

## ***Algunas preguntas sobre el arte contemporáneo en México. Tableros, posiciones y cambios de juego***

*Some questions about contemporary art in Mexico.*

*Boards, positions and game changes*

**Amanda de la Garza Mata**

amanda.delagarza@muac.unam.mx

¿Cómo describir una escena compleja, problemática, compuesta de corrientes, placas tectónicas y puntos ciegos? ¿Dónde ocurre el arte?/¿Quiénes están narrando el arte?/¿Institución o independencia?

Las preguntas que he formulado parten de un contexto, por un lado, un interés internacional por lo que sucede en el país, tanto a nivel de la producción artística como institucional, y por el otro, un contexto político y social convulso. Esta escena artística no podría ser ajena al tiempo social de donde surge. Mi descripción parte de los posicionamientos discursivos que surgen en las instituciones públicas y privadas, así como de la importancia que tienen hoy los espacios independientes, pero también a partir de agentes específicos, en tanto tienen un grado de influencia en un campo en disputa. Los forcejeos son discursivos, económicos, atienden a lógicas de dominación y poder dentro y fuera del campo artístico. Por su parte, la escena global del arte está plagada de asimetrías, el lenguaje internacional y sus rutas de circulación están sustentadas a la vez que ocultan una política de fuerzas y de relaciones todavía coloniales.

La ecología cultural en México es actualmente diversa y diferenciada. El arte ocurre en un entorno institucional consolidado al mismo tiempo que en una escena independiente con una actividad febril. Sin embargo, esta burbujeante y delirante realidad no solo parte de la enorme energía artística sino de la precariedad económica del sistema, así como de la ausencia o la incapacidad de espacios institucionales para contener el flujo de la discusión que ocurre en estos espacios, a la par que a las enormes carencias que las universidades tienen en materia de formación artística.

México ha tenido en los museos y en el arte una política de Estado, herencia del siglo 20. Es uno de los países de la región con mayor consolidación

institucional en el ámbito público. Tan solo en la Ciudad de México, la UNAM (la Universidad Nacional) cuenta con cinco museos de diferentes escalas. A los museos de la UNAM se suman los directamente vinculados al Ministerio de Cultura. El sistema de museos en México se ha sustentado bajo la idea de la cultura pública, deudor del modelo francés. Sin embargo, el cambio de juego en las últimas décadas puede remitirse institucionalmente a dos momentos: el surgimiento de nuevos agentes institucionales provenientes del mundo privado (museos, fundaciones, ferias y galerías) y la reactivación de las lógicas de producción independiente. Este fenómeno forma parte del ingreso de México a una economía neoliberal, y del cambio de paradigma en términos de la producción cultural a nivel global.<sup>1</sup> Así mismo, el arte contemporáneo en México ha logrado su inscripción dentro del marco institucional – no solo en la programación de museo sino de la producción historiográfica a partir de archivos – atraer a sedientos nuevos públicos, al mismo tiempo que ha logrado inscribirse en el gusto de ciertas capas sociales.

Los modos de participación de los espacios independientes en la escena del arte en México ha mutado en las últimas décadas y su relación con el sector institucional también.<sup>2</sup> Los años 1980 y 1990 del siglo pasado estuvieron marcados por una proliferación de espacios independientes, como resultado, en ese entonces, de la incapacidad y negativa de las instituciones para inscribir el arte contemporáneo en la narrativa del arte local. Los artistas que fundaron y activaron esta escena son quienes por diversos motivos lograron inicialmente insertarse en el circuito global del arte, en un momento en que las relaciones Sur-Norte en el circuito artístico eran mucho más desiguales y acendradas. Artistas como Gabriel Orozco, Yoshua Okon, Abraham Cruzvillegas, Carlos Amorales, y Francis Alÿs, entre otros, lograron construir una visibilidad fuera de México. Una vez que la escena institucional cambió, un impasse se apoderó de los espacios independientes.

<sup>1</sup> Para una revisión a fondo de estos procesos se puede consultar: Emmelhainz, junio 2016: 281-305 (traducido al inglés). De igual manera, Medina, 2017 y Debroise, 2017.

<sup>2</sup> En el 2015, la artista visual Tamara Ibarra, junto con otros artistas, realizó un mapeo de los espacios e iniciativas independientes en México y algunos países de América Latina, que se depositó en la plataforma Yei. Dicha investigación también derivó en una serie de encuentros de espacios independientes bajo el título de Boomerang.

El panorama actual de los espacios independientes es vivificante a la vez que confuso y caótico, en constante reconfiguración por a la mutabilidad y corta vida de estos espacios. Está marcado por una intensa actividad no solamente en la Ciudad de México sino en otras capitales del país como Guadalajara, Tijuana, Monterrey, Oaxaca, entre otras ciudades. Espacios como Cráter Invertido o Biquini Wax EPS, veteranos en su juventud, han resistido la transformación de la escena en los últimos diez años. Cráter Invertido no solamente partió de una abierta convicción política, ligada al ideario zapatista, sino a una agenda autonómica que, no obstante, mantenía una relación tensa con las instituciones y sus personajes. Esta agenda se ha nutrido a lo largo de los años por la obra individual de sus participantes y por uno de los brazos más vivos de su producción: la imprenta risográfica Cráter Invertido.

En consonancia histórica con los artistas y los movimientos estudiantiles y políticos de los 1960 y 1970, del siglo pasado, muchos colectivos y proyectos independientes han reivindicado y reactivado la producción editorial autónoma y de bajo costo. Algunos de los proyectos que han formado parte de este impulso son: Ediciones Económicas, bajo la batuta de Nicolás Pradilla, el proyecto RBD de Bruno Díaz, Fiebre Ediciones y muchas otras iniciativas, como la revista experimental *Caniche*, de la artista Elsa-Louise Manceaux. Bajo esta misma línea de trabajo, destaca el espacio Aeromoto: una pequeña colección internacional de fanzines y libros de artista (ediciones limitadas o tirajes cortos) abierta al público, tanto de literatura como de arte contemporáneo. Ahí ocurren talleres, presentaciones de libros y un flujo continuo de donaciones de libros peregrinos de todo el mundo. Este espacio es heredero de las prácticas de archivo emprendidas por el arte correo y el archivo de libros de artistas impulsado por Ulises Carrión, Other Books and So, en el Ámsterdam de los años 1970.

Uno de los ejes que ha dirigido la actividad de estos espacios independientes ha sido la construcción y discusión en torno a la noción de los colectivos y lo común; la solidaridad no solo como una forma connatural a la producción artística sino también como una respuesta a la precariedad económica, a la competencia feroz y a la escasa circulación en los espacios institucionales y galerísticos. En este complejo panorama de miradas cruzadas y de respuestas ante los debates y las agendas sociales destaca también la iniciativa feminista PRRAS! Ésta busca visibilizar, a través de iniciativas diversas, el trabajo de las

mujeres en el mundo de la cultura y construir una comunidad feminista a partir de nociones como las de sororidad.

A diferencia de la radicalidad con la que en otros momentos operaron globalmente los espacios independientes (por fuera del sistema), su relación con el ámbito institucional es hoy de cercanía y distancia. Al mismo tiempo, la consolidación de una escena global del arte ha hecho que su capacidad de movilidad y contacto con otros espacios similares en muchas otras partes del mundo sea parte integral de su perfil y actividad. Los espacios independientes en México gozan hoy en día de un nivel de agencia insospechada, lo cual es un indicador para pensar que en cierta medida la discusión crítica de las artes se ha desplazada hacia este ámbito.

¿Cómo se han transformado las preguntas y las prácticas artísticas?

En ese esta cuenta larga de tres décadas, las preguntas y los discursos han cambiado. Si la narrativa del arte en México ha estado dirigida de manera predominante desde el centro del país – siempre centralista –, hoy en día hay otras escenas en diferentes regiones que operan con cierta autonomía frente a la Ciudad de México.

Desde mi punto de vista, hay tres vertientes prominentes en las prácticas locales. En las últimas décadas, una de las operaciones artísticas más relevantes ha sido la deconstrucción de la ideología nacionalista producida por el partido de Estado, al mismo tiempo que una persistente investigación sobre el recurrente estado de crisis, la desigualdad y devastación social. El arte en México ha intentado por varias décadas perforar la gruesa piel de la narración del Estado posrevolucionario, la noción de progreso moderno, así como la herencia pedagógica y estética del muralismo mexicano. La ciudad y la frontera fueron en los 1990 y 2000 temas privilegiados en la producción artística. La ciudad de México como distopía y, por otro lado, la frontera entre México y Estados Unidos como parte de este mismo malestar social. La insurrección indígena zapatista en 1994 tuvo un impacto importante en este camino. Al mismo tiempo, la guerra contra el narcotráfico y la violencia de los carteles, agudizada a partir de los 2000, se apoderaron del territorio nacional, en especial de las provincias mexicanas. Ello produjo no solamente un cambio de juego, sino la aparición de estéticas que abordaron la violencia generalizada en México. Un ejemplo sumamente destacado es el trabajo de la artista Teresa Margolles (Culiacán, 1963), primero a través del colectivo SEMEFO

y luego de manera individual. Propuso una mirada aguda y material sobre los efectos de la violencia en el espacio público, los cuerpos, el territorio, producto de la necropolítica del poder.

El norte del país ha sido y es hoy un semillero de artistas que han propuesto un cambio en términos de las preguntas y formulaciones artísticas. Es el caso de la artista Fritzia Irizar (Culiacán, 1977), quien ha buscado reflexionar sobre la condición material del valor en la economía capitalista y sus transmutaciones. Tal es el caso de la pieza *Since Cleopatra* (2016), en la que una perla es disuelta en vinagre, y luego injerida por una persona, en un acto de transformación certificado por un notario público.

La iniciativa curatorial *In Site* (1992-2012, cinco ediciones) tuvo una repercusión importante en la escena artística en México. Su objetivo era intervenir artística y curatorialmente en la frontera como territorio simbólico y político, pero también conectar dos ciudades espejo: Tijuana y San Diego, California. Tijuana vive hoy un renacimiento de espacios independientes y un circuito que está buscando alternativas por fuera de las instituciones. Algunos ejemplos son los espacios: *Deslave*, *Relaciones Inesperadas* y *Periférica*. El primero es una iniciativa en la cual participa el artista Andrew Roberts (Tijuana, 1995), quien desde una estética *queer* plantea preguntas sobre el mundo digital y sus traducciones en el mundo real. En este mismo panorama norteamericano, destaca el trabajo de la artista Chantal Peñalosa (Tecate, 1987), quien aborda la experiencia cotidiana, subjetiva y gestual del habitar la frontera.

El empeño por deconstruir la ideología nacionalista ha producido un cuerpo de trabajo muy amplio que ha investigado, a través de medios muy diversos, la función ideológica de los vestigios arqueológicos prehispánicos. Ello en la medida en que la arqueología y la antropología fueron piedras angulares en la construcción del Estado-Nación en México. Un conjunto muy importante de artistas ha elaborado de diferentes maneras esta temática a lo largo de su trayectoria: Mariana Castillo Deball, Melanie Smith, Silvia Gruner, Eduardo Abaroa, Jorge Satorre, entre otros. Esta aproximación deconstructiva empatiza también con propuestas que operan desde la crítica institucional. El proyecto del artista Eduardo Abaroa (Ciudad de México, 1968), *Destrucción total del Museo de Antropología* (2012), describe cabalmente estas vertientes. Abaroa diseña un detallado plan para demoler e implosionar el Museo Nacional de Antropología e Historia, el epítome de la ideología del régimen y el máximo repositorio de piezas

prehispánicas. Sin embargo, hacer una crítica al Estado hoy en día también implica penetrar otras instituciones igualmente importantes. El trabajo de Daniel Aguilar (León, 1988), desde una estética estrictamente conceptual y un humor sardónico, centra la mirada en las estructuras de poder económico y sus formas de circulación, así como el vínculo procaz que sostienen con el arte. En la obra *Why I was not your friend?* (2016), utiliza el apoyo recibido por la Fundación BBVA para pagar la deuda de una persona con el nombre homónimo de su padre, quien años atrás había perdido la casa familiar por una deuda con este mismo banco.

Por otro lado, históricamente las comunidades indígenas contemporáneas fueron excluidas de la narración histórica, y del pacto social, discriminadas y marginadas socialmente. La guerrilla indígena y una serie de movimientos indígenas a nivel local e internacional han transformado la política en México. En el arte contemporáneo esta transformación ha sido muy lenta. Sin embargo, hay un cambio de pregunta. Un ejemplo de ello es la obra del artista Fernando Palma (Ciudad de México, 1957), quien aborda la cosmogonía del pueblo nahua a partir de la producción de obras cinéticas hechas de materiales orgánicos y circuitos mecánicos básicos. En esta misma línea de trabajo está la obra de los artistas Noé Martínez (Morelia, 1985) y Guadalupe Sosa (Morelia, 1986). En el caso de Martínez en la obra *Un acto antes de un concepto* (2016) investiga, a través de una coexistencia temporal, los relatos de los colonizadores, las reivindicaciones indígenas de los años 1970, y los movimientos recientes por la autonomía y autodeterminación de los pueblos originarios, tales como el del pueblo purépecha de Cherán en el estado de Michoacán. Su práctica vincula mapas, dibujos, videos y obra en cerámica como una forma de reelaborar la pregunta sobre lo indígena por medio de una transversalidad histórica. En el caso de la obra de María Guadalupe Sosa, su obra adquiere una connotación intimista, en la medida en que la representación pictórica y gráfica de su cuerpo es el lugar donde ocurren estas relaciones.

El estado de la escena actual es complejo y los *detournements* son múltiples. Nuevas generaciones empiezan a cambiar la línea de juego. Algunas otras preguntas relevantes tienen que ver con la revisitación de la pintura como un lugar de enunciación que lanza preguntas sobre el medio al mismo tiempo que de orden político, las investigaciones sobre la cultura popular y la herencia del muralismo. Al mismo tiempo, hay algunas temáticas aún obliteradas, tales como el racismo histórico y presente.

Sobre el futuro de las prácticas, podemos alcanzar a describir y enunciar aquello que está aconteciendo con la esperanza de que nos permita entender, al menos momentáneamente, aquello que los artistas enuncian sobre el presente. Muchos artistas jóvenes tienen como punto de referencia la obra de los colectivos de arte conceptual de los años 1970 y 1980, en donde lo marginal produce la potencia poética y política del arte, ante un panorama de una alta organización institucional y un mercado aparentemente pujante y un circuito artístico hiperconectado. Paradójicamente, la energía que acontece en los espacios independientes y el nuevo arte nutre al hambre caníbal y productivista del circuito global del arte. Sin embargo, el arte contemporáneo, en México y en muchas otras partes, opera desde la paradoja, un avance de la escena independiente al mismo tiempo que del mundo de lo privado y de las corporaciones. Es un tablero de juego cambiante, con agentes inesperados y conexiones imposibles de prever en la medida en que las mutaciones y reconversiones de las escenas artísticas son un campo de mutuas afectaciones y vistas parciales.

**Amanda de la Garza Mata** es desde febrero de 2020, directora general de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y directora del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM). Es licenciada en sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con una especialidad en antropología de la cultura por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM Iztapalapa) y es pasante de la maestría en historia del arte – estudios curatoriales en la UNAM.

### Referências

- DEBROISE, Oliver. *De cómo exhibir el arte mexicano*. Ciudad de México: Cubo Blanco, 2017.
- EMMELHAINZ, Irmgard. Algunas consideraciones sobre el arte en México en las décadas de 1990 y 2000. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 7, junio 2016: 281-305 (traducido al inglés).
- MEDINA, Cuauhtémoc. *Abuso mutuo: ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. Ed. Edgar Alejandro Hernández y Daniel Montero. Ciudad de México: Cubo Blanco, 2017.

### Como citar:

MATA, Amanda de la Garza. Algunas preguntas sobre el arte contemporáneo en México. Tableros, posiciones y cambios de juego. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 423-429, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.23>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>