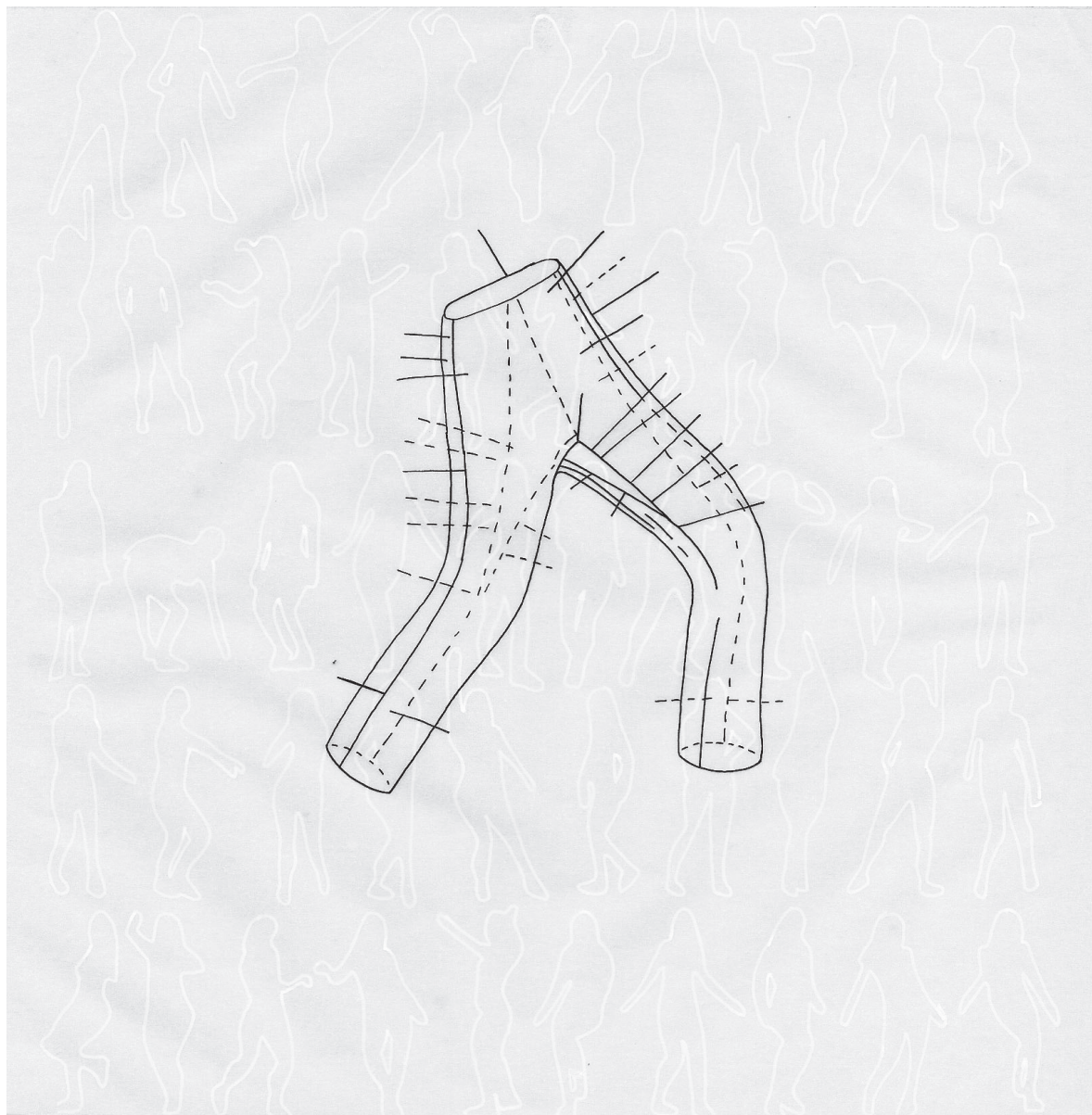


Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios

Tinta y guache sobre papel vegetal

17 x 17 cm

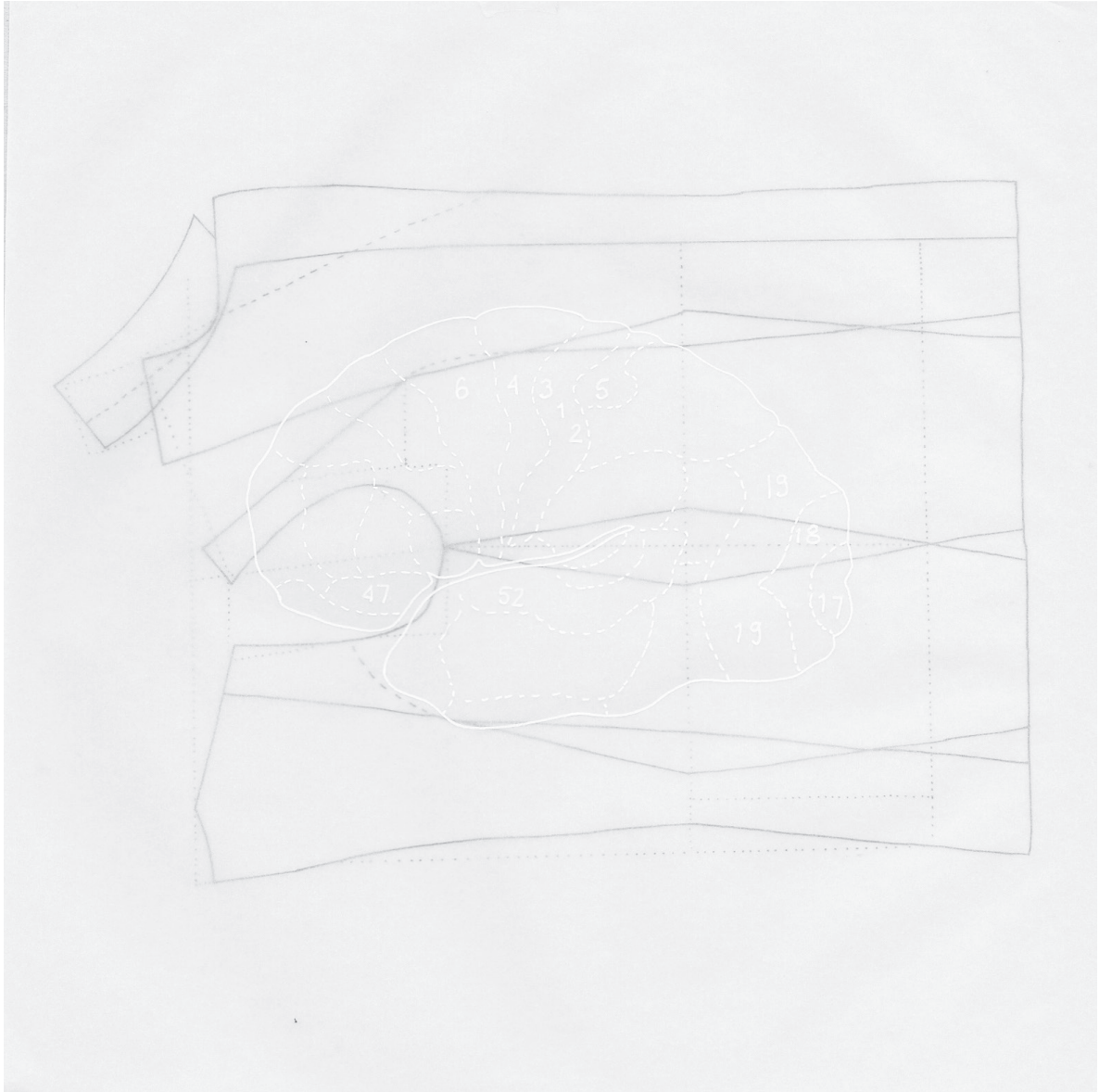




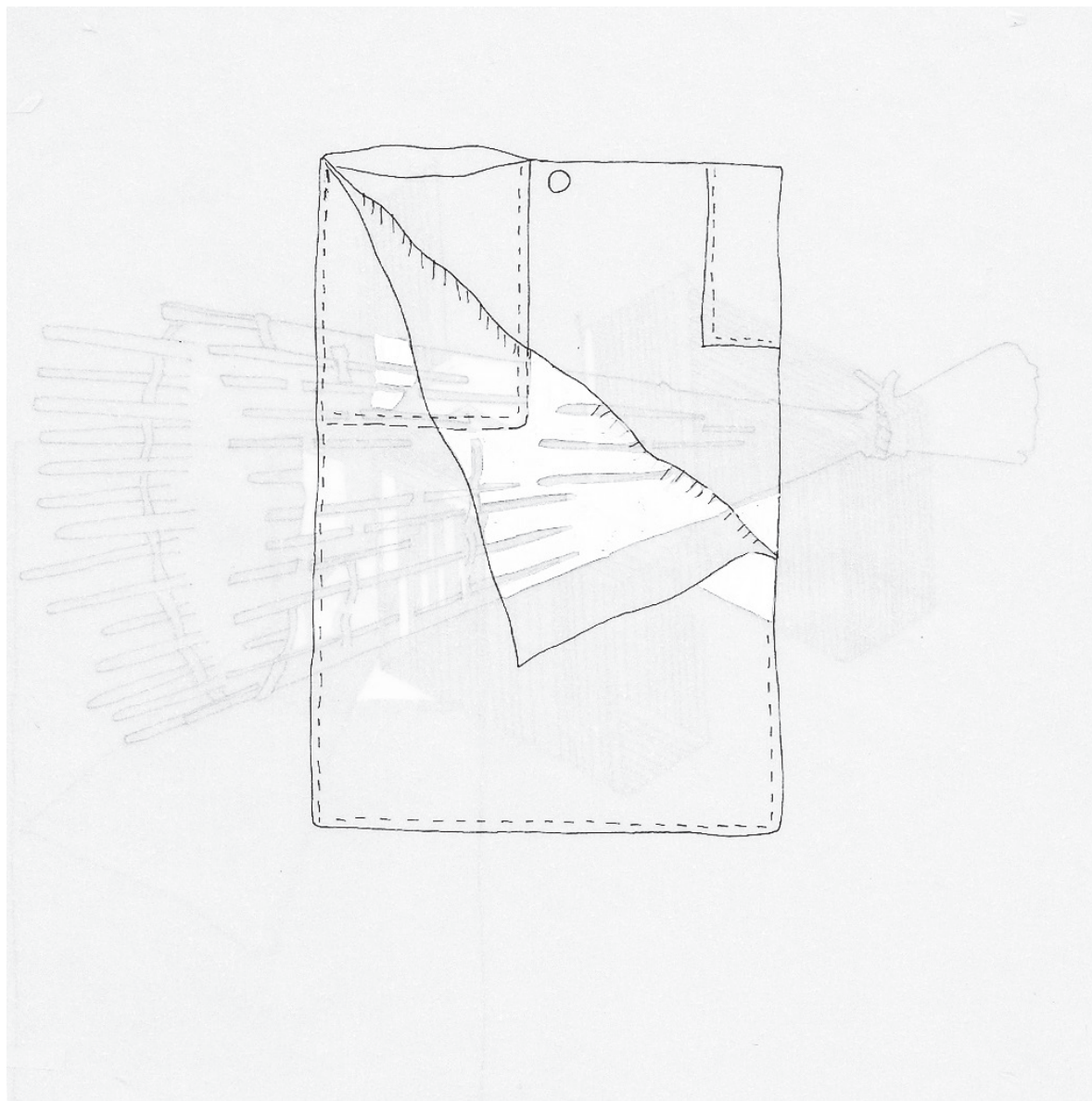
Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios

Tinta y guache sobre papel vegetal

22 x 22 cm



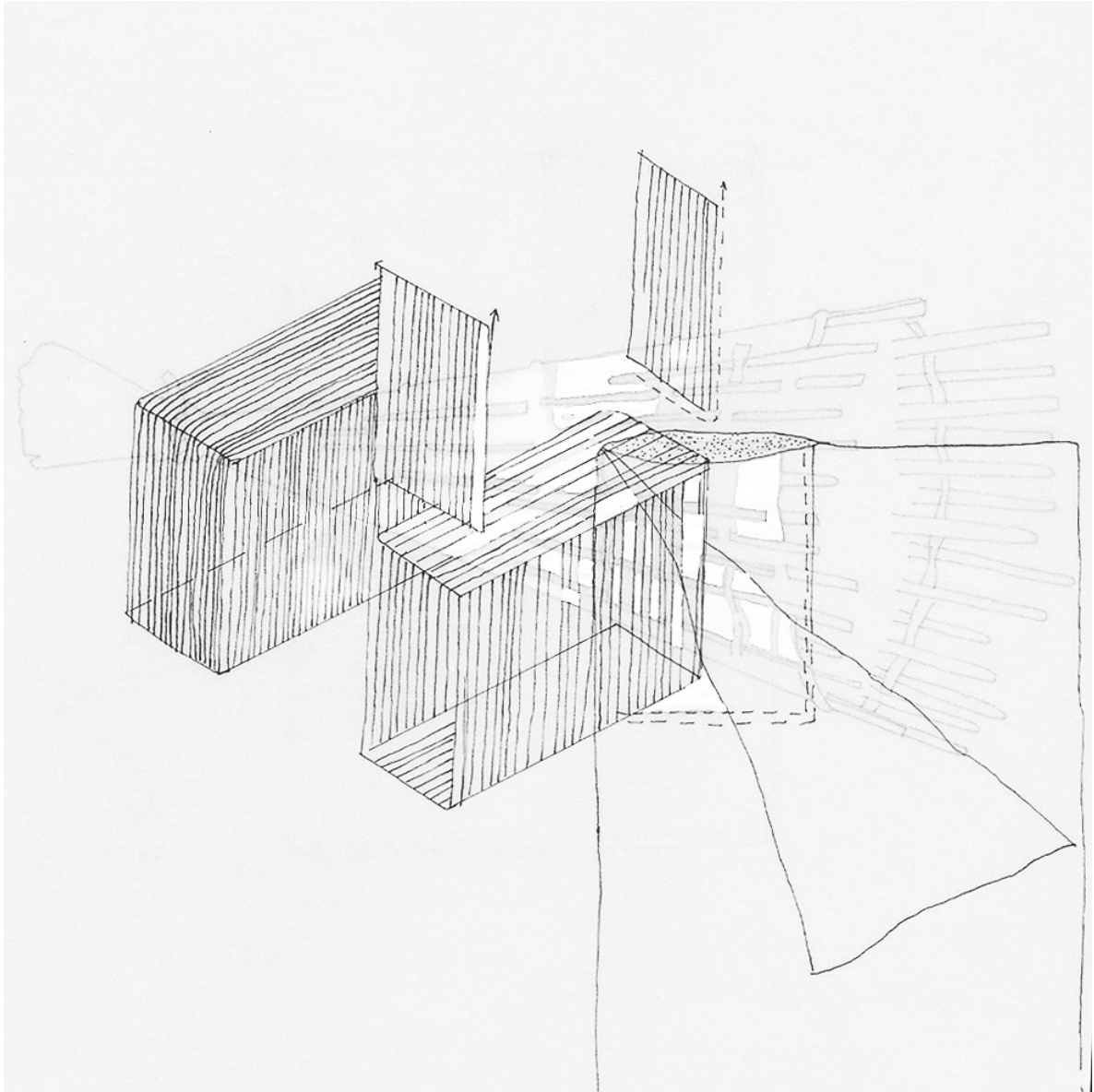
Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios
Tinta y guache sobre papel vegetal
17 x 17 cm

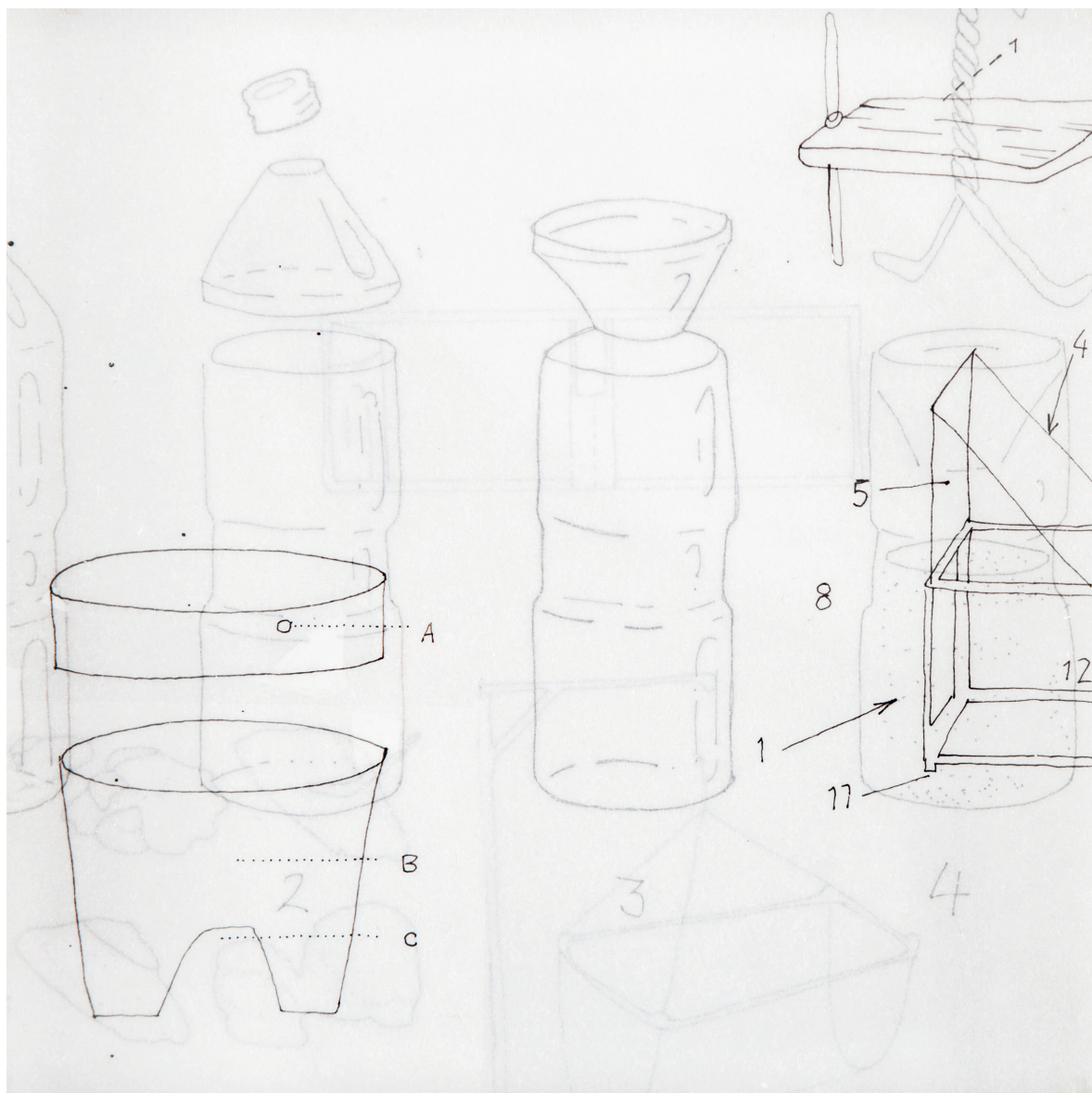


Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios

Tinta y guache sobre papel vegetal

22 x 22 cm





Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios

Tinta y guache sobre papel vegetal

22 x 22 cm

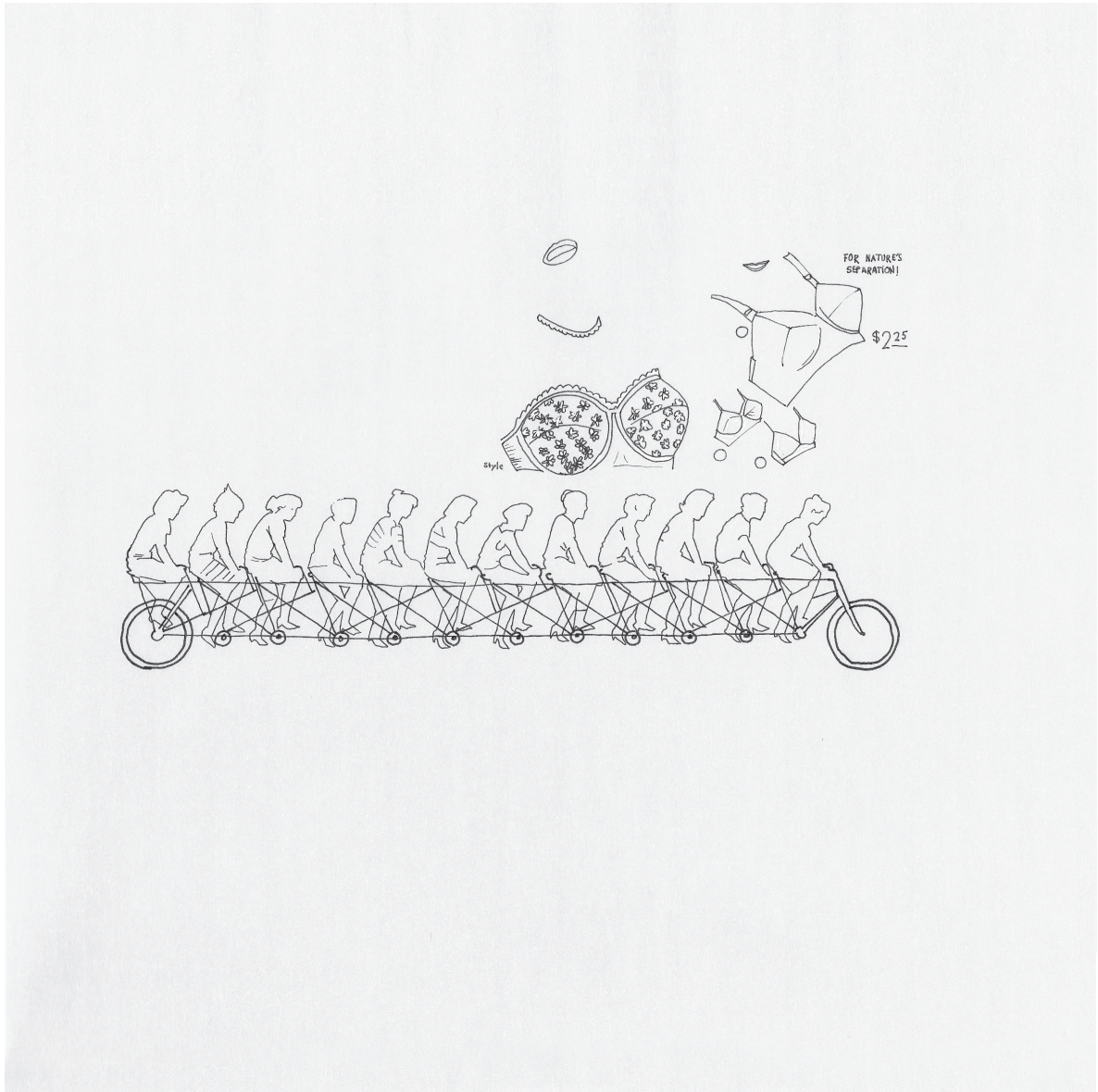




Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios

Tinta y guache sobre papel vegetal

33 x 33 cm



Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios
Tinta y guache sobre papel vegetal
33 x 33 cm



Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios

Tinta y guache sobre papel vegetal

33 x 33 cm

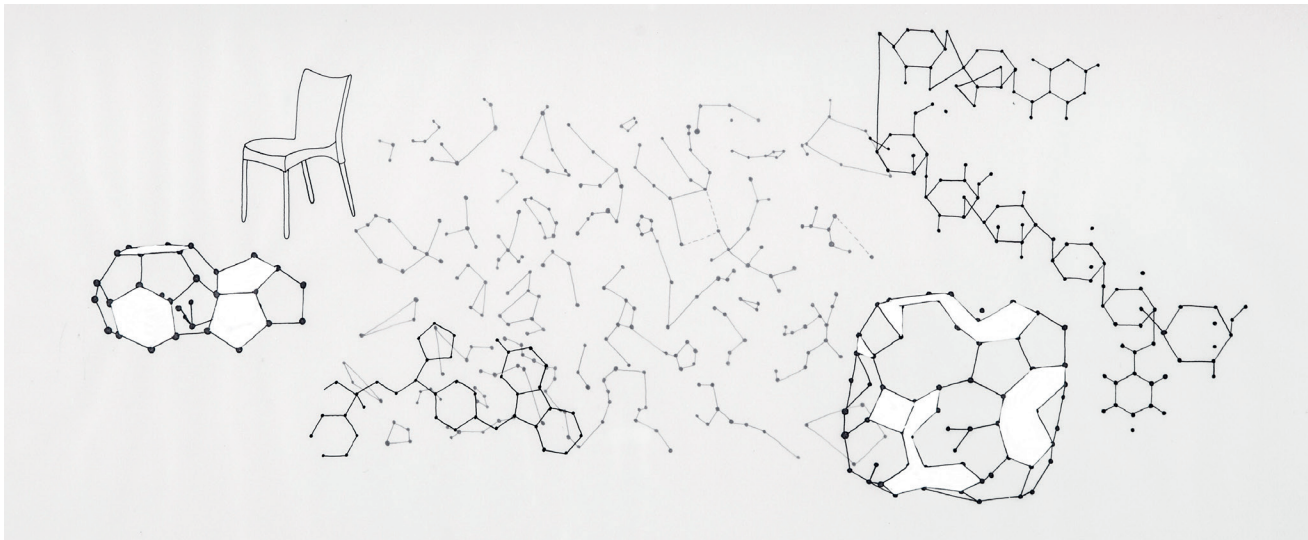


Entre el control y la seducción del Otro: trampas y vestuarios
Tinta y guache sobre papel vegetal
33 x 33 cm

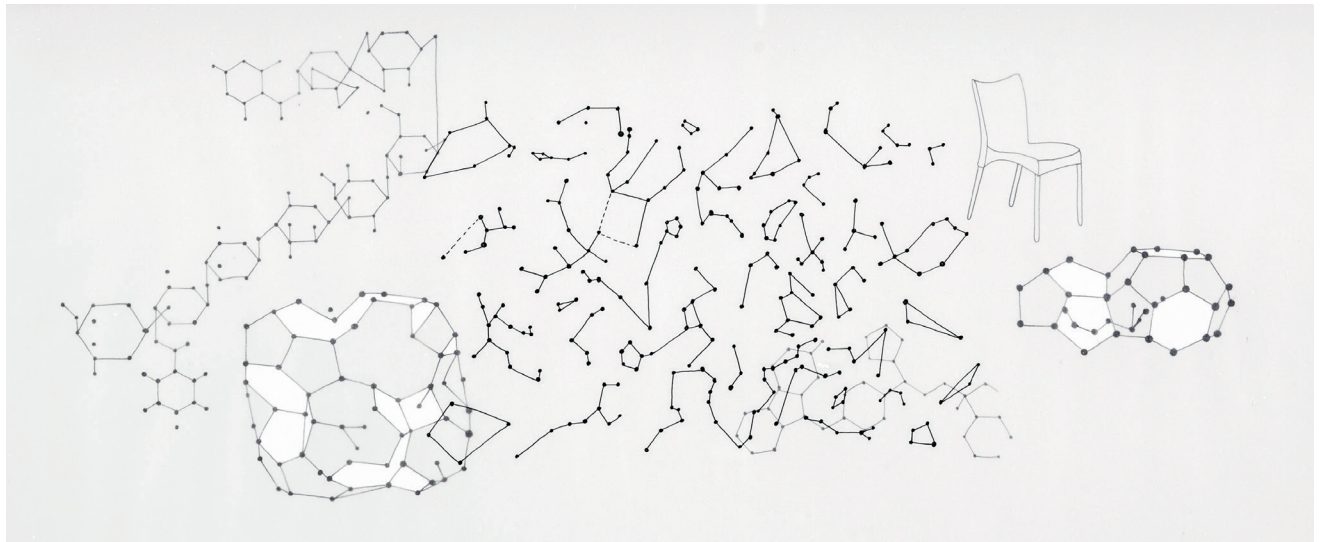
4.3.3 Confianza en la potencia del Otro: salas de espera

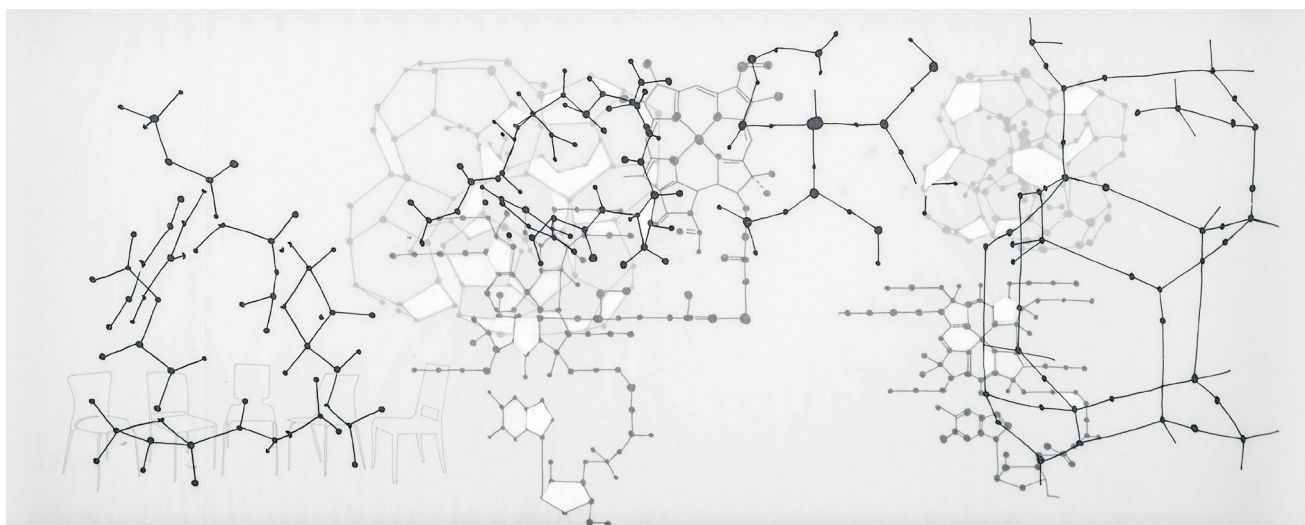
Imágenes en torno a lo amoroso como promesa, como expectativa. Se trata de una exploración en torno a lo amoroso como el acompañamiento del devenir del Otro y la confianza en relación a su potencia, a lo que podrá ser.

Es por esta razón que diversas representaciones de sillas y salas de espera fueron acompañadas de diagramas de biomoléculas, aquello que llamamos “moléculas de la vida”, y que no son otras cosa que la materia prima de la que está construido cualquier ser vivo.

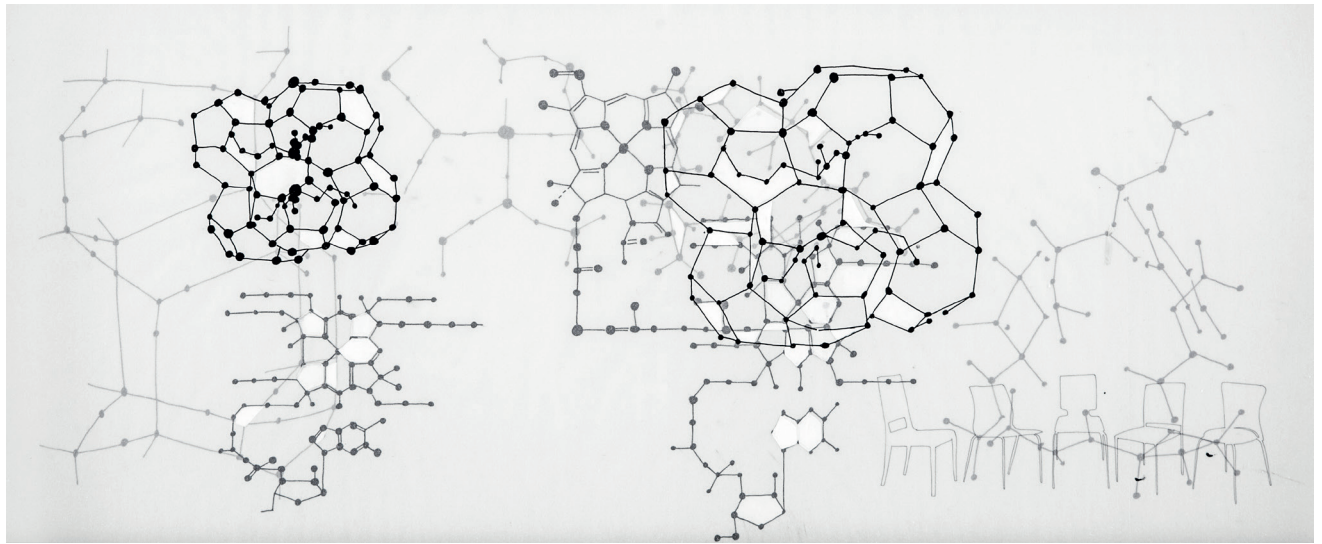


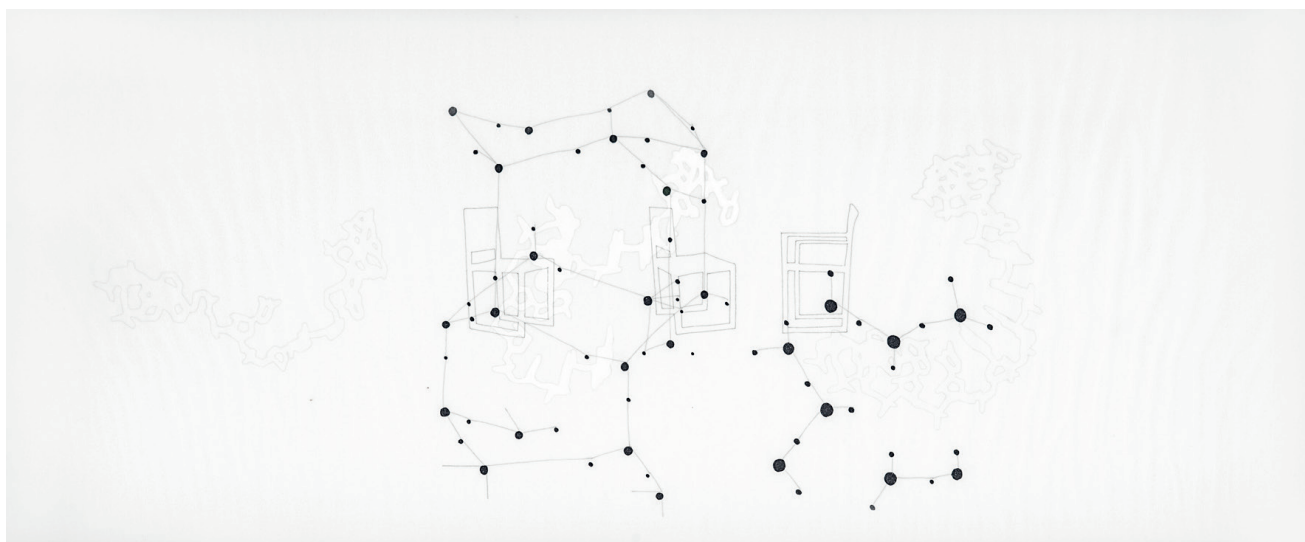
Confianza en la potencia del Otro: salas de espera
Tinta y guache sobre papel vegetal
25 x 60 cm





Confianza en la potencia del Otro: salas de espera
Tinta y guache sobre papel vegetal
25 x 60 cm



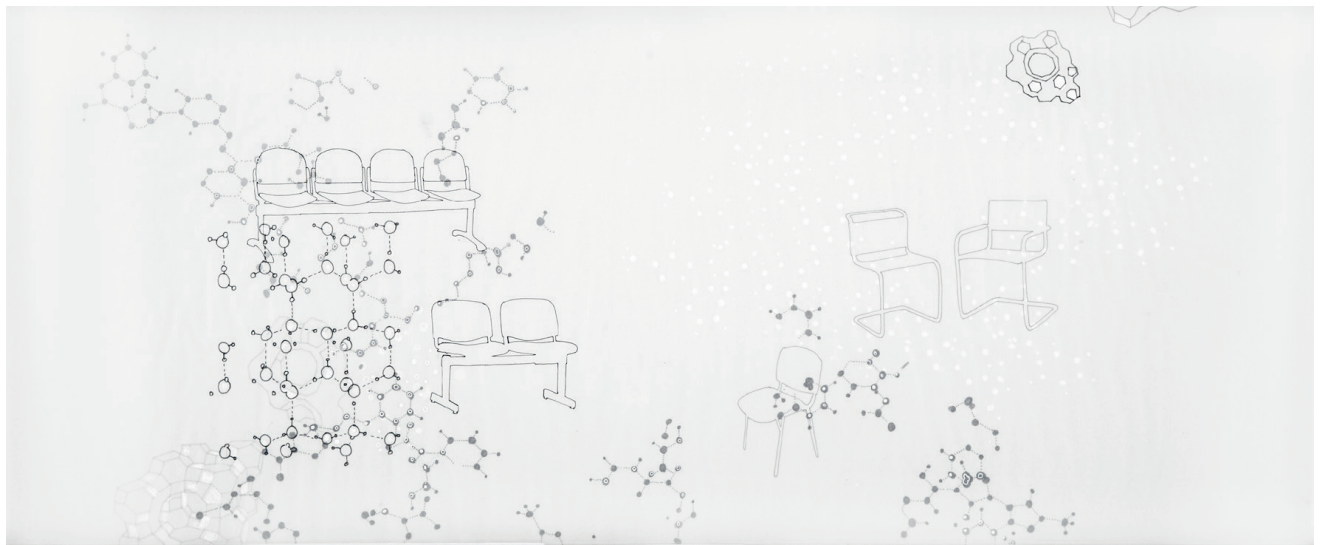


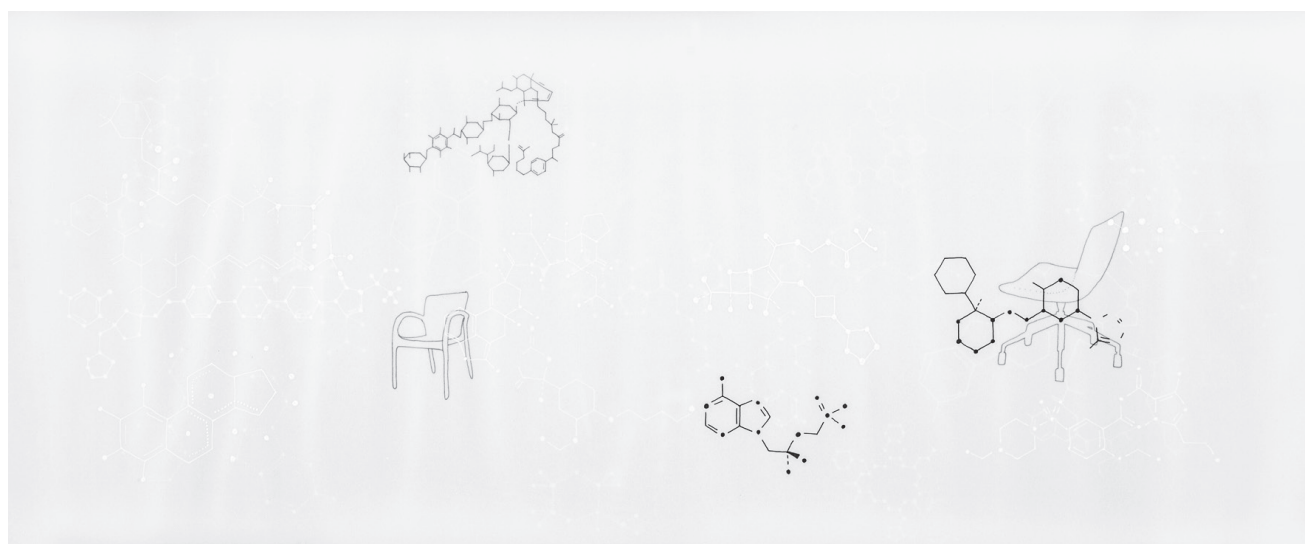
Confianza en la potencia del Otro: salas de espera
Tinta y guache sobre papel vegetal
25 x 60 cm



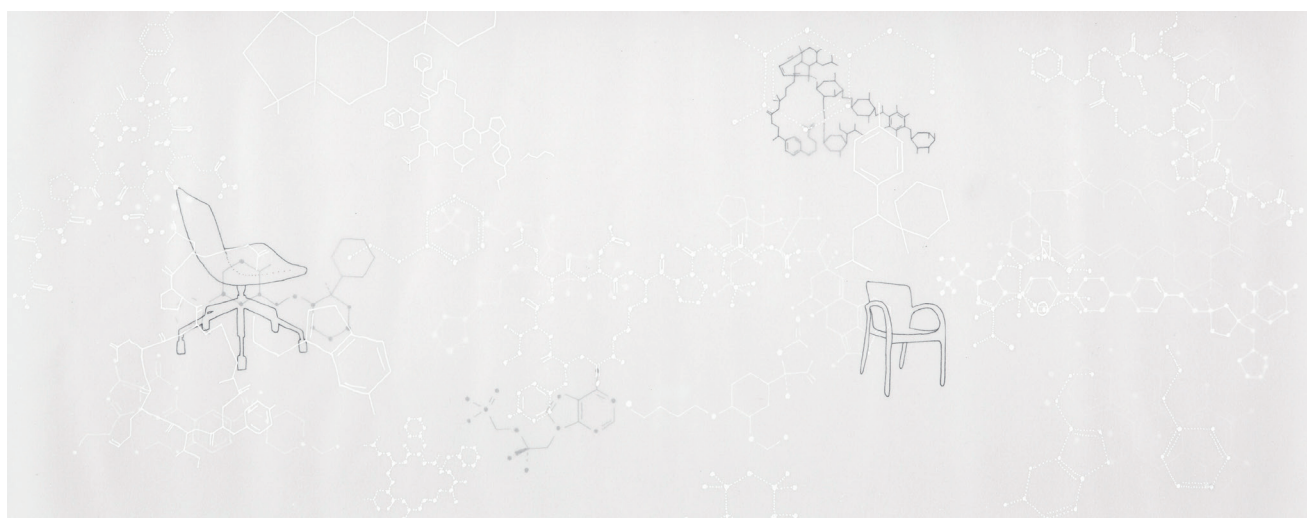


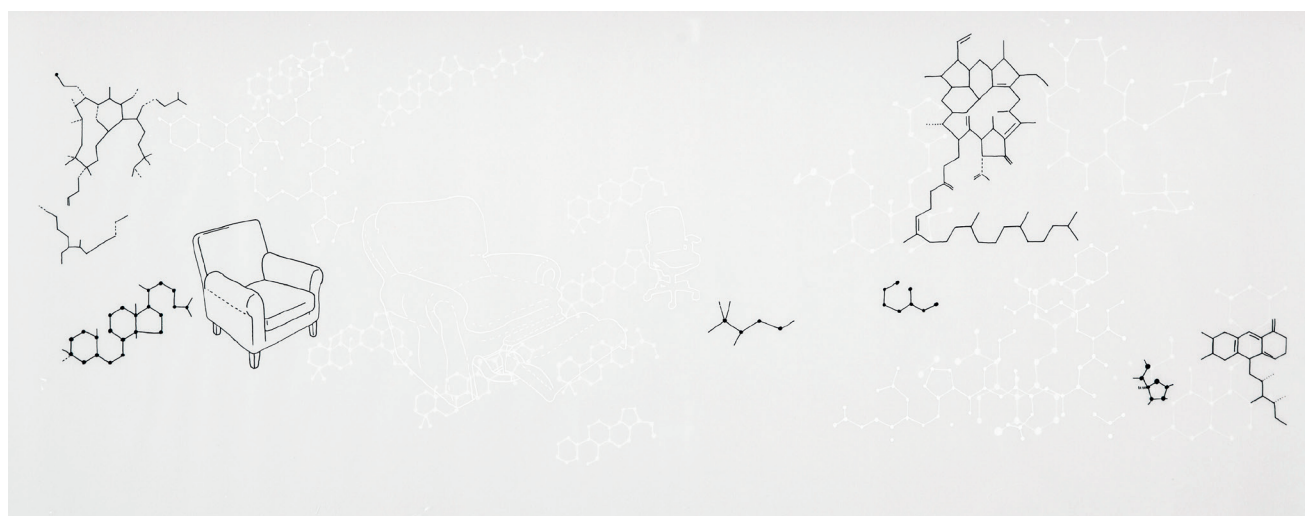
Confianza en la potencia del Otro: salas de espera
Tinta y guache sobre papel vegetal
25 x 60 cm



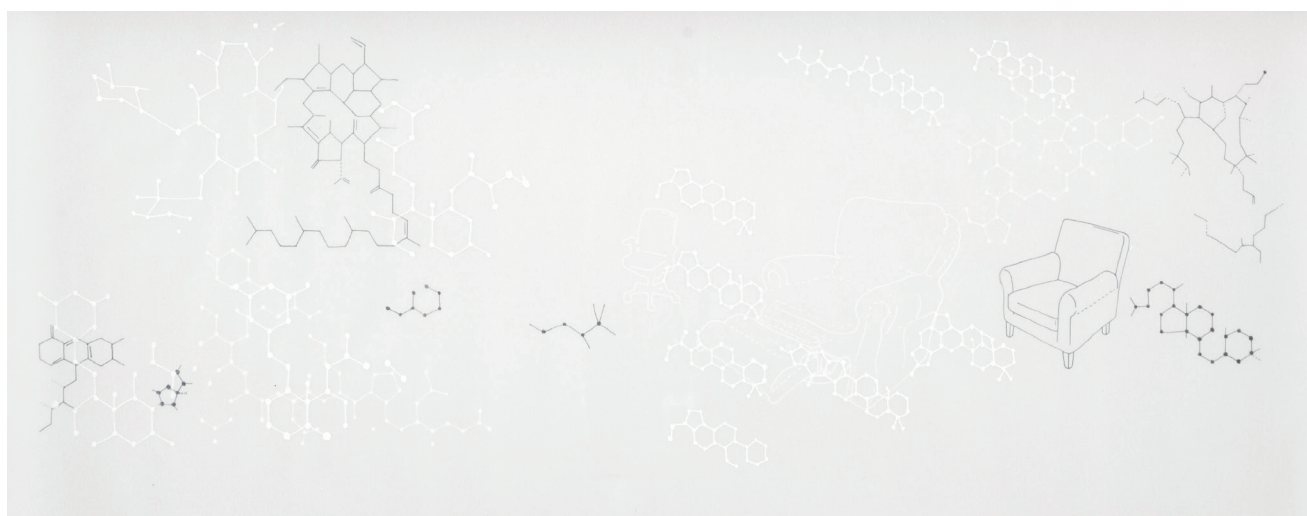


Confianza en la potencia del Otro: salas de espera
Tinta y guache sobre papel vegetal
25 x 60 cm





Confianza en la potencia del Otro: salas de espera
Tinta y guache sobre papel vegetal
25 x 60 cm

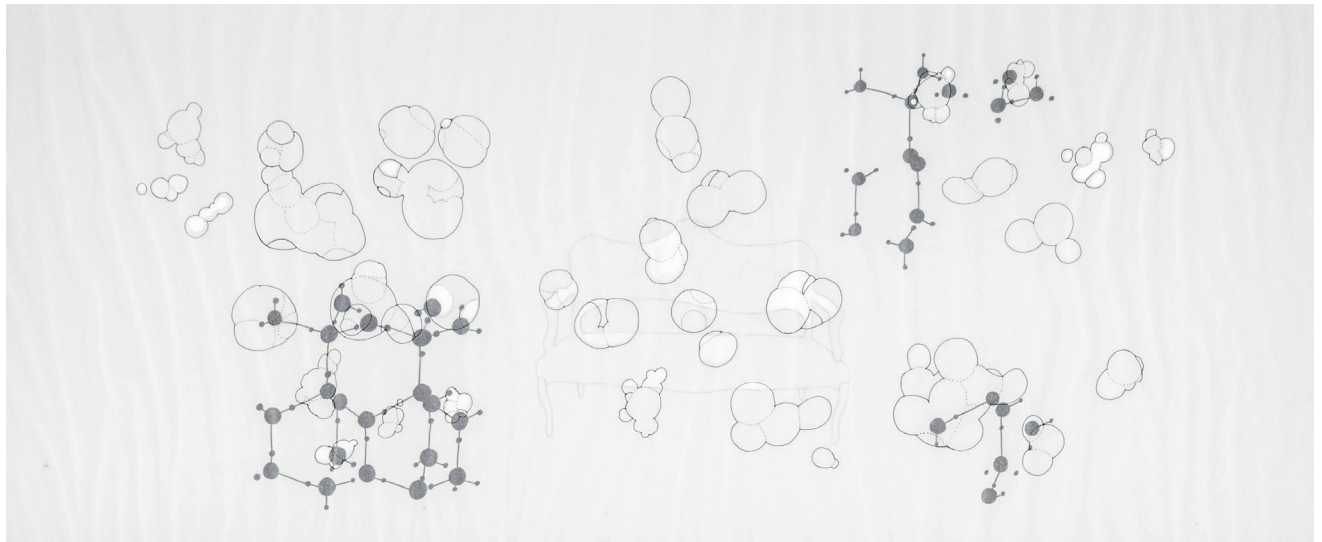




Confianza en la potencia del Otro: salas de espera

Tinta y guache sobre papel vegetal

25 x 60 cm



4.3.4 Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto

Imágenes en torno a la vinculación existente entre lo amoroso y lo creativo.

En la serie predominan figuras de camas y sillas de parto, toda clase de diagramas del canal de parto, ultrasonidos, resonancias magnéticas y esquemas de diferentes sustancias químicas que intervienen en el embarazo.

Semillas germinando, óvulos y espermatozoides aparecen también de manera recurrente, intentando evocar diversos imaginarios sobre el deseo de crear con y en el Otro.



Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto

Tinta y guache sobre papel vegetal

30 x 30 cm





Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto
Tinta y guache sobre papel vegetal
30 x 30 cm

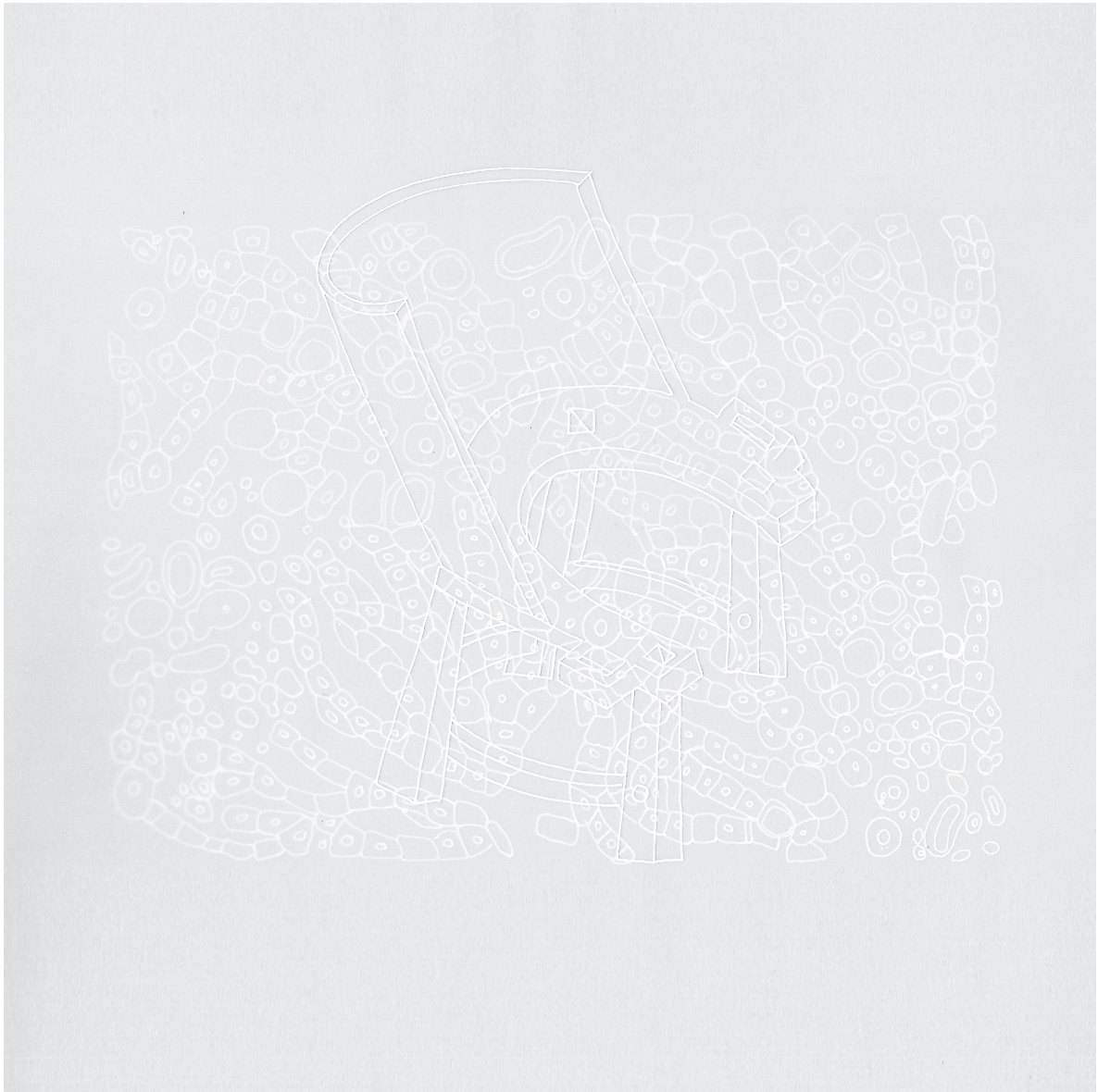


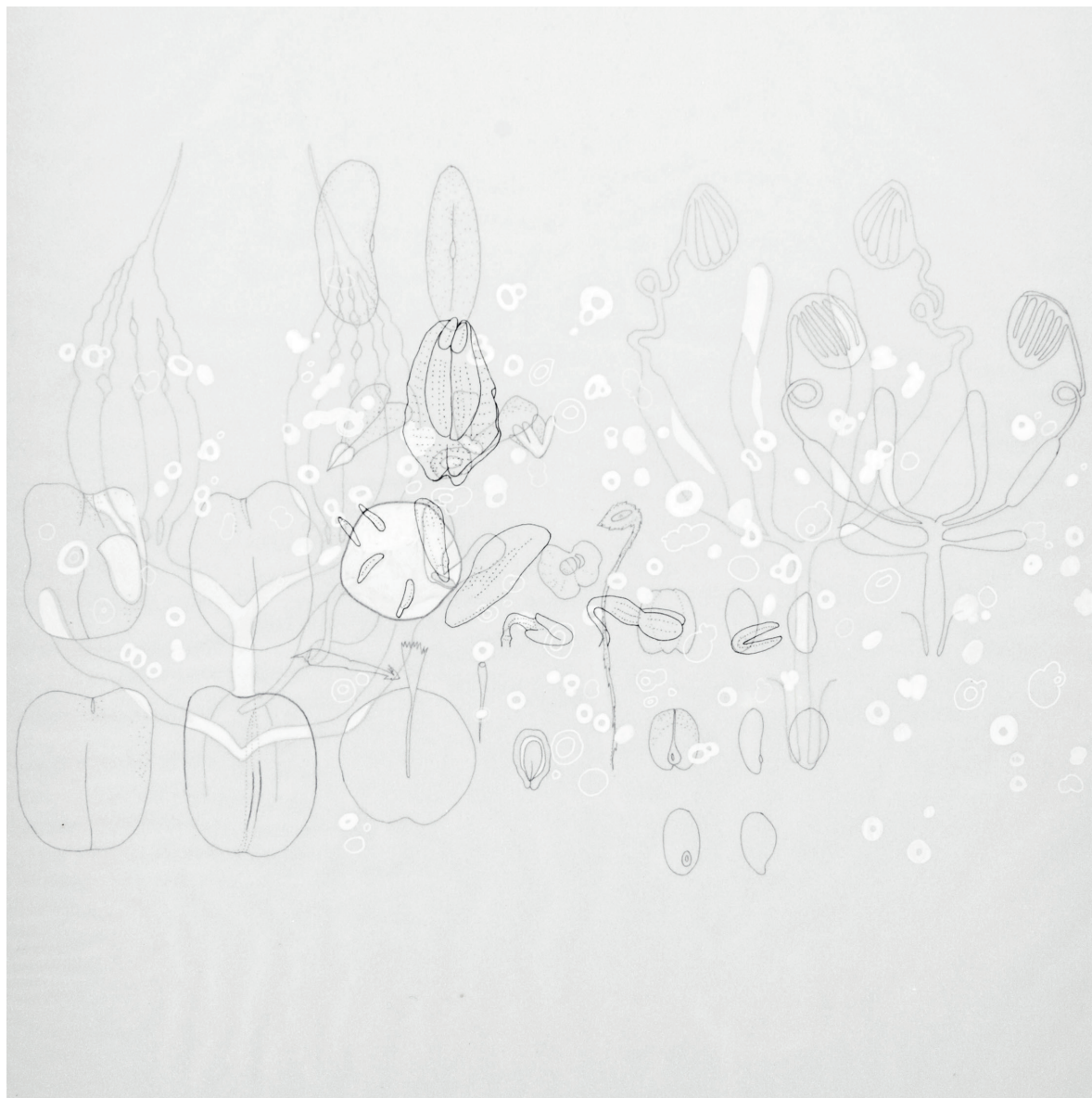


Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto

Tinta y guache sobre papel vegetal

30 x 30 cm





Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto

Tinta y guache sobre papel vegetal

30 x 30 cm

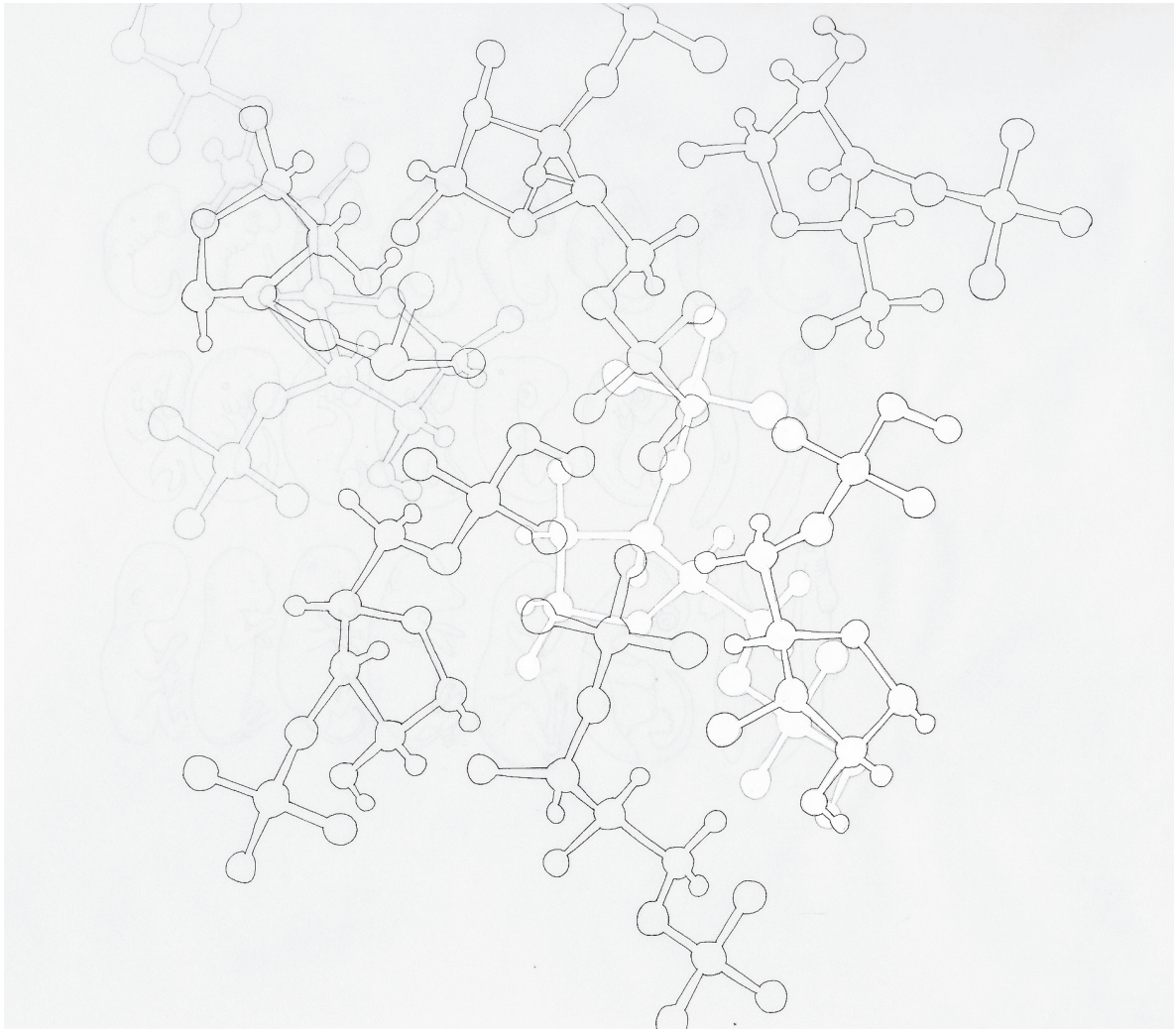




Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto

Tinta y guache sobre papel vegetal

30 x 30 cm. Detalle



Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto
Tinta y guache sobre papel vegetal
30 x 30 cm



Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto

Tinta y guache sobre papel vegetal

30 x 30 cm



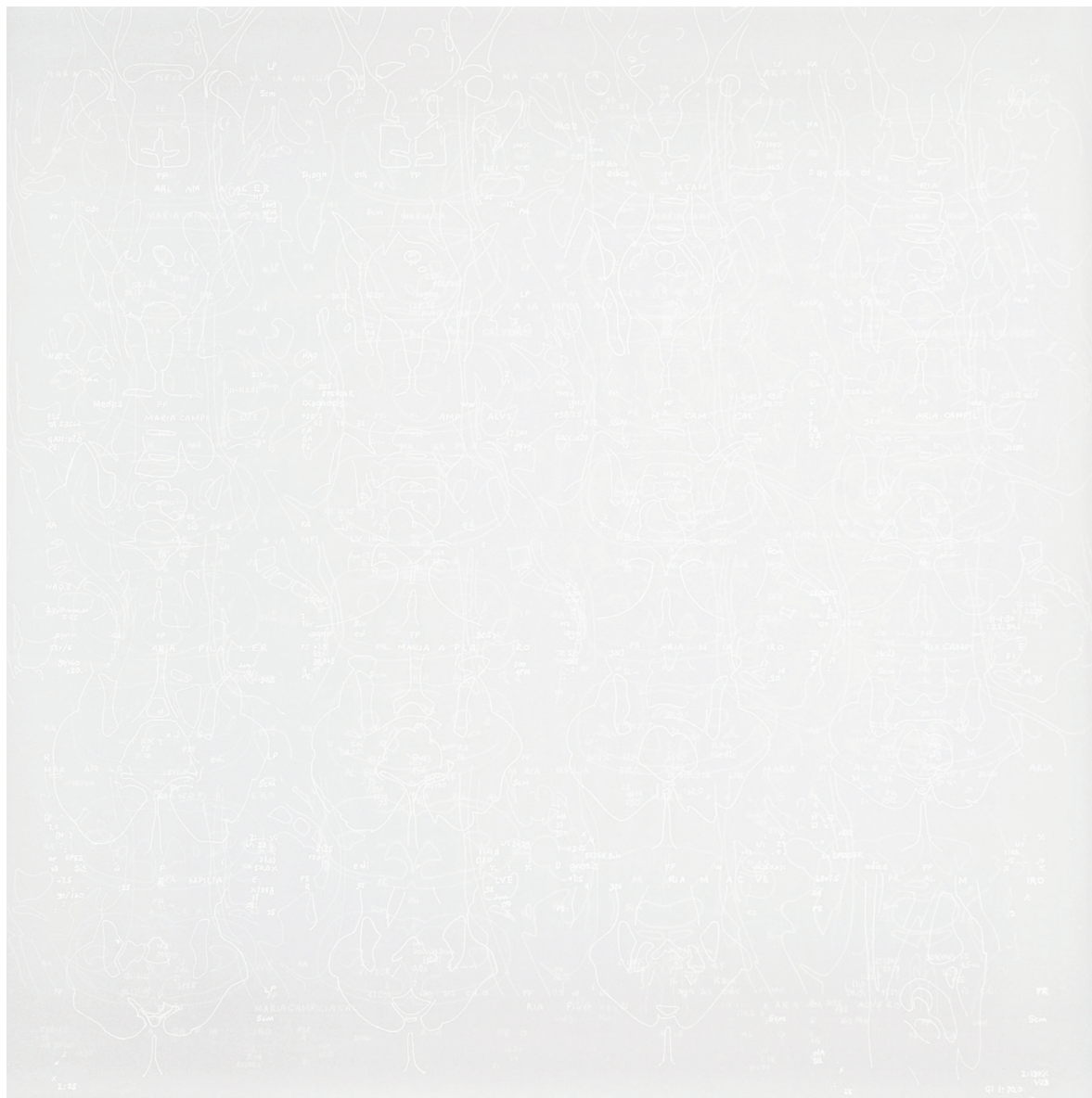


Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto

Tinta y guache sobre papel vegetal

30 x 30 cm

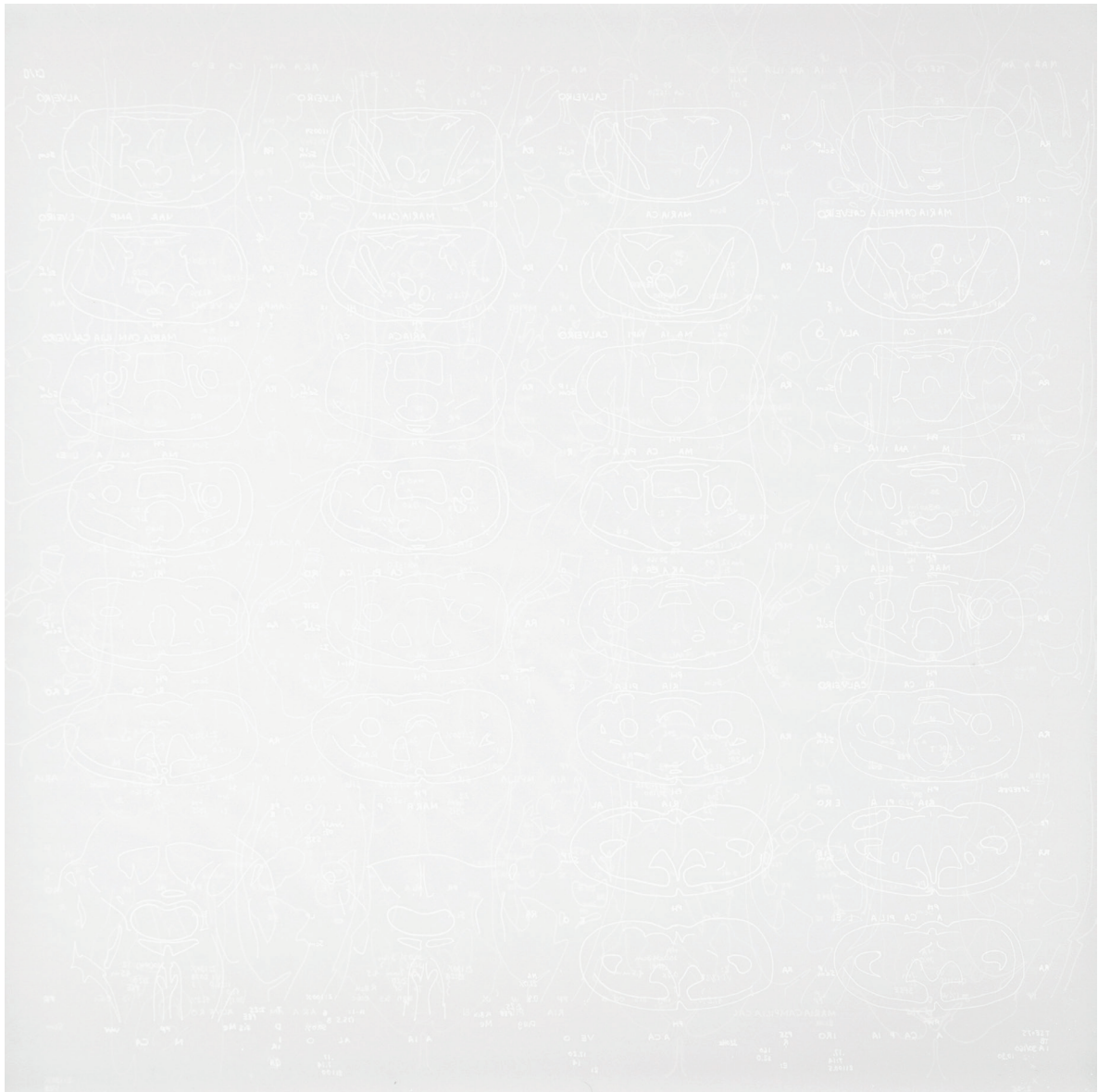


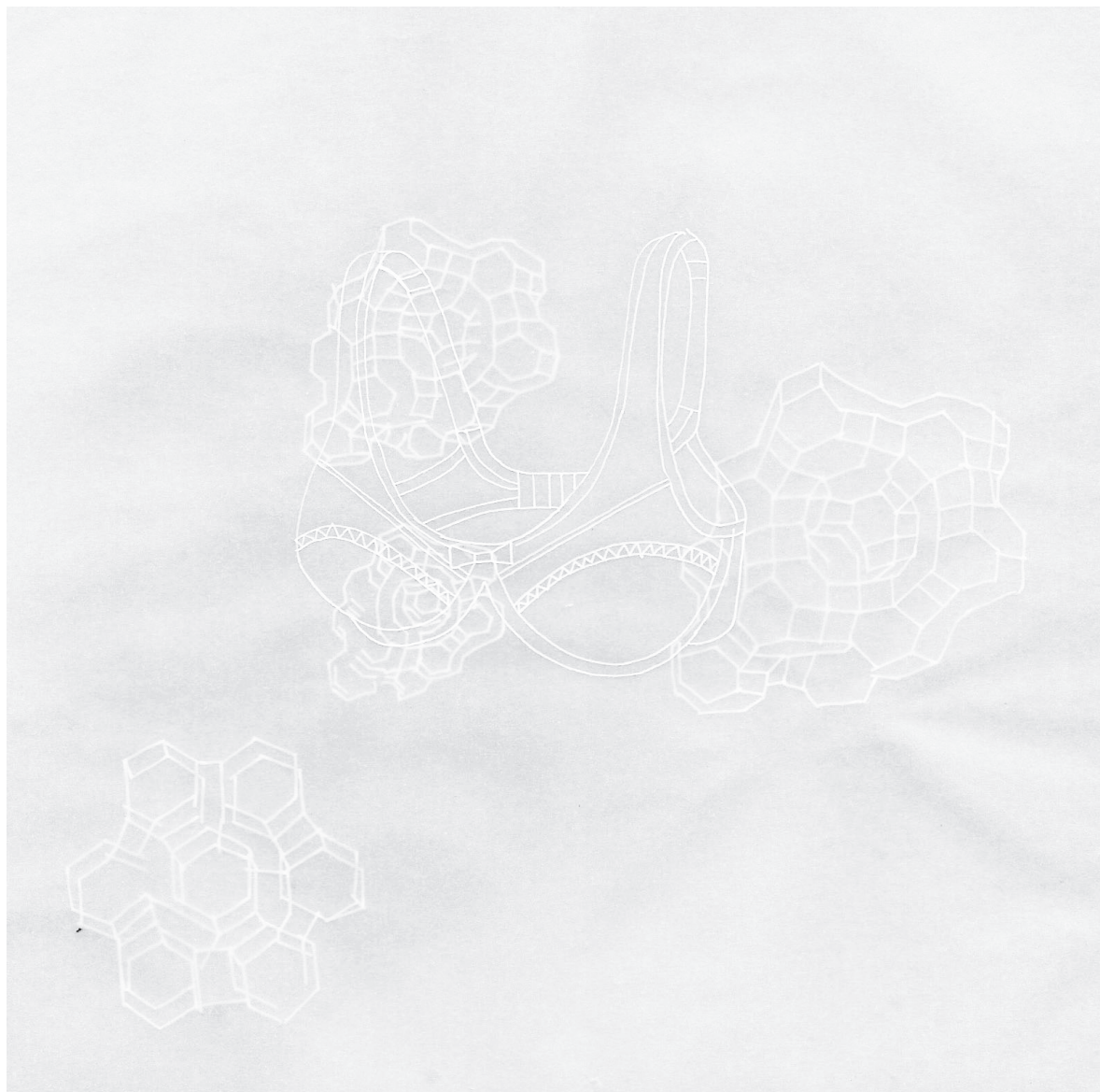


Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto

Tinta y guache sobre papel vegetal

30 x 30 cm





Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto

Tinta y guache sobre papel vegetal

22 x 22 cm



Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto
Tinta y guache sobre papel vegetal
30 x 30 cm

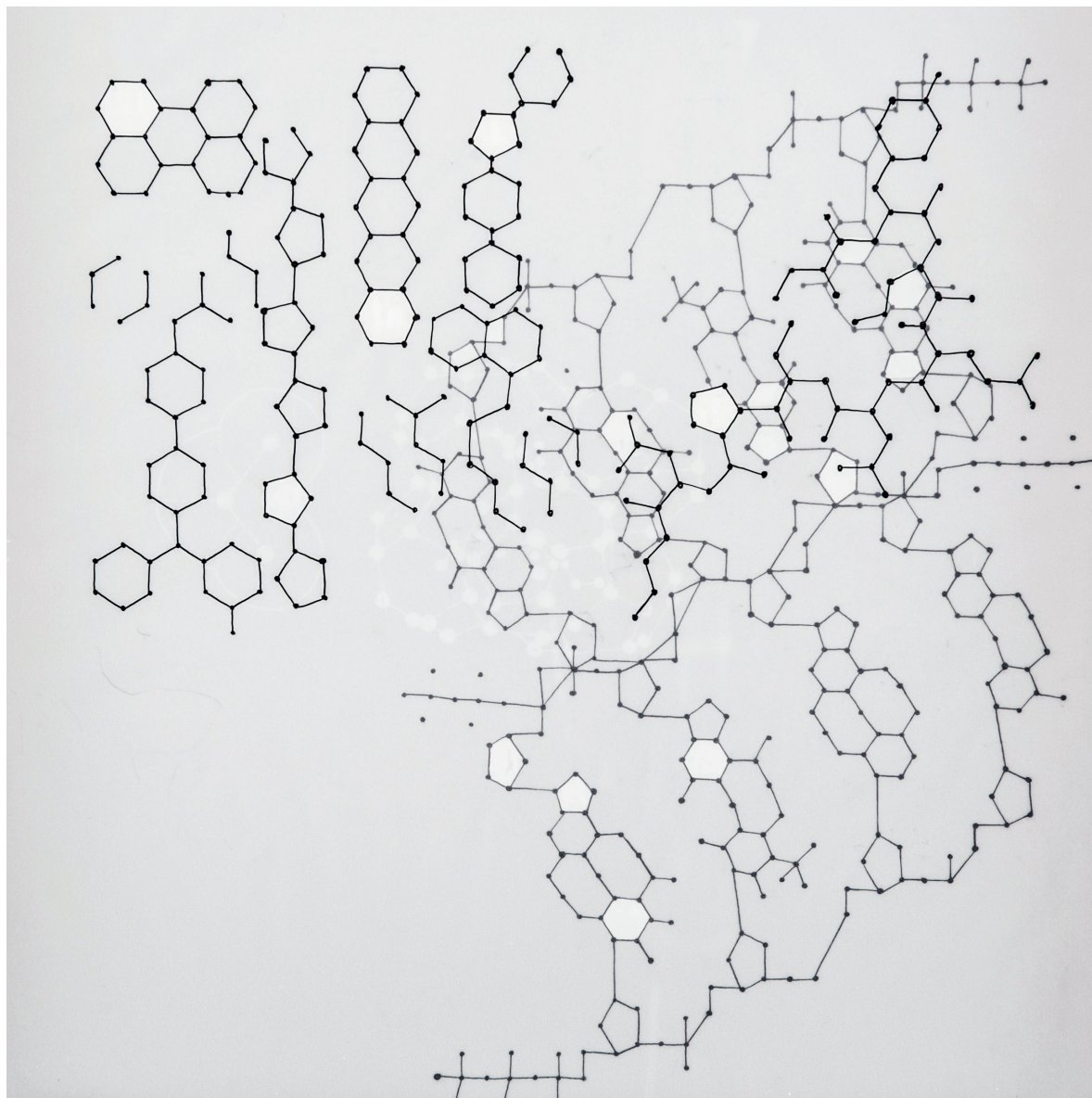


Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto

Tinta y guache sobre papel vegetal

30 x 30 cm



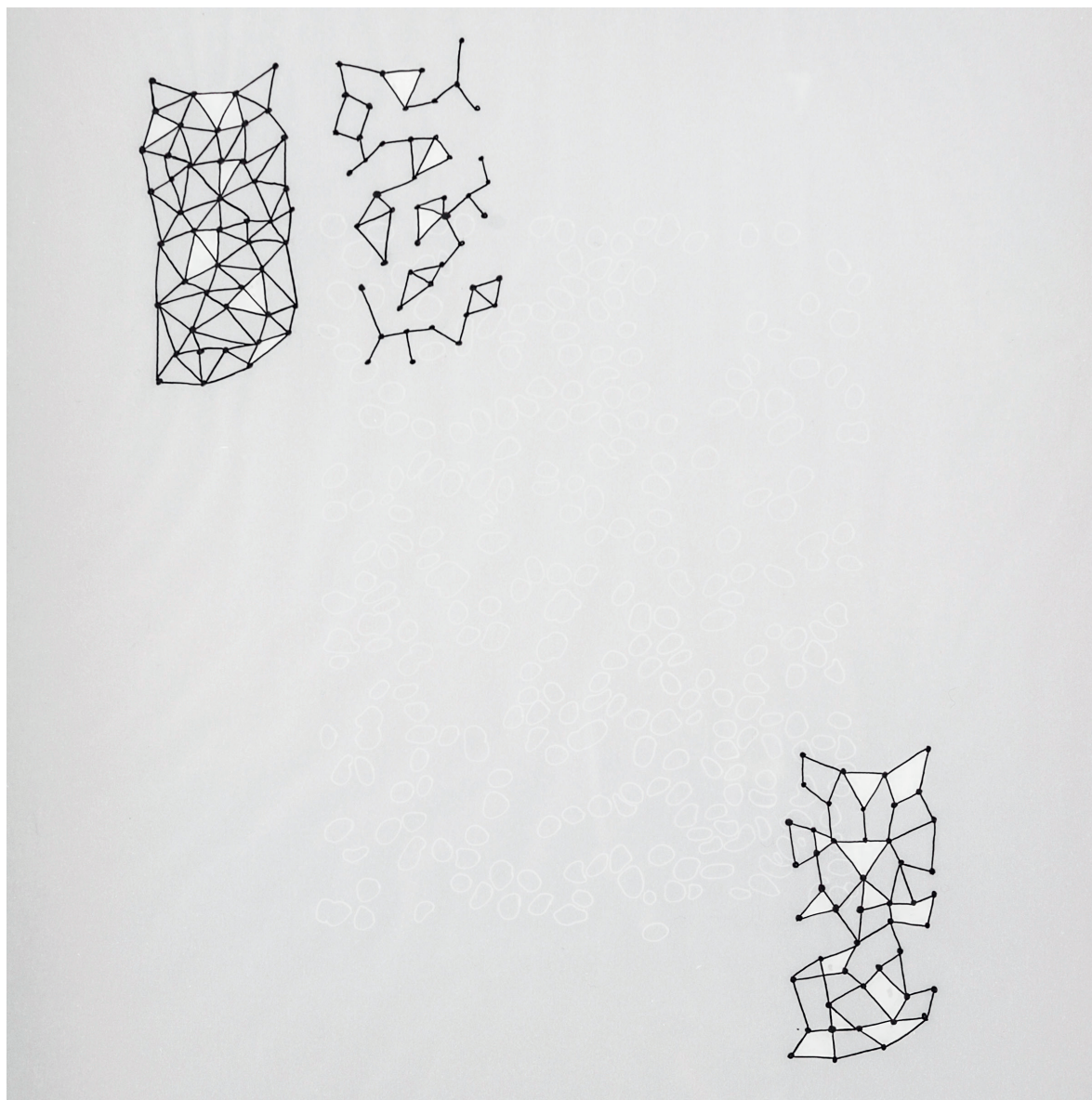


Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto

Tinta y guache sobre papel vegetal

30 x 30 cm

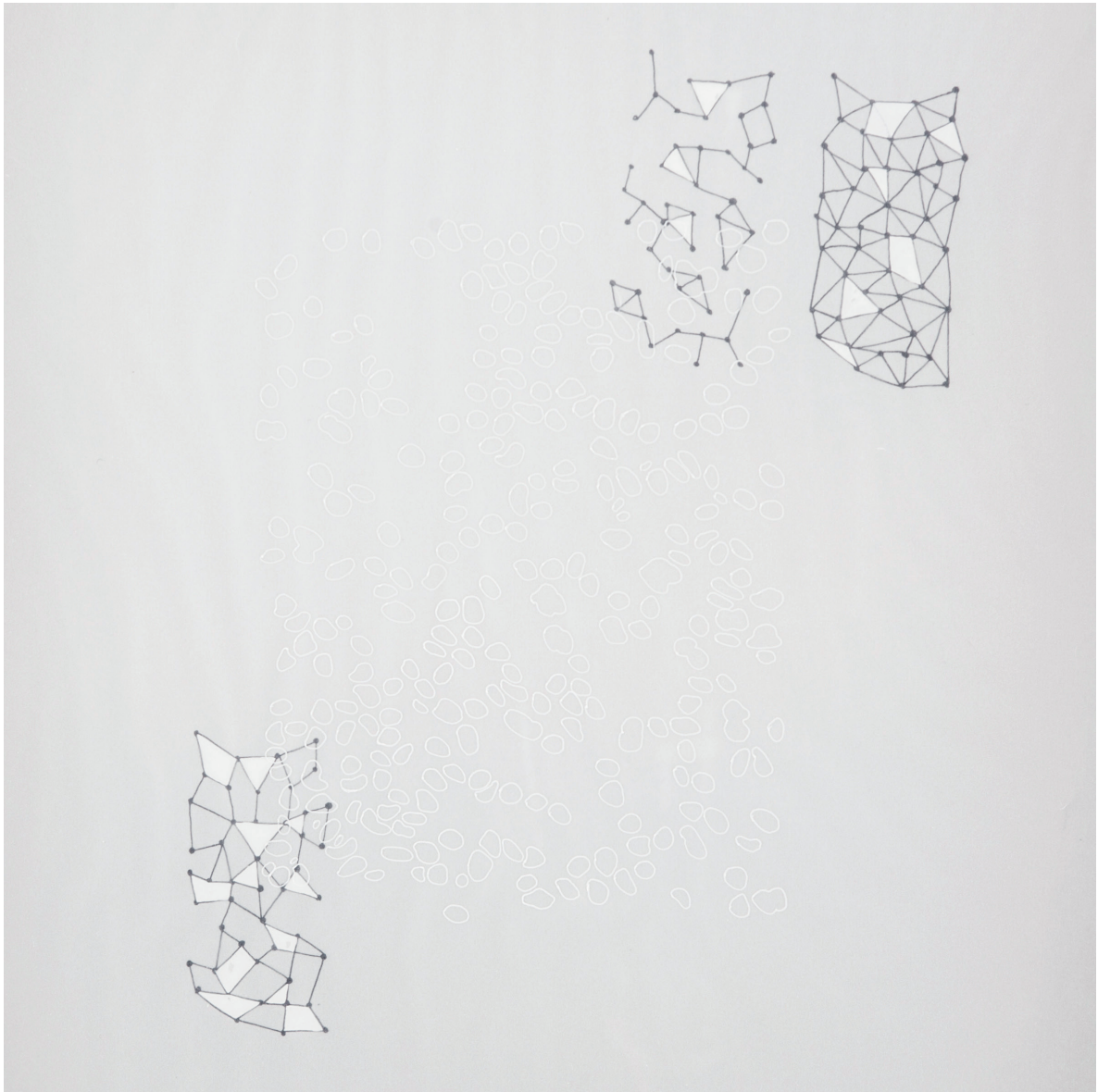


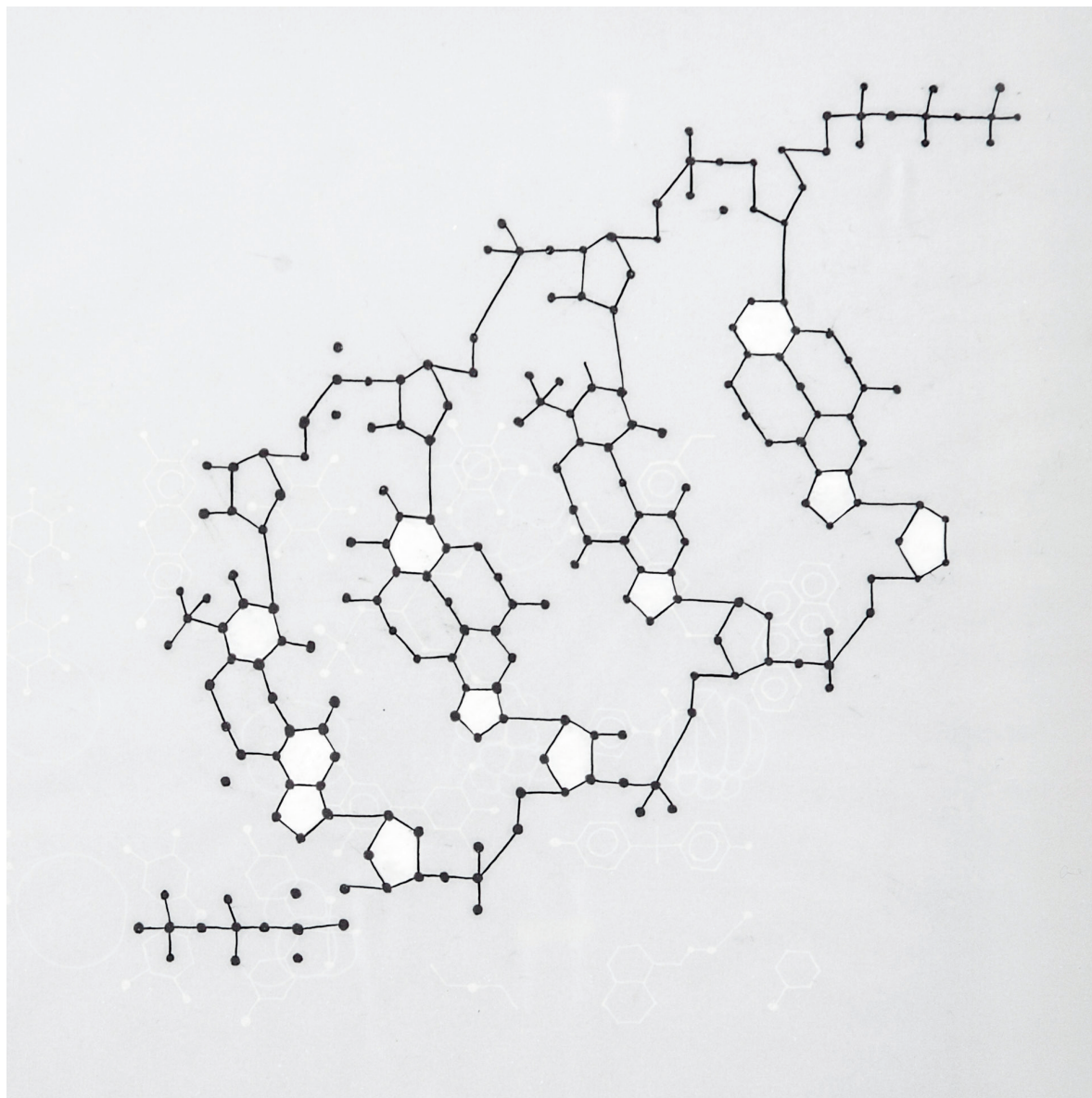


Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto

Tinta y guache sobre papel vegetal

30 x 30 cm

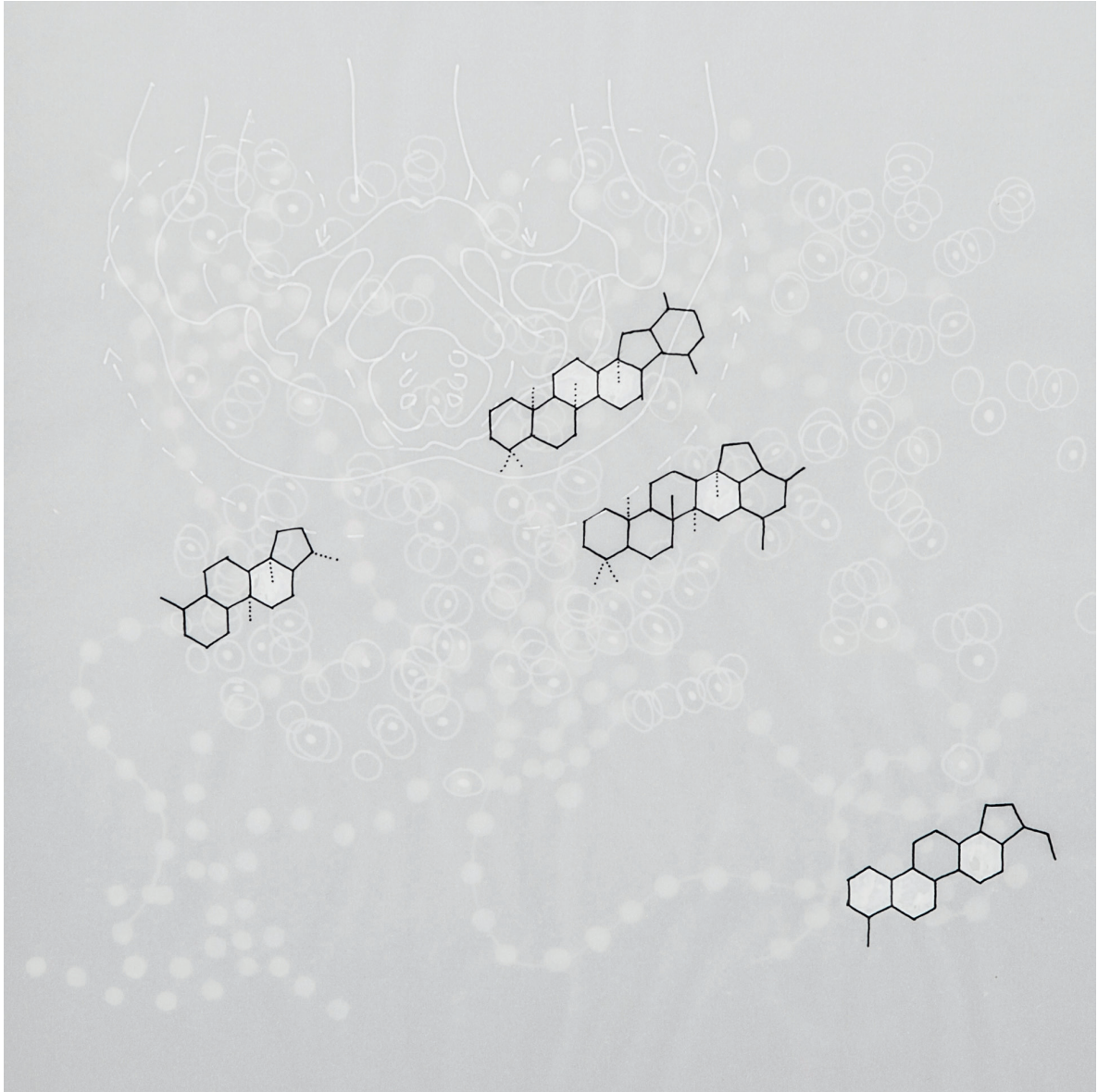




Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto

Tinta y guache sobre papel vegetal

30 x 30 cm. Detalle

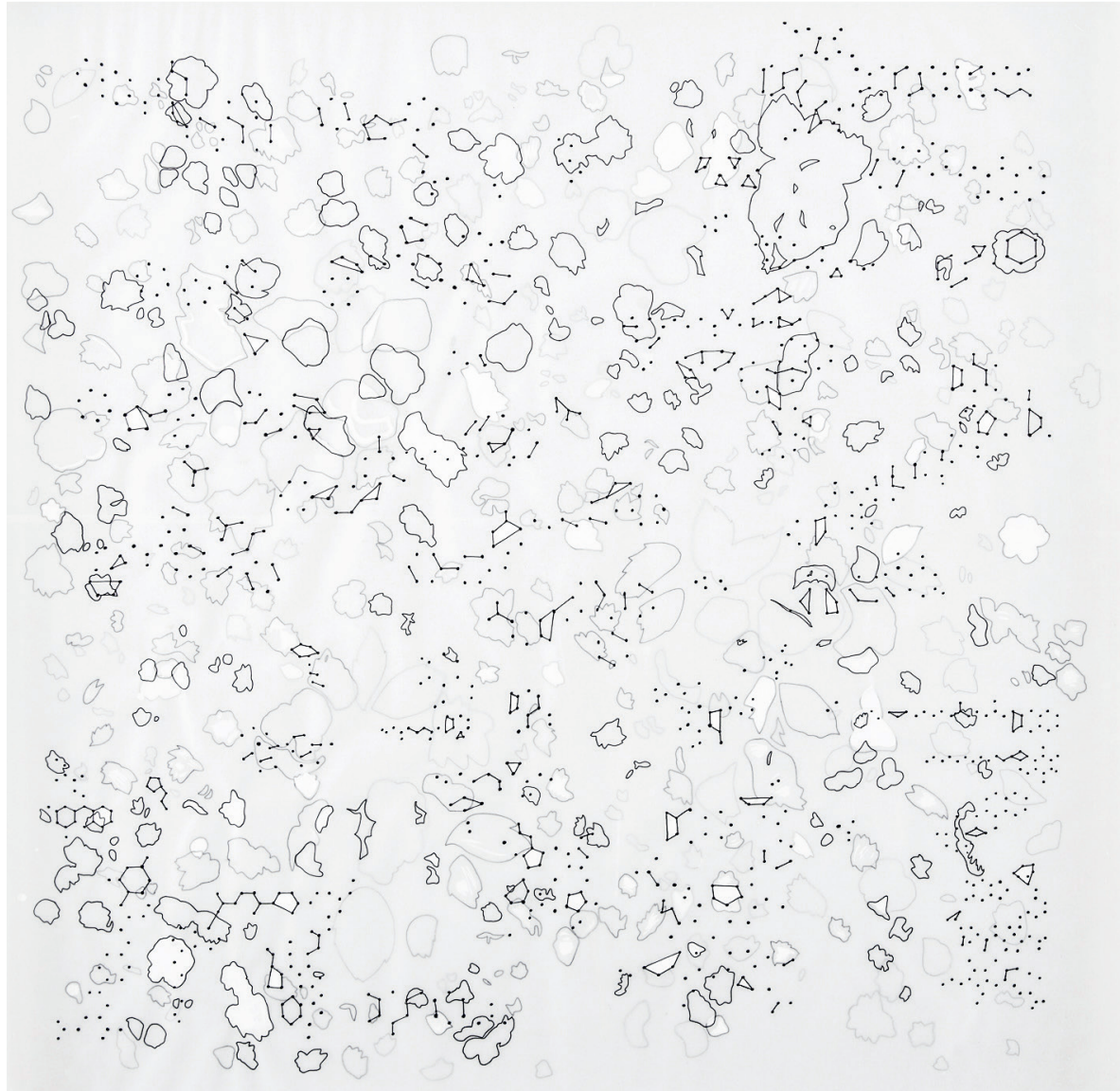


Del deseo por crear en y con el Otro: lo amoroso como metáfora del parto
Tinta y guache sobre papel vegetal
30 x 30 cm

4.3.5 Reconocer la infinitud del Otro

Imágenes que reproducen atmósferas, o bien realizan enumeraciones infinitas de recuerdos.

Los formatos son mucho más grandes que en las series anteriores, pues fue necesario incluir muchos más elementos. Parten de la sensación que personalmente me produce pensar en la complejidad existente en cada ser humano y su imposibilidad de aprehensión.



Reconocer la infinitud del Otro
Tinta y guache sobre papel vegetal
60 x 60 cm



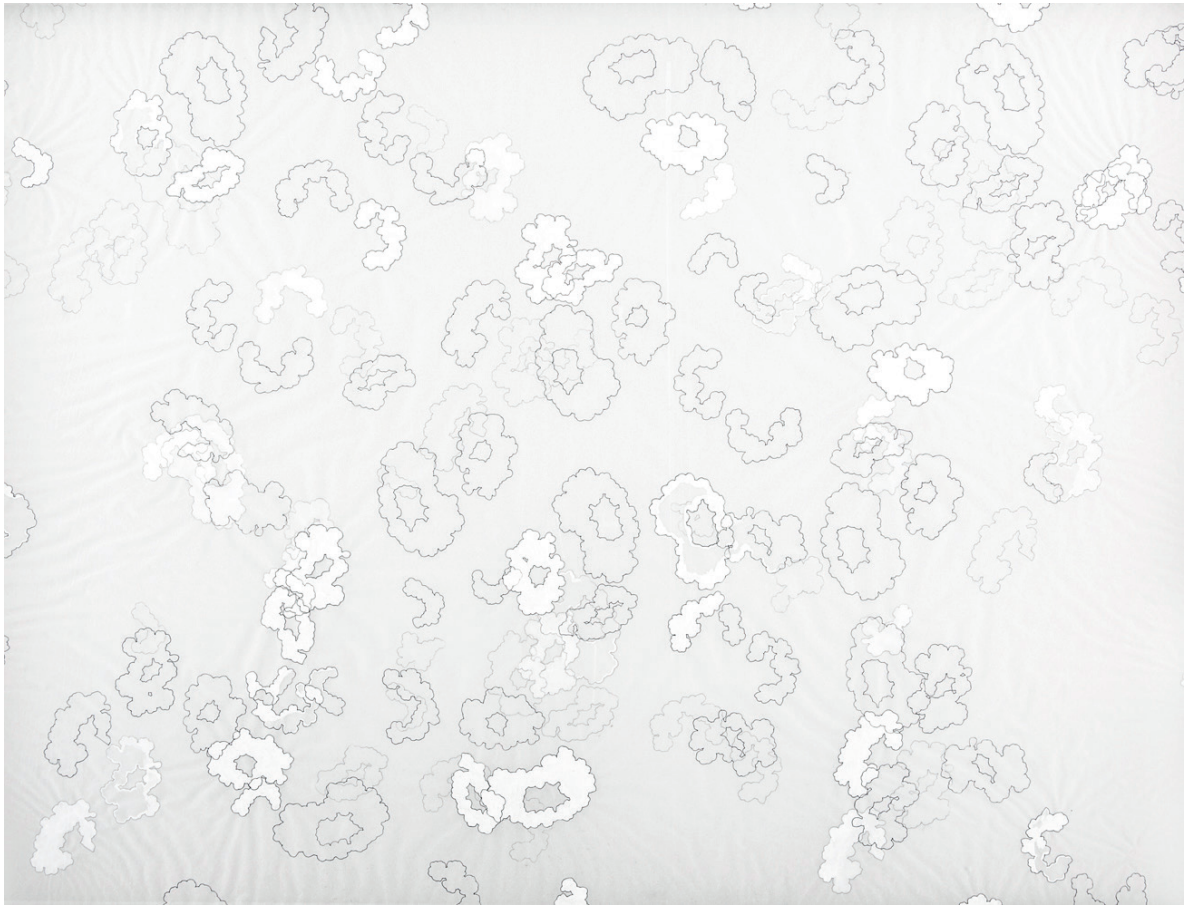


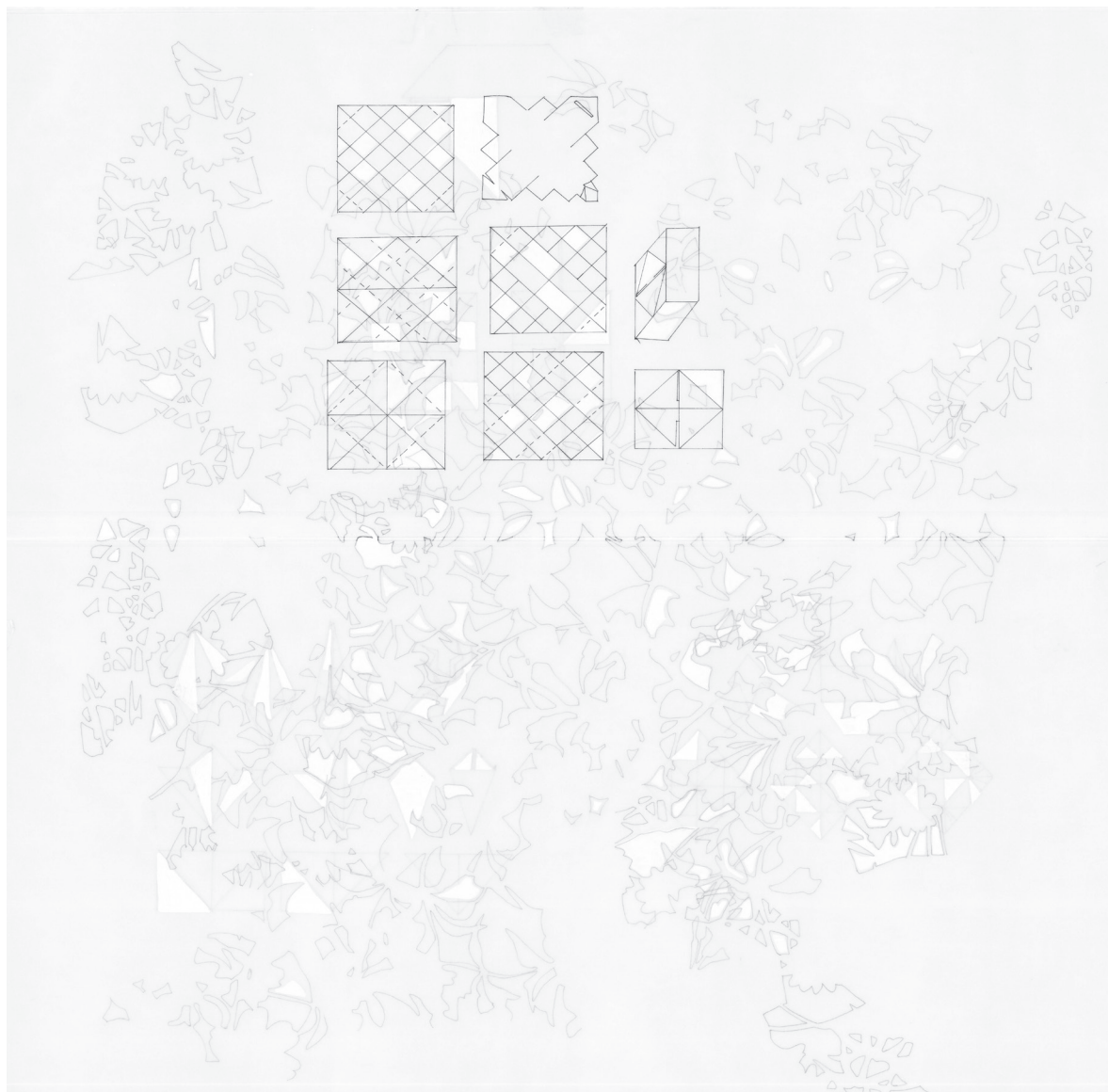
Reconocer la infinitud del Otro
Tinta y guache sobre papel vegetal
60 x 60 cm





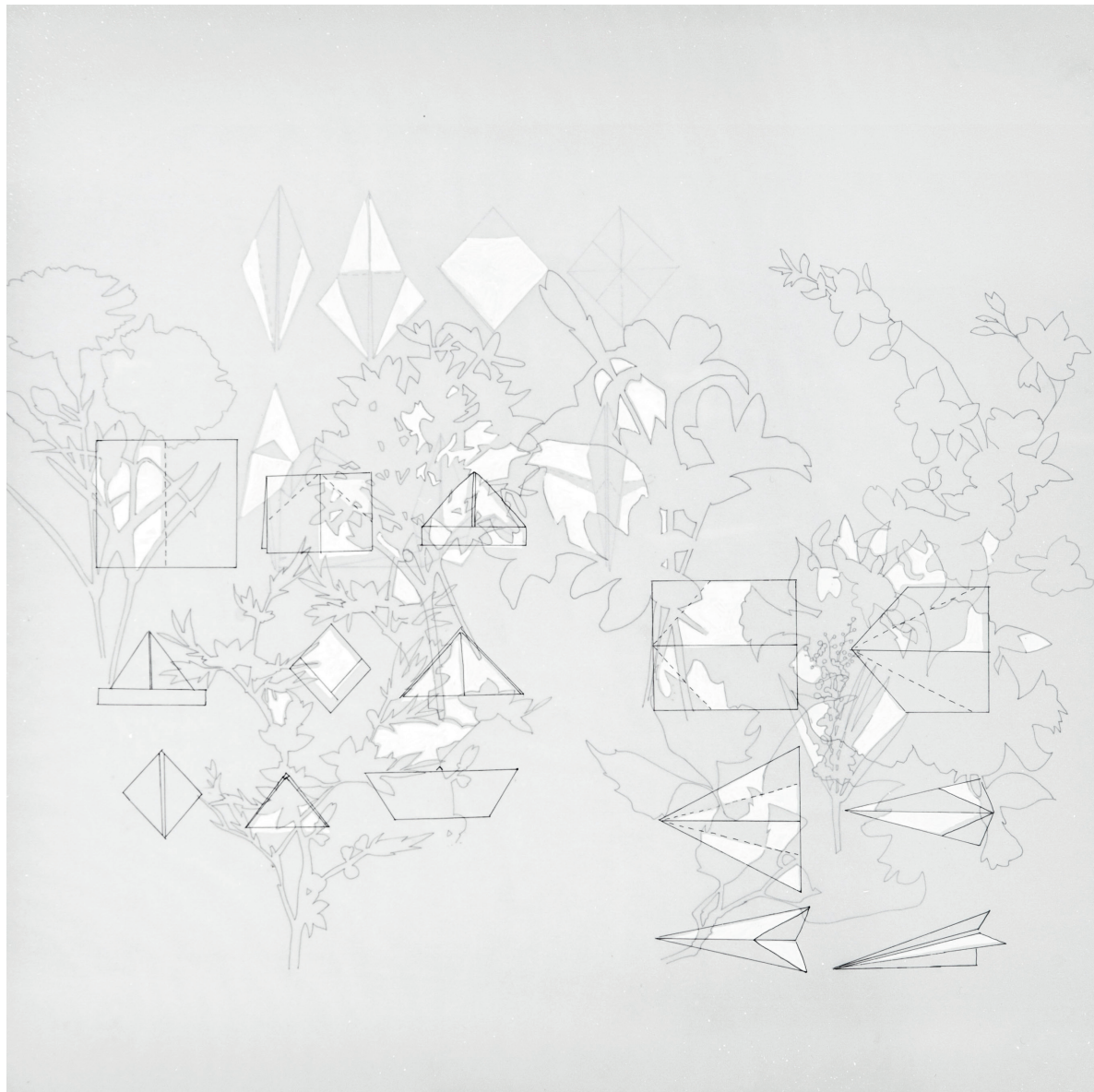
Reconocer la infinitud del Otro
Tinta y guache sobre papel vegetal
60 x 90 cm





Reconocer la infinitud del Otro
Tinta y guache sobre papel vegetal
30 x 30 cm



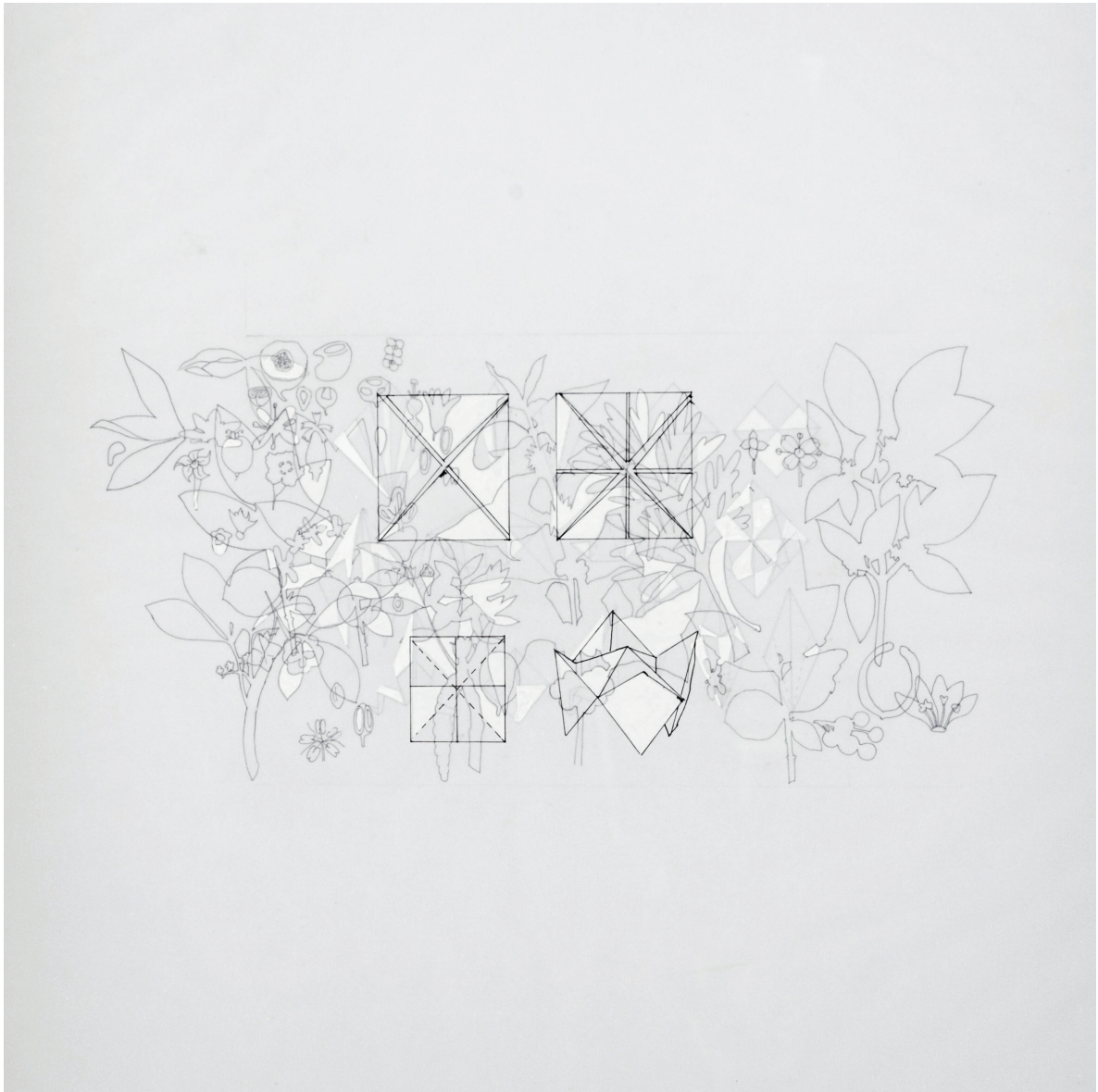


Reconocer la infinitud del Otro
Tinta y guache sobre papel vegetal
30 x 30 cm



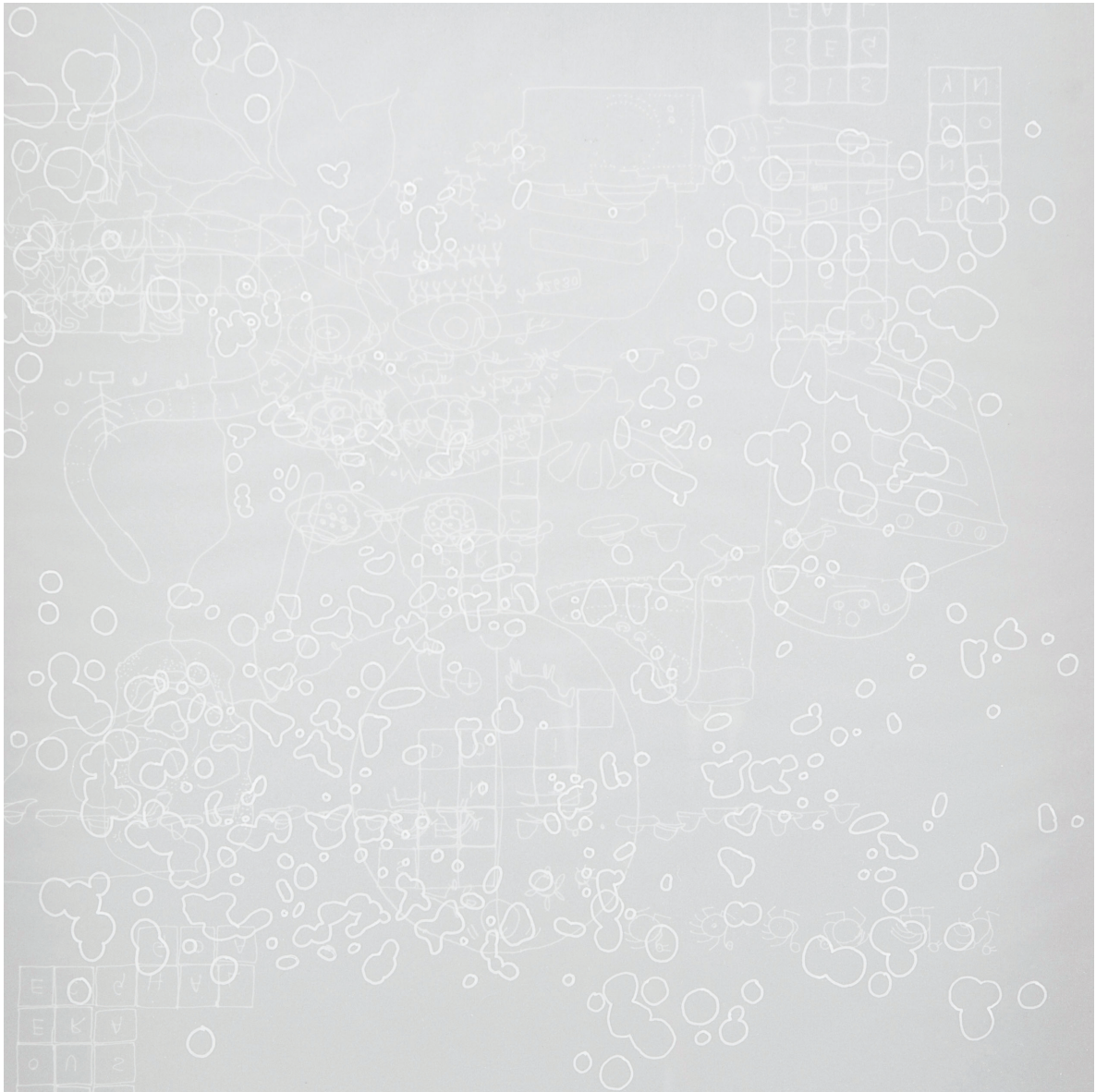


Reconocer la infinitud del Otro
Tinta y guache sobre papel vegetal
30 x 30 cm



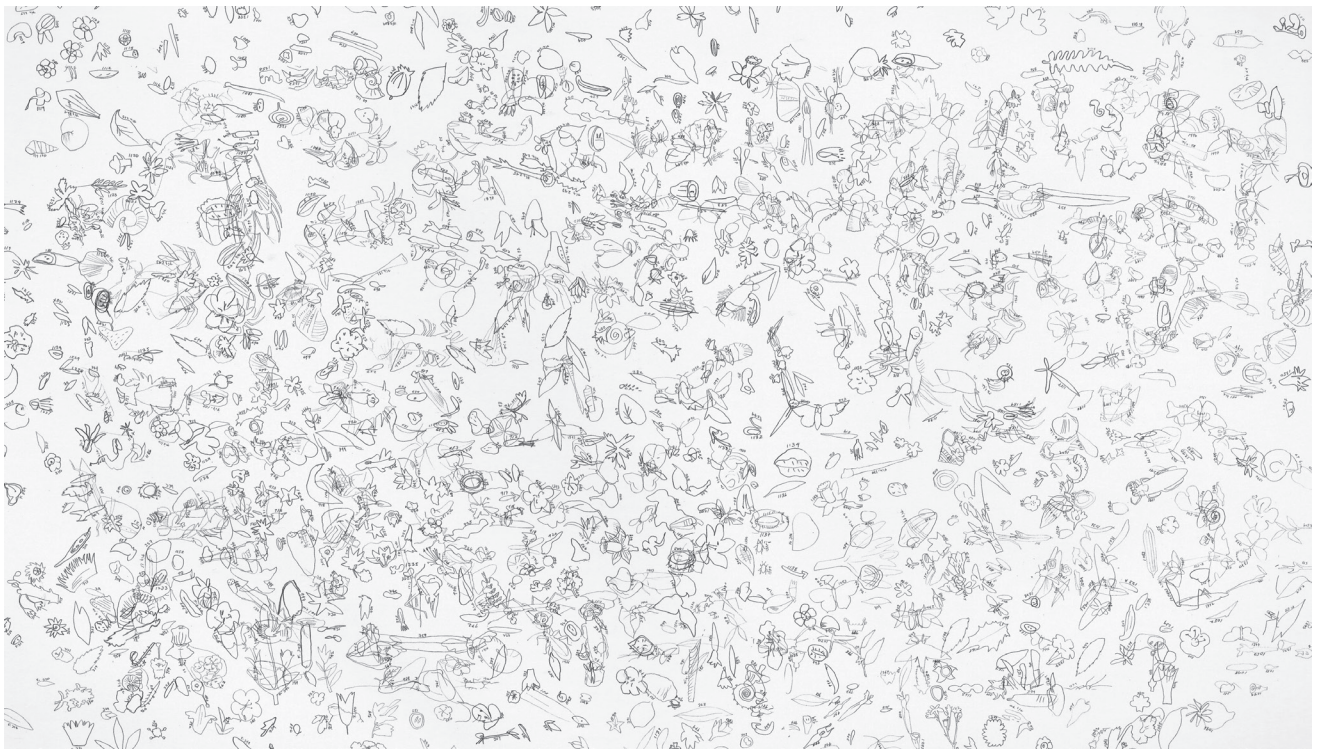


Reconocer la infinitud del Otro
Tinta y guache sobre papel vegetal
30 x 30 cm





Reconocer la infinitud del Otro
Tinta y guache sobre papel vegetal
82 x 110 cm



Reconocer la infinitud del Otro
Tinta y guache sobre papel vegetal
62.5 x 100 cm

CONCLUSIONES

Los trabajos realizados por Santiago Sierra y Teresa Margolles reflejan de manera tan clara como cruda la marginación en la que viven amplios sectores de la sociedad, y cómo la ley opera como herramienta de protección de los grupos de poder al tiempo en que literalmente abandona a otros.

Enuncian con absoluta contundencia situaciones de opresión, pero insisten en la imposibilidad de cambio, en la impotencia tanto de los individuos como del arte para modificar la realidad social. Sostienen que todos somos cómplices y artífices del sistema imperante, y si podemos, beneficiarios.

Para la realización de la mayor parte de sus obras no cometen explícitamente delitos, pero frecuentemente trampean la ley, y argumentan que las acciones realizadas simplemente dan cuenta de lo que nuestra sociedad entiende como posible: somos aquello que toleramos, lo que permitimos de hecho más que lo que decimos permitir.

Operan por lo tanto desde el marco legal vigente, pero aprovechan sus huecos, sus vacíos, y la posibilidad de corromper a funcionarios públicos.

Cuauhtémoc Medina señala que actúan parasitando el modelo imperante, y muy probablemente está en lo cierto. Pero su relación con la estructura de poder no podría equipararse a la de un gran parásito, como una solitaria, que es capaz de poner en riesgo al organismo del que se alimenta, sino que creo que se parecen más bien al piojo, que puede irritar pero no causa verdadero daño.

Algunas veces resultan molestos, obligando a los poderosos a “rascarse en público” (como le pasó al aparato diplomático mexicano con la participación de Margolles en la 53 Bial de Venecia, o al Estado español ante la manifestación pública de Sierra de renuncia al Premio Nacional de Artes Plásticas), pero generalmente resultan inocuos, e incluso “cuando pican”, tolerarlos presenta la indudable ventaja de cubrir con las cuotas de apertura indispensables para cualquier discurso que pretenda presentarse como democrático.³⁸¹

381 Cuauhtémoc Medina señaló: “Lynn Cook escribe en Art Forum que es excepcional que un Estado haga un pabellón que tiene contenidos críticos con sus propias políticas. Lo estaba diciendo de una manera admirada. La intervención del 2009 en Venecia le ganó la probablemente única opinión favorable al Estado Mexicano en cualquier publicación de arte contemporáneo.” (Medina, C, comunicación personal, 15 de junio de 2012.)

Si el escozor constituyera una verdadera molestia para el órgano estatal, sin lugar a dudas sus instituciones culturales enfrentarían mayores dificultades para programarlos, y probablemente quedarían operando en circuitos periféricos, menos cercanos a premios, festivales internacionales y grandes museos.

Lo anterior no significa que Margolles y Sierra confíen en el actual modelo, ni que pretendan ser sus abanderados (nada más lejano a eso). Reconocen la trampa que supone el sistema y la muestran claramente, pero no parecieran apelar a la reflexión o motivar a la acción pues afirman incansablemente que no hay salida posible.

Por el contrario, reproducen su lógica de operación y su mirada en torno a los individuos: simplificándolos, cosificándolos, comercializándolos. No es un dato menor que, una de las aportaciones fundamentales atribuidas tanto a Sierra como a Margolles, es su capacidad de introducir en el mercado elementos que hasta entonces habrían resultado imposibles de comercializar en el mundo del arte en México.

Para hacerlo mantienen posturas que no queda claro si son perversas, si se fundan en la sensación de impotencia o simplemente son cínicas, pero que en todo caso provienen de una mirada completamente desencantada en relación a la realidad social y el quehacer artístico.

En la investigación se sostiene que ambos productores visuales son “hijos obedientes” de la lógica que hizo posible la instauración del modelo neoliberal en México, por lo que se realiza una reconstrucción de la serie de modificaciones experimentadas tanto en términos de la praxis como del discurso sostenido por la comunidad artística, y se enuncia la vinculación de éstas con la práctica política de la época.

Durante la década de los 90, momento en que ambos productores visuales desarrollaron sus primeras propuestas, el mundo del arte en México mantenía una clara postura de escepticismo y desencanto en relación a la realidad social, pero se mostraba en cambio muy receptivo a trabajos de carácter violento y “escandaloso”.

Un grupo de artistas, de teóricos e instituciones culturales, encontraron en ese contexto un terreno fértil para el desarrollo de sus propuestas, y en aquel momento establecieron lazos de amistad y trabajo que siguen operando hoy en día: compartir una mirada en relación al sentido y límites de la práctica artística los ha llevado a trabajar juntos, y las estrategias de colaboración establecidas han ayudado sin duda a la consolidación de sus propuestas personales.

Pero si bien las características del circuito artístico mexicano han cambiado diametralmente durante los últimos veinte años, y las estrategias de shock parecieran dejar de tener cabida, Sierra y Margolles no sólo han conseguido mantenerse trabajando activamente, sino que han logrado ocupar un destacadísimo lugar en el medio.

Suele argumentarse la existencia de una escisión conceptual entre sus primeras obras y producciones recientes, pero la evidente similitud formal y estrategias seguidas para la realiza-

ción de las mismas sugiere que esto constituye un error de análisis: nos encontramos frente a una misma manera de entender el entorno y representarlo, y recuperar las declaraciones y producciones realizadas en durante los primeros años de su trayectoria puede resultar sumamente enriquecedor para entender su quehacer actual.

Santiago Sierra y Teresa Margolles han contado con el respaldo casi incondicional del reconocido crítico y curador Cuauhtémoc Medina, que desde etapas muy tempranas apostó por su trabajo, y a quien muy probablemente le deben no sólo la invitación a importantes exposiciones, la inclusión de su obra en renombradas colecciones, sino el aparato conceptual mismo de su trabajo.

Cuauhtémoc Medina ha dedicado mucho tiempo, y mucha tinta, a argumentar la relevancia de su trabajo. Contar con este respaldo ha facilitado sin duda su pervivencia actual en el medio: la visibilidad, y validación de su obra se encuentra estrechamente ligada a la valoración que hace Medina de la misma.

En algún sentido tanto Sierra y Margolles como Medina parecieran entender a la realidad como algo sucio, y al arte como una forma de “barrer lo barrido para sólo revolverlo”.³⁸² El quehacer artístico es usado como estrategia para revolver la suciedad, por lo que la realidad, como la práctica artística, parecería provocar una mezcla de vergüenza y asco.

“Cuando revisábamos lo que habíamos hecho, nos quedaba como una especie de sentimiento así como de vacío y vergüenza, nos daba hasta pena vernos. [...] Lo mismo que después, cuando fueron públicas las acciones, después nos dejó un sentimiento así como de ganas de bañarme.”³⁸³ Una actividad vergonzosa que para colmo es entendida como estéril, inútil:

Conozco mi implicación y conozco las cifras de mi beneficio porque sé lo que llevo en la cartera. Estoy diciendo muy claro que sabemos que somos explotadores, que yo también lo soy y que ni ellos, ni yo vamos a hacer nada serio al respecto. [...] Nuestro único proyecto colectivo es situarnos individualmente lo más alto que sea posible. Ni vanguardias, conciencia crítica, ni nada, sálvese quien pueda. La miseria ajena es un buen estímulo para el mantenimiento de nuestras prerrogativas, así que mira mi función en todo esto.³⁸⁴

Se trata de planteamientos que no parecen reconocer posibilidad de desplazamiento, que se presentan a sí mismos como receptáculos pasivos, repetidores impotentes que no hacen más que insistir continuamente en una misma idea. Pero además, la abierta violencia de los trabajos que presentan pareciera obligarnos también a nosotros, espectadores, a renunciar a nuestra potencia de acción, paralizándonos.

382 Frase usada por Cuauhtémoc Medina al referirse a la acción de Teresa Margolles durante la 53 Bienal de Venecia. Medina, Cuauhtémoc, *op. cit.*, p. 25.

383 Declaración de Teresa Margolles tomada de la entrevista realizada a ella y Carlos López por Lourdes Morales en: Morales Mendoza, *op. cit.*, p. 162.

384 Declaración de Santiago Sierra, tomada de: CAC Málaga, Entrevista con Hilke Wagner, Hannover, Alemania, 4 de marzo de 2006, p. 32.

Sin identificar nuestra capacidad de incidir en la realidad (aunque sea de manera ínfima), no es posible posicionarnos frente a la misma y articular un discurso, por lo que parecen querer proponer que no queda más remedio que la repetición incesante de un mismo enunciado.

Pero si entendemos el arte no como una afirmación repetitiva, sino como un diálogo que se establece con Otro, resulta fundamental que el artista sea capaz de reconocer el sitio desde el cual está hablando, le otorgue un lugar a su interlocutor y apueste por la posibilidad de construir una reflexión conjunta.

Si hay algo que podemos entender como la cualidad fundamental del arte es justamente su confianza en la potencia creativa: el arte nos tienta, nos interesa, nos enamora, porque apela a nuestra capacidad de proponer mundos posibles, de construir miradas compartidas.

Esto necesariamente supone una profunda valoración del Otro, que de ninguna manera significa renunciar a nuestra capacidad crítica, pero que se resiste a prácticas de menosprecio, reducción y objetualización de los sujetos: es la antítesis misma de la impotencia y el desencanto.

Reconocer la trascendencia del Otro es lo que permite la aparición del deseo por construir una humanidad en común.

La investigación se cierra con una serie de piezas en torno a distintas formas de relacionarnos con el Otro, enunciando distancias y acercamientos entre prácticas que parten de la impotencia y el desencanto con aquellas que parecen apostar por la valoración del Otro y su potencia creativa. Las imágenes están planteadas como una reflexión paralela al trabajo teórico, que pretende introducir cuestiones de carácter subjetivo e intuitivo ya que consideramos que la aproximación a estas interrogantes no se agota en el terreno racional, y que es necesario introducir herramientas capaces de apelar directamente nuestra sensibilidad e imaginario.

BIBLIOGRAFÍA

En todo el documento se usó el criterio de citación y referencias Hispánico, ya que es el que se emplea regularmente en México para tesis y otros trabajos académicos.

Para efectos de facilitar la revisión bibliográfica, esta fue dividida en diferentes apartados en función del contenido temático de los documentos revisados: Realidad política y social; arte contemporáneo; ética; vinculación entre creación y amor al Otro.

Se especifica también si el documento fue revisado en soporte digital o impreso, y se asientan los sitios de consulta en internet más frecuentes para el desarrollo de la investigación.

REALIDAD POLÍTICA Y SOCIAL

Libros:

- Basañez, Miguel, *El pulso de los sexenios*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1990.
- Brunner, José Joaquín, *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Ciudad de México, 1989.
- Herrera Robles, Luis Alfonso, *Juárez: El desgobierno de la ciudad y políticas de abandono. Miradas desde la frontera norte de México*, Universidad autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad de México, 2007.
- Katz, Friedrich, *Ensayos mexicanos*, Patria, Ciudad de México, 1994.
- Poulantzas, Nicos, *Poder político y clases sociales en el Estado capitalista*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1990.
- Woldenberg, José, *La construcción de la democracia*, Plaza y Janés, Ciudad de México, 2002.
- Zermeno, Sergio, *La sociedad derrotada. El desorden mexicano de fin de siglo*, UNAM, Siglo XXI, Ciudad de México, 1996.

Artículos:

- Bolívar Meza, Rosendo, “México 1988-1994: La transición incierta”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, número 162, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, octubre-diciembre, 1995.
- Boltvinik, Julio, “La satisfacción de las necesidades esenciales en México en los setenta y ochenta”, José Luis Calva (coord.), *Distribución del ingreso y políticas sociales*, Tomo I, Equipo Pueblo, Enlace Foro de Apoyo Mutuo, México, 1995.

- Foucault, Michel, “Del poder de soberanía al poder sobre la vida”, *Nacimiento de la Biopolítica*, Lección 17 de marzo de 1976, Akal, Madrid, 2012.
- González Graf, Jaime, “La crisis de la clase política”, *Nexos*, Ciudad de México, abril, 1989.
- Ingrao, Pietro, “Democracia y crisis de la representación política”, *CEMOS-Memoria*, número 64, Ciudad de México, marzo, 1994.
- Peschard, Jacqueline, “El fin del sistema de partido hegemónico”, *Revista Mexicana de Sociología*, Ciudad de México, número 2, abril-junio, 1993.
- Rivera Ríos, Miguel Ángel, “La economía mexicana bajo el gobierno de Salinas de Gortari, 1988-1992”, *El Cotidiano*, número 59, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Ciudad de México, diciembre, 1993.
- Rosas, Cristina y Pekka Valtonen, “El Tratado de Libre Comercio de América del Norte: desarrollo social y los dilemas de la agricultura mexicana”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, número 158, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, octubre-diciembre, 1994.
- Salazar, Luis, “Credibilidad y transición a la democracia”, *Nexos*, Ciudad de México, septiembre, 1993.
- _____, “Los misterios de nuestra transición”, *Nexos*, Ciudad de México, febrero, 1993.
- Salinas de Gortari, Carlos, “Reformando al Estado”, *Nexos*, Ciudad de México, número 148, abril, 1990.
- Segovia, Rafael, “Las plataformas electorales”, *Nexos*, Ciudad de México, junio, 1988.
- Zermeno, Sergio, “Juchitán, la cólera del régimen. Crónica y análisis de una lucha social”, *Juchitán: límites de una experiencia democrática*, Cuadernos de Investigación Social 15, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, Ciudad de México, 1987.

Artículos y videos en línea:

- Agustín, José, “Tragicomedia mexicana”, Capítulo 3, 18 de febrero de 2008, <<http://www.youtube.com/watch?v=afPH4oC6IK4>>, (11 de octubre de 2012).
- Choonara, Joseph, “Neoliberalismo: una guerra iniciada por los ricos”. Entrevista realizada por Joseph Choonara a David Harvey, 12 de febrero de 2006. <<http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=365>>, (25 de marzo de 2013).
- Guillén, Patricia, “Trata de personas, segundo ilícito más redituable en México”, *Animal Político*, 13 de abril de 2011, <<http://www.animalpolitico.com/2011/04/trata-de-personas-segundo-ilicito-mas-redituable-en-mexico/>>, (22 de marzo de 2013).
- Harvey, David, “Breve historia del Neoliberalismo”, <<http://es.scribd.com/doc/45695296/Breve-Historia-Del-Neoliberalismo-de-David-Harvey>>, (25 de marzo de 2013).
- Imaz, Cecilia, “Gobierno y Diáspora. La experiencia mexicana en los noventa” <www.clumbia.edu/cu/ilas/publications/index.html>, (18 de abril de 2013).
- La Jornada, “En el mundo actual hay pasión por la inseguridad”, <<http://www.diariojornada.com.ar/Noticia/Default.aspx?id=42781>>, (18 de abril de 2013).

- Luc Boltanski y Ève Chiapello, “El nuevo espíritu del capitalismo”, <<http://biblioweb.sindominio.net/pensamiento/boltanski/node2.html>>, (25 de marzo de 2013).
- Ramos, Jorge, “Detectan informalidad en 6 de cada 10 empleos”, *Dinero en imagen*, <<http://www.dineroenimagen.com/2012-12-12/12616>> (12 de diciembre de 2012).

Sitios de consulta:

- Amnistía Internacional (AI). <<http://www.amnesty.org/es>>
- Amnistía Internacional. México (AI). <<http://www.amnistia.org.mx/>>
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH). <<http://www.cndh.org.mx/>>
- Consejo Nacional de Evaluación de la Política de desarrollo Social (CONEVAL). <<http://www.coneval.gob.mx/>>.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). <<http://www.inegi.org.mx>>

ARTE CONTEMPORÁNEO

Libros:

- Acha, Juan. *Crítica del Arte*, Trillas, Ciudad de México, 2004.
- _____, *Las culturas estéticas de América Latina*, UNAM, Ciudad de México, 1993.
- David, Mariana, *SEMEFO. 1990-1999. De la morgue al museo*, UAM, Ciudad de México, 2012.
- Del Conde, Teresa, *Encuentros en la historia del arte contemporáneo mexicano*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1992.
- _____, *Historia mínima del arte mexicano del siglo XX*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1994.
- Emerich, Luis, *Francisco Toledo. Obra gráfica*, CONACULTA, Ciudad de México, 2001.
- Fernández, Justino, *Arte mexicano*, Porrúa, Ciudad de México, 2010.
- _____, *Arte moderno y contemporáneo de México*, UNAM, México, 1994.
- Gallo, Rubén, “New Tendencies in Mexican Art”, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2004.
- _____, *Las artes de la ciudad: ensayos sobre la cultura visual de la capital*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2010.
- García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz, Buenos Aires, 2010.
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1990.
- Helguera, Pablo, *Manual de estilo del arte contemporáneo*, Tumbona, Ciudad de México, 2014.

- Holtz, Deborah, *New International Language Comitte*, Trilce Ediciones, Ciudad de México, 2004.
- Lara, Lupina, *Visión de México y sus artistas*, Tomos II y III, Qualitas, Ciudad de México, 2001.
- Montero, Daniel, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, Fundación Jumex / RM, Ciudad de México, 2014.
- Padilla, Ignacio, *Arte y olvido del terremoto*, Almadía, México, 2010.
- Raquel Tibol, *Confrontaciones. Crónica y recuento*, Ediciones Sámara, Ciudad de México, 1992.
- Scott Bray, Rebecca, *En piel ajena: The Work of Teresa Margolles'*, Law Text Culture, University Wollong Australia, Australia, 2007.
- Segura, Jesús, *Arte diaspórico y relacional en la encrucijada de la industria cultural y de entretenimiento*, Visión Libros, Madrid, 2012.
- Tibol, Raquel, *Documentación sobre el arte mexicano*, Fondo de cultura Económica, Ciudad de México, 1974.

Catálogos:

- David, Mariana; Pimentel, Taiyana; San Martín, Francisco Javier y Vázquez Mantecón, Álvaro, *7 Trabajos / 7 Works*, Lisson Gallery, Londres, 2007.
- Dander, Patrizia, *Teresa Margolles. 127 Cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Alemania, 2006.
- Debroise, Olivier, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, Turner*, Madrid, 2007.
- Forte, Juan Manuel, “Linde Ludeña Sierra”, *Halle 3 auf Kampagnet*, Hamburgo, 1991.
- Ikon Gallery, *Santiago Sierra. Works 2002-1990*, Ikon Gallery, Londres, 2002.
- Linde, Almut; Ludeña, Manuel; Sierra, Santiago, “Dibujos laborales”, Galería Ángel Romero, 1992.
- Liverpool Biennial, *International 06*, Liverpool Biennial, Liverpool, 2006.
- Medina, Cuauhtémoc, *¿De qué otra cosa podemos hablar? Pabellón de México. 53 Bienal de Venecia*, Conaculta, UNAM, INBA, Patronato de Arte Contemporáneo AC, Ciudad de México, 2009.
- Palacio, Ana; Martínez, Rosa y Medina, Cuauhtémoc, *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*, Turner, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Lisson Gallery London, Galerie Peter Kilchmann Zürich, Galería Enrique Guerrero, Venecia, 2003.
- Pimentel, Taiyana, *Santiago Sierra*, Galerie Peter Kilchmann, Galería Enrique Guerrero, Zürich, 2001.
- San Martín, Francisco Javier; Domínguez, Christian y Villela, Pilar, *No, Global Tour*, Artium, Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Ars Cameralis Katowice, 2011.

- Schneider, Eckhard, *300 tons and previous works*, Kunsthaus Bregenz, Dusseldorf, 2004.
- Wagner, Hilke, *Stommeln*, CAC Málaga, 2006.

Trabajos de tesis:

- Abaroa, Eduardo, “Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa”, tesis para obtener el grado de Licenciatura en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas – UNAM, Ciudad de México, 1999.
- Chávez Santiago, Amelia. “La huella que deja el cuerpo: concepto y obra de Teresa Margolles”, tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Ciudad de México, 2010.
- Morales Mendoza, Lourdes, “De la oscuridad a la Metonimia. Un ensayo sobre Semefo y Teresa Margolles”, tesis para obtener el grado de Maestra en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Ciudad de México, 2006.

Artículos:

- Abaroa, Eduardo, “Bitácora de los resquicios. Artistas organizados y reacomodos culturales en la Ciudad de México”, *Código DF. Arte y cultura contemporáneos desde la Ciudad de México*, Ciudad de México, 2010.
- _____, “Se quema casa nueva”, *Reforma*, Ciudad de México, 10 de diciembre, 1997.
- Acha, Juan, “El geometrismo mexicano”, *Vuelta*, vol. 1, número 3, Ciudad de México, febrero, 1977.
- Barragán, Paco, “Interview with Santiago Sierra”, *Art Pulse. Dialogues for a new millennium*, 2011/2012.
- Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)”, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, Conaculta, Ciudad de México, 2004.
- Barrios, José Luis, “SEMEFO: una lírica de la descomposición”, *Fractal número 16*, Ciudad de México, 2000.
- Bätzner, Nike, “La dignidad del hombre se puede tocar”, *Teresa Margolles. 127 Cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Alemania, 2006.
- Baum, Kelly, “Santiago Sierra. How to do things with words”, *Art Journal*, invierno, 2012.
- Beausse, Pascal, “Teresa Margolles. Primordial Substances”, *Flash Art*, número 243, julio-septiembre, 2005.
- Biesenbach, Klaus, “Political Minimalism”, *Flash Art International*, número 237, Milan, 2004.
- Butler, Rex, “The world is not enough. Art and globalization”, *artUs*, número 21, 2008.
- Carroll, Amy Sara, “Teresa Margolles, Gendered Bodies”, *The Drama Review (TDR)*, verano, 2010.
- Castro Flores, “Castigados / Punished” *Exit*, número 12, 2003.

- Church, Amanda, “Santiago Sierra”, *Art in America. International exhibition reviews*, mayo, 2009.
- _____, “Santiago Sierra. Helga de Alvear”, *Arts in America*, mayo 2009.
- Cork, Richard, “Santiago Sierra. Lisson Gallery”, *Art Monthly*, Londres, septiembre, 2004.
- Coulson, Amanda, “Teresa Margolles”, *Frieze*, Londres, septiembre, 2004.
- Debroise, Olivier, “Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, UNAM, Ciudad de México, 2007.
- Del Conde, Teresa, “En Tlalpan, juventud, divino tesoro”, *Unomásuno*, Ciudad de México, 9 de diciembre, 1986.
- El País, “¿Puede ser la pornografía arte político? Santiago Sierra usa el sexo en su nueva obra como símbolo del miedo a la inmigración”, *El País, Archivo*, España, jueves 15 de enero, 2009.
- Espinoza, César y Zúñiga, Araceli, “Bifurcaciones. Los años 70 y los 90”, *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, UNAM, Ciudad de México, 2002.
- Fusco, Coco, “La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta”, *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, España, número 29, 2001.
- Gual, Enrique, “Los Independientes”, *Excélsior*, Ciudad de México, 28 de octubre, 1968.
- Herbert, Martín, “Material witness”, *Artforum*, septiembre, 2004.
- Hontoria, Javier, “Santiago Sierra”, *El Cultural*, 11 de noviembre, 2004.
- Jiménez, Carlos, “Turbulencias en el panóptico”, *Lápiz*, número 167, 2000.
- Kenning, Dean, “Art relations and presence of absence”, *Third text*, vol. 23, Julio, 2009.
- Mateo, Lidia, “Fobias y filias en la imagen de la historia: el caso de 245 metros cúbicos de Santiago Sierra”, *Revista Historia autónoma*, número 1, Universidad Autónoma de Madrid, España, 2012.
- Medina, Cuauhtémoc, “Recent political forms: radical pursuits in Mexico. Santiago Sierra, Francis Alys, Minerva Cuevas.”, *Trans*, número 8, 2000.
- _____, “Zona de tolerancia: Teresa Margolles, SEMEFO más allá”, *Parachute*, número 104, 2001.
- Monsiváis, Carlos, “Número 600, cultura, incultura y contracultura”, *La Cultura en México, Siempre!*, Ciudad de México, 8 de agosto, 1973.
- Montenegro, Andrés David, “Locating work in Santiago Sierra’s artistic practice”, *Ephemera. Theory & politics in organization*, número 13, 2013.
- Moriente, David, “Santiago Sierra: ocultar y desvelar. Una genealogía de la dominación”, *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, número 7, 2009.
- Olivares, Rosa, “100 Latin American Artists”, *Exit Publications*, Madrid, 2007.
- Raum, Judith, “Teresa Margolles - Museum für Moderne Kunst”, *Flash Art*, Milan, número 237, 2004.

- Reyes Palma, Francisco, “La historia del arte como readymade”, *La Jornada*, Ciudad de México, 19 de junio, 1993.
- Reynoso Pohlenz, Jorge, “Antecedentes y resultados de la prosperidad del arte contemporáneo en México”, *Código DF. Arte y cultura contemporáneos desde la Ciudad de México*, Código, Ciudad de México, 2010.
- Roca, José, “Phantasmagoria: specters of absence”, *ICI*, Nueva York, 2007.
- Sakai, Kazuya, “Infantilismo de izquierda y chauvinismo: causas del fin del
- Salón Independiente”, *Excélsior*, Ciudad de México, 20 de julio, 1971.
- Sánchez, Osvaldo, “Espacios de la vanguardia ¿Un espacio posible?”, *Reforma*, Ciudad de México, 27 de mayo, 1994.
- Springer, José Manuel, “Problemas domésticos”, *Unomásuno*, Ciudad de México, 15 de mayo, 1993.
- Stellweg, Carla, “Crisis de las bienales”, *Excélsior*, Ciudad de México, 13 de octubre, 1968.

Artículos en línea:

- Brito, Fernando, “El arte de temática narco en México. Lienzos con bala”,
<<http://alfazentauro.wordpress.com/2011/09/28/lienzos-con-bala>>. (11 de octubre de 2012)
- Corazón Ardura, José Luis, “Teresa Margolles: buscando la periferia del cuerpo”,
<<http://iconoclasiaanestesica.blogspot.com/2008/01/teresa-margolles-buscando-la-periferia.html>>, (2 de marzo de 2013)
- Hemmer, Irene, “30 siglos de arte mexicano, La toma de Nueva York”, *Nexos en línea*,
<<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=268379>>, (25 de marzo de 2013).
- Medina, Cuauhtémoc, El Ojo Breve / La muerte infiltrada,
<<http://www.scribd.com/fullscreen/41058819>>, (11 de octubre de 2012)
- Ortega, Luis Felipe, “Algunas acciones, algunos gestos y otras pinturas”, *Tierra Adentro. 20 años, recuento y testimonio*, número 164, Ciudad de México, Junio / Julio, 2010,
<<http://www.luisfelipeortega.com/lfo/by-luis-felipe-ortega/268-algunas-acciones-algunos-gestos-y-otras-pinturas.html>>, (15 de junio de 2012).
- Santana, Adela, “La Lucha Libre y la Identidad Nacional Mexicana”, *Producta 50*,
www.ypsita.net, <<http://es.scribd.com/doc/2226701/Producta-50>>, (20 de marzo de 2013).
- Silva Santisteban, Rocío, “El arte revulsivo de Teresa Margolles. Agua de cadáver”,
<http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm>, (2 de diciembre de 2013)
- Tate, “Teresa Margolles: Interviewed 14 September 2006 at Tate Liverpool”,
<<http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/liverpoolbiennial06/interviews.shtm>>, (4 de abril de 2011)
- Torrijos, Gloria. “Un lienzo mortuorio se convierte en arte”, *La Prensa*, Crónicas del Istmo,
<<http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2003/03/23/hoy/revista/917357.html>>, (2 de febrero de 2013).

Sitios de consulta:

- Santiago Sierra. <<http://www.santiago-sierra.com>>

ÉTICA

Libros:

- Aristóteles, *Sobre la amistad*, (*Ética Nicómaco. Libros VIII y IX*), Universidad Autónoma de Barcelona, Folio, Barcelona, 2006.
- Bauman, Zygmunt, *Amor líquido*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2005.
- Derrida, Jaques, *Políticas de la amistad*, Trotta, Madrid, 1998.
- Finkielkarut, Alain, *La sabiduría del amor*, Gedisa, Ciudad de México, 1989.
- Levinas, Emmanuel, *Ética e infinito*, La balsa de la medusa, Madrid, 1991.
- Rabinovich, Silvana, *La huella en el palimpsesto. Lecturas de Levinas*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México, 2005.
- Ricoeur, Paul, *Amor y justicia*, Caparrós, Madrid, 1993.

Trabajos de tesis:

- Carranza Merchán, Diana Marcela, “Una aproximación a la doctrina del amor en platón: entre el Lisis y El banquete”, tesis para obtener el grado de Licenciada en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía, Bogotá, 10 de Septiembre, 2007.

Artículos en línea:

- Dussel, Enrique, “El amor en la República”, *La jornada, Opinión*, 28 de marzo, 2012. <<http://www.jornada.unam.mx/2012/03/28/opinion/026a1pol>>, (29 de marzo de 2012).
- _____, “Algo más sobre el amor en la política /II y última”, *La jornada. Opinión*, 29 de marzo, 2012, <www.jornada.unam.mx/2012/03/29/opinion/027a2pol>, (29 de marzo de 2012).
- López Obrador, Andrés Manuel, “Fundamentos para una república amorosa”, *La Jornada, Opinión*, 6 de diciembre de 2011, <<http://www.jornada.unam.mx/2011/12/06/politica/009a1pol>>. (6 de febrero de 2012).
- Lledó, Emilio, “Amistad y memoria”, DDOOSS, <http://www.ddooss.org/articulos/textos/E_Lledo.htm>, (2 de diciembre de 2012).
- Truong, Nicolas, (entrevista a Alain Badiou), “En el mundo actual hay pasión por la inseguridad”, *La Jornada*, <<http://www.diariojornada.com.ar/Noticia/Default.aspx?id=42781>>, (2 de diciembre de 2012).

VINCULACIÓN ENTRE CREACIÓN Y AMOR AL OTRO

Libros:

- Coloquio Internacional de Historia del Arte, *El Amor y el desamor en las artes*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, 2000.
- Leyra, Ana María, *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*, Ediciones Península, Barcelona, 1993.

- Moraza, Juan Luis, *MA (non é) DONNA. Imágenes de creación, procreación y anticoncepción. (De Lespugue a Twiggy)*, Impresión Gráfica Varela, Madrid, 1993.
- Platón, *El banquete*, Ediciones Folio, Barcelona, 2006.
- Rougemont, Denise, *Amor y Occidente*, Cien del mundo, Ciudad de México, 1993.
- Tomás, Facundo y Justo, Isabel, *Pigmalión o el amor por lo creado*, Anthropos y Universidad Politécnica de Valencia, Barcelona, 2005.
- Velásquez, Oscar, *Platón: El banquete, o siete discursos sobre el amor*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2002.
- Yates, Francesca, *El arte de la memoria*, Taurus, Madrid, 1974.

Trabajos de tesis:

- Chávez Arista, Ana Luz, *El papel del erotismo en la filosofía de los diálogos platónicos de madurez*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Letras Clásicas, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad de México, 2003.

Artículos:

- Seminario permanente de filosofía, “El conocimiento como premio del amor”, *Platón. Textos de filosofía*, Instituto de ciencias de la educación, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1983.

