



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

Centro de las Artes y la Cultura

Departamento de Arte y Gestión Cultural

***De arte alternativo y curaduría independiente en México, su
función frente al sistema neoliberal del siglo XXI.***

El caso de la curaduría de Dimorfos, de Alvek Servin

Trabajo Práctico que presenta

Mitzi Zuleica de Jesús Herrera González

Para optar por el grado de maestra

Maestría en Arte

Tutores

Doctor Armando Andrade Zamarripa

Doctora María Isabel Cabrera Manuel

Lectora

Maestra Blanca Berenice Cortés Campos

Aguascalientes, Ags., diciembre 2020

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Autorizaciones

CARTA DE VOTO APROBATORIO INDIVIDUAL

M. en E. H. Ana Luisa Topete Ceballos
DECANO (A) DEL CENTRO DE LA CULTURA Y LAS ARTES

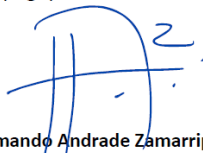
PRESENTE

Por medio del presente como **TUTOR** designado de la estudiante **MITZI ZULIECA DE JESÚS HERRERA GONZÁLEZ** con ID 40678 quien realizó el trabajo práctico titulado: **DE ARTE ALTERNATIVO Y CURADURÍA INDEPENDIENTE EN MÉXICO, SU FUNCIÓN FRENTE AL SISTEMA NEOLIBERAL DEL SIGLO XXI. EL CASO DE LA CURADURÍA DE DIMORFOS, DE ALVEK SERVIN**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que *ella* pueda imprimir, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 11 de diciembre de 2020.



Dr. Armando Andrade Zamarripa
Tutor de trabajo práctico

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 01
Emisión: 17/05/19

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

M. en E. H. Ana Luisa Topete Ceballos
DECANO (A) DEL CENTRO DE LA CULTURA Y LAS ARTES

PRESENTE

Por medio del presente como **TUTORA** designada del estudiante **MITZI ZULIECA DE JESÚS HERRERA GONZÁLEZ** con ID 40678 quien realizó el trabajo práctico titulado: **DE ARTE ALTERNATIVO Y CURADURÍA INDEPENDIENTE EN MÉXICO, SU FUNCIÓN FRENTE AL SISTEMA NEOLIBERAL DEL SIGLO XXI. EL CASO DE LA CURADURÍA DE DIMORFOS, DE ALVEK SERVIN**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda imprimir, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 11 de diciembre de 2020.

María Isabel Cabrera Manuel
Tutora de trabajo práctico

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 01
Emisión: 17/05/19

TESIS

TESIS

TESIS

TESIS

TESIS

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

M. en E. H. Ana Luisa Topete Ceballos
DECANO (A) DEL CENTRO DE LA CULTURA Y LAS ARTES

P R E S E N T E

Por medio del presente como **TUTOR** designado del estudiante **MITZI ZULIECA DE JESÚS HERRERA GONZÁLEZ** con ID 40678 quien realizó el *trabajo práctico* titulado: **DE ARTE ALTERNATIVO Y CURADURÍA INDEPENDIENTE EN MÉXICO, SU FUNCIÓN FRENTE AL SISTEMA NEOLIBERAL DEL SIGLO XXI. EL CASO DE LA CURADURÍA DE DIMORFOS, DE ALVEK SERVIN**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que *ella* pueda imprimir, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 11 de diciembre de 2020.

Blanca Berenice Cortés C.
Mtra. Blanca Berenice Cortés Campos
Asesora de trabajo práctico

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 01
Emisión: 17/05/19

TESIS

TESIS

TESIS

TESIS

TESIS

Dictamen de liberación



DICTAMEN DE LIBERACION ACADEMICA PARA INICIAR LOS TRÁMITES DEL EXAMEN DE GRADO



Fecha de dictaminación dd/mm/aa: 11/12/20

NOMBRE: Mitzi Zuleica de Jesús Herrera González ID 40678

PROGRAMA: Maestría en Arte LGAC (del posgrado): Análisis del Arte, Proceso de Producción y Gestión Artísticas

TIPO DE TRABAJO: () Tesis (X) Trabajo práctico

TITULO: De arte alternativo y curaduría independiente en México, su función frente al sistema neoliberal del siglo XXI. El caso de la curaduría de Dimorfos, de Awer Servin.

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): Los resultados impactaron estatalmente porque generó una propuesta de curaduría de arte independiente en una galería estatal.

INDICAR SI/NO SEGÚN CORRESPONDA:

Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:

- SI El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
- SI La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
- SI Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
- SI Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
- SI Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
- SI El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
- SI Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
- SI Generó transferencia del conocimiento o tecnológica
- SI Cumpe con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)

El egresado cumple con lo siguiente:

- SI Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Docencia
- SI Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc)
- SI Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial, en caso de los posgrados profesionales si tiene solo tutor podrá liberar solo el
- SI Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario
- SI Coincide con el título y objetivo registrado
- SI Tiene congruencia con cuerpos académicos
- SI Tiene el CVU del Conacyt actualizado
- NO Tiene el artículo aceptado o publicado y cumple con los requisitos institucionales (en caso que proceda)

En caso de Tesis por artículos científicos publicados

- NO Aceptación o Publicación de los artículos según el nivel del programa
- NO El estudiante es el primer autor
- NO El autor de correspondencia es el Tutor del Núcleo Académico Básico
- NO En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
- NO Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
- NO La aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto

Con base a estos criterios, se autoriza se continúen con los trámites de titulación y programación del examen de grado

Si X

No

FIRMAS

Elaboró:
* NOMBRE Y FIRMA DEL CONSEJERO
SEGÚN LA LGAC DE DESCRIPCIÓN:

DRA. IRMA SUSANA CARBAJAL VACA

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO TÉCNICO:

DR. ARMANDO ANDRADE ZAMARRIPA

* En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NAB de la LGAC correspondiente distinto al tutor o miembro del comité tutorial asignado por el Decano

Revisó:

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO:

DR. ARMANDO ANDRADE ZAMARRIPA

Autorizó:

NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO:

M en EH: ANA LUISA TOPETE CEBALLOS

Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado

En cumplimiento con el Art. 105C del Reglamento General de Docencia que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: ... Cuidar la eficiencia terminal del programa de posgrado y el Art. 105F las funciones del Secretario Técnico, llevar el seguimiento de los alumnos.

Agradecimientos

El proceso de este trabajo práctico fue de carácter largo y complejo. Sin embargo, uno que pudo concretarse y concluirse exitosamente con base en los apoyos obtenidos a lo largo del mismo. Por lo anterior se extienden los siguientes agradecimientos.

En primera instancia a la Benemérita Universidad Autónoma de Aguascalientes, institución que ha forjado mi educación profesional y de especialidad, un espacio de aprendizaje en el que se gestaron momentos de significativo aprendizaje. Asimismo, al CONACyT, institución que, mediante el financiamiento económico, permitió el desarrollo de este proyecto tanto a nivel académico como a nivel profesionalizante.

Por otra parte, un profundo y muy honesto agradecimiento al comité tutorial, la Doctora María Isabel Cabrera Manuel, constante fuente de inspiración académica, con un criticismo y análisis permanente que proporciona luces y claridad conceptual; al Doctor Armando Andrade Zamarripa, que representó un espacio permanente de escucha y de las inquietudes académicas un permanente impulsador; a ambos un agradecimiento por su paciencia infinita y su permanencia. A la maestra Blanca Berenice Cortes Campos, por ser lectora crítica, con aportaciones significativas. A los tres, por su comunicación siempre positiva y efectiva.

Finalmente, a mi familia por ser soporte infalible de mis proyectos personales y a mi pareja Alejandro Servín de la Mora, por ser par y soporte en cada uno de los proyectos.

Índice General

Resumen	3
Abstract	3
<i>De arte alternativo y curaduría independiente en México, su función frente al Sistema Neoliberal del Siglo XXI</i>	4
Introducción	4
Planteamiento del problema	7
Objetivo general	7
Objetivos particulares	7
Fundamentación teórica	8
Los conceptos básicos comprendidos en este trabajo práctico	8
Arte Alternativo	8
El curador independiente	13
Capítulo 1. Del surgimiento y consolidación del Neoliberalismo a la efervescencia de lo alternativo	15
1.1 Teoría y praxis neoliberal	18
1.2 Neoliberalismo en México	23
1.3 Contradicciones y tensiones entre la teoría y la praxis neoliberal	25
1.4 Consecuencias del Neoliberalismo en el mundo	28
1.5 La efervescencia de lo alternativo y disidente en el arte mexicano durante la neoliberalización mexicana (de Díaz Ordaz al salinismo)	30
Breviario del capítulo	50
Capítulo 2. Las teorías que atraviesan al arte alternativo y a la curaduría independiente	52
2.1 Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt	52
2.2 Daniel Montero, el arte alternativo en México en la década de los 90 y la Industria cultural como su lupa	57
Breviario del capítulo	72
Capítulo 3. De colectivos, espacios “alternativos” y curaduría independiente ¿o no?	73
3.1 <i>Chto Delat</i> , Imágenes de la disidencia	73
3.1.1 Del Realismo Socialista y la recreación	74

3.1.2 De la imagen analógica al memorial de la lucha.....	77
3.2 <i>Biquini Wax EPS</i> y los espacios alternativos, su labor sobre Melquiades Herrera y el reportaje plástico de un teorema cultural.....	85
3.2.1 Reportaje plástico de un teorema cultural. Melquiades Herrera y su disenso	86
3.3 De la experiencia curatorial independiente para la realización de la exposición <i>Dimorfos</i> , del artista Alvek Servin	88
3.3.1 El proceso curatorial y de gestión	88
3.3.1 Metodología curatorial y selección del artista	97
3.3.3. La materialidad involucrada.....	99
3.3.4 Labor curatorial previa al montaje	99
3.3.5. El guion museográfico.....	101
3.3.6 Evaluación del trabajo práctico	112
Conclusiones	114
Referencias.....	117
Anexo – Catálogo <i>Dimorfos</i>	120

Resumen

El presente trabajo práctico analiza el impacto que el sistema económico, político neoliberal tiene en la circulación de capital simbólico y el arte. Especialmente cómo afectó en México el proceso de neoliberalización -desde finales de la década de los setenta hasta el sexenio de Carlos Salinas de Gortari- al desarrollo, circulación y venta del arte alternativo, cómo determinó a sus agentes y a la práctica de la curaduría. Finalmente presenta el caso curatorial desarrollado a partir del trabajo artístico de Alvek Servin, el montaje e inauguración de la exposición *Dimorfos*.

Abstract

The present practical work analyzes the impact that the neoliberal economic and political system has on the circulation of symbolic capital and art. Especially how the neoliberalization process affected in México -from the end of the seventies until the Carlos Salinas de Gortari's administration- to the development, circulation and market of alternative art, how it determined its agents and the curator's practice. Finally, presents the curatorial case developed base on Alvek Servin's artistic work, and the inauguration of *Dimorfos*'s exhibition.

De arte alternativo y curaduría independiente en México, su función frente al Sistema Neoliberal del Siglo XXI

Introducción

A lo largo de su evolución histórica el arte ha presentado un desarrollo que oscila entre parámetros establecidos y resistencias frente a los mismos, resistencias que posteriormente se asimilan como parte de la estructura del sistema del arte en una dinámica dialéctica que parece presente hasta nuestros días. Las expresiones artísticas y los discursos que las acompañan se han asociado a objetivos humanos de variados intereses, desde el culto a lo místico y lo religioso, el rechazo o la aceptación de lo político y lo económico, hasta la pugna por la autonomía y el ser del arte por sí mismo. Ante estas asociaciones los estudios entorno a las funciones del arte han proliferado dejando amplias concepciones sobre lo que el arte debe o no ser.

Uno de los principales objetivos de este trabajo práctico es revisar, de forma crítica y desde la sospecha, la generalizada concepción de que el arte posee una función social a través de la cual pueden realizarse transformaciones sociales. Estudiar la posibilidad de construir otros modos posibles ante el sistema económico-político neoliberal.

El sistema económico-político actual, el neoliberalismo, determina las condiciones en las que el Estado se estructura, por lo que es importante identificar y estudiar de cerca el impacto directo que ejerce en el sistema del arte y los agentes que le constituyen -instituciones museísticas o galerías, críticos, curadores, artistas, coleccionistas, compradores, espectadores- como partícipes activos. Así mismo, es imperativo investigar cómo es que el sistema económico-político neoliberal determina a los sujetos, sus espacios públicos, el acceso y acercamiento con el arte, pues con base en la circulación del capital económico, la circulación del capital simbólico se afecta directamente.

Este trabajo práctico concibe como arte alternativo todas las expresiones –tanto artísticas como el discurso que las acompaña– que se crean desde la crítica al sistema económico-político hegemónico occidental y con ello a las instituciones de Estado que centralizan en su administración las condiciones sobre las que se dinamiza el arte, en el caso particular de esta investigación, en el México que transcurre en el periodo de

neoliberalización. Es pertinente identificar y analizar el papel que juegan las expresiones artísticas alternativas frente al sistema neoliberal, con el fin de medir el grado en el que posibilitan la transformación social una vez que se exponen ante un público variado y de diversos intereses.

Uno de los aspectos relevantes en este trabajo práctico es profundizar en el análisis de la relación que se establece entre arte alternativo¹ y curador independiente², particularmente en la relación que se construye en México desde finales de los setenta - periodo en el que comienzan las transformaciones económicas y políticas encaminadas a neoliberalizar al país- del siglo XX hasta nuestros días. Con base en lo anterior, el análisis podría proporcionar información y luz al porqué pese a que el curador es un agente preponderante en el sistema del arte, con reconocimiento internacional y con presencia en el epicentro del sistema del arte en México, existen aun estructuras estatales que no le incluyen como parte esencial de su andamiaje. Por hacer mención, el Instituto Cultural de Aguascalientes cuenta con 7 museos, 6 galerías, entre otros pequeños espacios expositivos y ningún curador es parte de su nómina básica, incluso los espacios dedicados al arte contemporáneo, donde la figura del curador es esencial, encontramos su ausencia institucional.

El análisis de esta relación permitirá, además, identificar la relevancia del papel del curador independiente como agente germinal, gestor de espacios alternativos o independientes donde la crítica, la resistencia o el disenso en el arte no encuentre vetos o censuras. Además, permitirá el desarrollo del conocimiento de cómo opera un curador, cuáles son los elementos para considerar, cómo gestiona espacios, accesos a un arte que no se inserta en sistema del arte en la medida en que cuestiona el sistema económico-político neoliberal.

Este trabajo práctico se centra en dos elementos complementarios, por un lado, el arte alternativo frente al sistema económico-político neoliberal y, por el otro, la curaduría

¹ El arte alternativo es el arte que se gesta y se desarrolla en espacios no institucionales, con técnicas o prácticas no tradicionales, que de alguna forma permiten el desarrollo libre de la creatividad artística, la presencia de la crítica ya sea institucional, social, económica o política. Un desarrollo más profundo de lo que en este trabajo práctico se conceptualizará como “arte alternativo” se desarrollará más adelante.

² El curador independiente es un agente del arte que establece un diálogo entre el arte “alternativo” o contemporáneo. No se ha incorporado del todo en las instituciones del arte, por lo que suele gestionar en la independencia, fuera de las instituciones. Tal como se desarrollará el concepto de “arte alternativo” con mayor profundidad, de igual manera se hará con el tema de la curaduría independiente.

independiente. Ambos elementos se concretan en el análisis del colectivo ruso *Chto Delat* y el colectivo *Bikini Wax*, colectivos que en los ejercicios artísticos específicos que se analizan en esta investigación, representan la producción artística alternativa vinculada con los ejercicios curatoriales independientes.

El colectivo ruso *Chto Delat* fue seleccionado con base en la exposición *Cuando pensamos que teníamos la respuesta, la vida cambió las preguntas* realizada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en el otoño de 2017. La línea de la exposición conjunta obras de marcada crítica al sistema económico-político neoliberal, con una sala de arte zapatista determinante para el título de la exposición.

Por su parte, el colectivo mexicano *Bikini Wax* se seleccionó porque constituye un grupo de curadores independientes que organizan un espacio expositivo, de reflexión y de intercambio de conocimientos, alternativo al sistema del arte, espacio especial para artistas emergentes. Se analizará su aporte en la exposición *Un repostaje plástico de un teorema cultural*, realizada con el archivo perteneciente al artista mexicano Melquiades Herrera, realizada de marzo a junio del año 2018, en el MUAC.

Ante ambos ejemplos, internacional y nacional, que se analizarán, se agrega la experiencia curatorial independiente, mediante la cual se logró el montaje de la exposición *Dimorfos*, del artista aguascalentense Alvek Servin, cuya finalidad era implementar los mecanismos de gestión, organización, montaje y curaduría a través de un proceso independiente. Esta exposición, es el ejercicio práctico que permitirá concretar los procesos de indagación de la presente investigación aplicada y que permitirá realizar el análisis de resultados de esta investigación.

Finalmente, los elementos centrales, anteriormente descritos, serán analizados desde dos marcos teóricos de la filosofía del arte. Por un lado, desde la Teoría Crítica frankfortiana y su concepción de la función social del arte, así como su revisión de la determinación que el sistema económico-político tiene sobre la producción artística, teorizaciones contenidas en textos como *La industria cultural*, *Teoría tradicional y teoría crítica* y *Dialéctica del iluminismo*. Estas bases filosóficas tejerán un diálogo con las perspectivas teóricas del arte contemporáneo desarrolladas en México y que constituyen una base esencial en la revisión tanto económica como política que atraviesan el sistema del arte, a saber, la investigación profusa de Daniel Montero en el *Cubo de Rubik*, *arte mexicano en los años 90*.

Planteamiento del problema

Ante un sistema económico-político como el neoliberal cuyas dinámicas de permanencia en el poder fomentan la desigualdad social, la explotación ambiental y la humana, surgen múltiples expresiones políticas, ambientales, artísticas, entre otras, alternativas, a modo de resistencia y disidencia con el fin de generar propuestas de transformación social. Con base en estas expresiones se desprenden las preguntas ¿debe o no tener el arte una función social transformadora? ¿por qué habría de depositarse en el arte la responsabilidad de la transformación social? ¿qué relación se establece entre el arte alternativo que resiste o disidente y la curaduría independiente en el México del siglo XXI frente al sistema neoliberal? ¿cuál es el papel del arte alternativo y de la curaduría independiente en México ante esta posible función social transformadora?

Objetivo general

Experimentar cómo y en qué medida el arte alternativo y la curaduría independiente pueden otorgar una función social en el arte y a través de esta posibilitar transformaciones sociales ante el sistema neoliberal, con la finalidad de curar una exposición artística.

Objetivos particulares

Identificar en qué medida las transformaciones económicas y políticas de neoliberalización, implementadas en México desde finales de la década de los setenta, determinaron las dinámicas en el sistema mexicano del arte, especialmente la producción artística alternativa y de disenso institucional.

Determinar cómo es que las condiciones de la producción artística alternativa posibilitan o no que el arte tenga una función social.

Identificar las similitudes y diferencias en los ejercicios y producciones artísticas de *Chito Delat*, *Biquini wax*, con el ejercicio artístico-curatorial que generó la exposición *Dimorfors*.

Interactuar y experimentar con los procesos curatoriales, tales como el desarrollo de propuestas, gestión, organización, producción, montaje entre otros, para montar la exposición *Dimorfos* del artista Alvek Servin.

Fundamentación teórica

Los conceptos básicos comprendidos en este trabajo práctico

Arte Alternativo

Este trabajo práctico se centra en expresiones como “arte alternativo” y “curaduría independiente”, pero es importante precisar y acotar el uso de estos para comprender a profundidad el porqué se enmarcan en un contexto económico y político específico como el neoliberalismo mexicano.

En un sentido estricto, el concepto de “alternativo” que busca abordarse en esta investigación ha sido poco estudiado, conceptualizado o desarrollado, es decir, en términos teóricos, se expone el sentido de “arte alternativo”, en su relación con otros conceptos o términos, partiendo de ejemplos específicos de expresiones artísticas o artistas cuyas producciones se desarrollan fuera de las instituciones del arte. Estas instituciones, como se abordará en el desarrollo de la investigación, se encontraban bajo la tutela del Estado y condicionaban las dinámicas de visibilización y legitimación artística al contenido discursivo y qué tanto alimentase a la hegemonía gubernamental.

Cabe señalar que el concepto puede ser problemático en sí mismo, parece acarrear un carácter multívoco en el que se engloban todas las características de aquello que no es clasificable, especialmente por las instituciones del arte, que durante el periodo de neoliberalización en México, seguían perpetuando las mismas prácticas artísticas consolidadas por la historia del arte, por los críticos³. En el término “alternativo” cabrán las expresiones artísticas experimentales, que van más allá de la representatividad mimética que guarda la pintura, de los discursos reivindicadores de las luchas de la historia mexicana y la revolución proletaria conjugados en el muralismo, e incluso del abstraccionismo ya digerido de la generación de la ruptura en escultura y pintura. Estas expresiones “alternativas” asumirán todas las producciones artísticas que parecen vincularse más a la osadía de la experimentación, material, conceptual y estética⁴. En esta

³ En la investigación desarrollada por Daniel Montero en *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, se puede encontrar una amplia variedad de referencias entorno a lo que se define como “arte alternativo” que permite rastrear las entrevistas, las columnas de críticos como Cuauhtémoc Medina, José Luis Barrios, Teresa del Conde.

⁴ En el mencionado *Cubo de Rubik*, capítulo 4 *De curadores, críticos y directores*, específicamente en el apartado 2.1 *Dos debates: Ortega – Medina y Medina – Del Conde*, podemos observar una serie de columnas de crítica mexicana en la que, en la década de los 90, Luis Felipe Ortega y Cuauhtémoc Medina debaten sobre la inclusión de nuevas dinámicas productivas en el arte. De igual forma un debate entre Cuauhtémoc Medina y Teresa del Conde, en el que Medina establece la condición de “alternatividad”,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

dinámica se producirán en espacios igualmente “alternativos” no institucionalizados y su tendencia será el disenso institucional y con ello del sistema que le otorgó autoridad, un sistema que generó transformaciones ríspidas ante las cuales puede reflexionarse.

Se refiere el problema de la alternatividad al comportamiento de un objeto dentro de un espacio, es decir, lo alternativo son “cosas” que se ponen en primer lugar y que no son medios tradicionales (o géneros tradicionales), ni pintura, escultura, gráfica o dibujo: lo alternativo es un objeto extraño que se coloca en un espacio (institucional) que no le corresponde. También es relevante que la palabra “espacio” se refiere a los “medios” y no al espacio como tal, o sea, los “espacios” serían las mismas obras, cada una como una posibilidad alternativa en su “materialidad” (Montero, 2013, pág. 129).

Cuando se aborda la perspectiva de arte “alternativo” más allá de exponer su conceptualización, problematizando porqué un discurso artístico es “alternativo”, con base en qué premisas e incluso los formatos materiales que constituye a una obra, se analizan sus relaciones con los elementos hegemónicos que pareciera incapacitado de catalogarle, entrando en conflicto con las estructuras o las relaciones que problematiza. Tal vez ésta sea la única disposición para su análisis y con base en las relaciones problemáticas que establece una resistencia de adecuación, definición o catalogación, es que puede concebirse⁵.

En el desarrollo histórico del arte, lo académicamente conocido como Historia del arte, se encuentran innumerables tensiones relacionales, una serie de resistencias múltiples que enfrentan a las expresiones y discursos artísticos hegemónicos con aquellas expresiones emergentes que suelen disentir respecto a los formatos establecidos, la preconización de determinados valores (como la técnica o las categorías estéticas de apreciación) y ante los cuales se presenta o exponen otros mecanismos, nuevos procesos de producción, nuevas categorías o la apreciación de nuevos valores estéticos. Constantemente estas tensiones llevan a la reconfiguración de los paradigmas establecidos y permite el establecimiento y modificación de lo que se considera artístico.

El punto anterior se explica en función de que estas tensiones se presentan ante determinados focos de poder que establecen aquello que se legitima o no como arte, focos

misma que es desacreditada por Del Conde por no compartir parámetros productivos con las formas artísticas tradicionales, como la pintura o la escultura. Estas columnas no son rastreables vía internet, el referente directo es el texto mencionado.

⁵ Un ejemplo claro de estas condiciones son las convocatorias emitidas por las instituciones culturales, como el FONCA o el PECDA, en las que se clasifica como “medios alternativos” a todas aquellas prácticas y producciones artísticas que no caben en la definición tradicional o presente a lo largo de la historia del arte.

que constituyen un sistema que configura las relaciones de lo artístico y sus agentes operantes; ante dichas dinámicas descritas podría asumirse un disenso o resistencia entre los cánones establecidos y aquellas expresiones o discursos artísticos que no lo están y que buscan el reconocimiento y una recomposición en las alianzas del sistema del arte.

Esta dinámica que lleva a la constante reconfiguración de relaciones, reconocimientos y legitimaciones en la historia del arte, se explica brevemente en función de lo que no se considerará dentro de este trabajo práctico. Si bien, encontramos una constante de resistencias en su desarrollo, no es un disenso que configure la producción de discursos y expresiones artísticas con base en las condiciones políticas y económicas necesariamente, que denuncie las consecuencias de la implementación de políticas o reformas en materia de economía, sino un disenso frente a lo establecido que no da lugar frente a nuevas expresiones, sino a punta de rebeldía.

Sin embargo y, con base en lo anterior, pro seguiremos a constatar qué se entenderá como “arte alternativo” que resiste, que disiente, dentro de esta investigación y por qué es problemático acotarlo.

Uno de los elementos que torna más problemático conceptualizar lo “alternativo” en su relación con el poder hegemónico, es que el poder no se configura en una sola esfera, sino que se encuentra en una diseminación de focos que van desde lo económico a lo político y a lo institucional, entre muchas, muchas más. Si bien, se puede reconocer esta diseminación estructural en el poder, reflejado en todas las aristas incluidas las del arte, también puede identificarse una clara concentración de este en un grupo muy reducido de personas o grupos que lo ostentan. Con base en la complejidad en la que se estructura el poder, surgen diferentes focos de denuncia en una primera instancia frente a ese ejercicio, para posteriormente materializarse en disenso. En una estructura social tan compleja como la que se vive en el siglo XXI, en el que cientos de cosas no encuadran con los parámetros deseados por las instituciones y que a partir de ello se gestan prácticas “alternativas” en la periferia, no puede existir sólo un tipo de resistencia o disenso. Ante la multiplicidad y complejidad que engloba el poder en sus variadas ejecuciones surgen múltiples y complejas formas de desobediencias para resistirle, recreando y modificando en su variabilidad el concepto de lo “alternativo”.

Este trabajo práctico tomará como “arte alternativo” aquellas expresiones y discursos artísticos que se producen en el contexto de surgimiento y consolidación del

sistema económico y político neoliberal en México, desde finales de la década de los 70 hasta el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, pues es en el salinismo donde encontramos las políticas, por antonomasia, de neoliberalización, con ello, es en este periodo de convulsiones y transformaciones económicas y políticas, que las estructuras institucionales del arte en México, llevan a cabo un proceso de transformación. Estas dinámicas, ponen en el tablero del juego a las expresiones que se desarrollarán en la periferia de lo alternativo, que en su resistencia y disenso encontrarán la conceptualización e incluso materialización de sus discursos, tal como podemos observar en ejercicios artísticos como los de Francis Alÿs y *Vivienda para todos*⁶.

Se pondrá especial atención en aquellas expresiones y discursos artísticos que mediante el arte denuncian abiertamente en una primera instancia las condiciones inadecuadas en las que se encuentran las instituciones artísticas mexicanas, consecuencia directa de las políticas culturales tomadas por gobiernos neoliberales, en un ejercicio directo de selección de discursos y expresiones artísticas legitimadoras de políticas de neoliberalización.

Arte alternativo que cuestionará a las instituciones artísticas como museos, galerías y escuelas de formación que, bajo la dependencia económica directa de los gobiernos neoliberales, construyeron redes artísticas de soporte, “alternativas”, que acentuaron y ampliaron la distancia entre su territorio y los agentes en él contenidos, frente el territorio de los circuitos no institucionales ni presupuestos gubernamentales; se comprenderá en esta investigación como arte alternativo a aquel que se crea en la periferia institucional.

Así mismo, se asumirá como arte alternativo aquel que frente a estos discursos y expresiones artísticos de legitimación (de las políticas y reformas de neoliberalización) exigen a las instituciones educativas su tan necesaria función en la fomentación del debate y no un respaldo a la institución. Pues los ejemplos artísticos a revisar demandan un debate constante frente a los acaecimientos económicos y políticos y las consecuencias sociales que de estos se desprenden.

Se comprendió también como arte alternativo aquel que resiste, ante la reconfiguración política y económica a lo largo del mundo y demanda la aparición de nuevos espacios y agentes en la participación de los circuitos del arte. Especialmente un

⁶ Esta pieza se revisará más puntualmente en el cuerpo del trabajo práctico.

arte que participa activamente en la creación de espacios independientes y, con base en esta independencia estructural sean recintos de creación libre de emitir discursos de denuncia, crítica y señalamientos en caso de ser necesarios, sin el temor de ser cesados o se retiren subsidios y beneficios económicos, pues se mueven fuera de tales dinámicas.

Este trabajo práctico también revisó como arte alternativo, aquel que toma parte activa en la demanda de mejoras en las condiciones de lo social mediante sus discursos y expresiones. Tal como se verá en los siguientes apartados, la consolidación del sistema económico-político neoliberal echa mano de promesas de mejora general a partir de la privatización de industrias y capitales, bajo una analogía que describe a una ola grande que levanta a todos los barcos que, sin embargo, tal como se explicará en la sección de las contradicciones, uno de los grandes conflictos en la historia del neoliberalismo, como en muchos otros sistemas, es la distancia entre la teoría y su ejecución, los países neoliberalizados, que carecen de estructuras industriales o que estas se encuentran monopolizadas presentan un proceso de depauperación y afectación a poblaciones vulnerables. En estos escenarios, el arte alternativo se asume como un agente activo que aporta elementos de crítica y análisis a un público, que demanda también activo y no pasivo ante sus discursos y expresiones.

Lo que este trabajo práctico asume como “arte alternativo” reconfigura o construye un circuito del arte periférico o fuera de las instituciones, como antes se señaló, pero esta reconfiguración del circuito implica también una concepción distinta de los agentes participantes. Dentro de estos agentes el público se concibe como un agente activo y no pasivo. De inicio, el arte alternativo aquí revisado no crea discursos ni expresiones artísticas de mera apreciación estética, sino como un discurso de preocupaciones compartidas que puedan generar cuestionamientos comunes a las condiciones de la realidad social que permita reflexionarlas desde diferentes aristas. El público, para el arte que disiente, fue profundamente importante, pues es con quien se establecerá el diálogo crítico y el debate frente al sistema económico y político neoliberal.

Bajo la perspectiva anterior, se encontró a lo largo de esta investigación, cómo el “arte alternativo” posibilita, en términos estéticos, reflexión y análisis sobre las condiciones sociales que buscan incidir directamente en la transformación social.

Finalmente, se concibió como alternativas todas las expresiones artísticas que con su discurso crítico y analítico permitan generar nuevos planos de percepción de lo

político, lo económico y lo social, nutriendo las condiciones de lo que es pensable y materializable, en términos de transformación.

Todas aquellas expresiones y discursos artísticos que en México se generaron tras la reconfiguración de los mercados a partir de la neoliberalización, en la medida en que se vieron desprovistos de soporte institucional, pero con ello de materia prima de análisis vinculado a todo aquello que, como sistema alternativo del arte, también se vio desprovisto de los tan prometidos beneficios del Neoliberalismo.

El curador independiente

Por otro lado, encontramos un agente emergente bajo las nuevas condiciones económicas y políticas. Este agente es el “curador”. En la reconfiguración mundial de circulación de capitales, en la reestructuración de los circuitos internacionales del arte, que dejaron de funcionar en términos monopólicos y con sede en una sola metrópolis, la figura del “curador” se consolidará a nivel internacional. En un vínculo más estrecho con las galerías privadas que con las instituciones museísticas, el curador será el encargado de “cuidar” como su etimología latina⁷ lo señala, la colección particular de los propietarios de las galerías.

De igual forma, irá apropiándose de una posición más activa al generar un discurso que permitiera la comunicación del artista contemporáneo con el espectador, cada vez más activo, más alejado de las concepciones auráticas del arte en los museos consagrados o el cubo blanco de las galerías, para fomentar una interacción abierta con el público. De esta forma, se fue apropiando de más funciones que le llevaron a fundar espacios independientes que se consolidarían en el circuito del arte, tales como las *Documentas*, *Bienales*, entre otras.

En el caso mexicano, la dinámica del curador, así como la consolidación de esta figura como un agente determinante en el circuito del arte, será completamente diferente. De inicio, una de las razones por las que este concepto es determinante en este trabajo, es porque la figura del curador se dio en el terreno periférico y de forma independiente.

⁷ Etimología consultada en

<http://etimologias.dechile.net/?curador#:~:text=Com%C3%BAnmente%20encontramos%20textos%20donde%20hacen,es%20decir%3A%20el%20que%20cuida.> Diciembre 2020

En la medida en que las instituciones culturales mexicanas estaban estrechamente vinculadas al Estado y éste proveía de los medios económicos y definía los discursos que eran aprobados para ser promovido por las mismas, la figura del curador no se visualizó como necesaria durante las últimas décadas de siglo pasado, así como tampoco lo ha sido hasta el momento. La mayoría de las instituciones museísticas del Estado mexicano carecen de figura curatorial y funcionan de la misma forma que han venido operando los últimos ochenta años (Debroise, 2018).

Con base en lo anterior la figura del “curador independiente” será explicada en este trabajo práctico, así como entendida, como esa figura emergente a finales de los años ochenta y principios de los noventa, que establecía un canal de comunicación entre las expresiones artísticas que se desarrollaban en la periferia, fuera de las instituciones del Estado mexicano y los discursos y expresiones artísticas que se producían fuera del país.

Así mismo, el “curador independiente” fungió como gestor de espacios expositivos “alternativos” en los que los artistas pudieran expresar sus inquietudes mediante las producciones artísticas y los discursos que les respaldaban.

Finalmente, el “curador independiente” se concibe como un fomentador de debates y construcción del diálogo, al gestionar espacios de análisis que las instituciones educativas dejaron de promover, al incluir en el debate nuevas formas de producción artística en otras latitudes y acentuando la directa injerencia de lo social en las expresiones del arte como mecanismo de análisis de lo real (Medina, 2017).

La figura del curador en México sigue sin ser una figura consolidada o aceptada completamente en términos institucionales, de modo que su ejercicio profesional se desarrolla y produce en el disenso o a costas de la institución, que además se ve directamente afectado por las perspectivas económicas neoliberales que valúa las funciones sociales con base en la productividad, dejando de lado el ejercicio curatorial como algo evaluable, cuando menos en un país como México.

Capítulo 1. Del surgimiento y consolidación del Neoliberalismo a la efervescencia de lo alternativo

Actualmente, el sistema económico-político predominante es el Neoliberalismo, si bien es cierto que no es el único sistema existente en el mundo actual, sus ramificaciones, condiciones y efectos se extienden tan ampliamente que generan una percepción de omnipresencia, su resonancia parece impactar determinantemente en todos los aspectos de la estructura social.

La fuerza con la que el sistema neoliberal ejerce sus condiciones económicas y políticas denotan un poder consolidado aparentemente antiguo, depurado de errores teóricos y prácticos, resultado de la evolución perfeccionada de los sistemas desarrollados hasta ahora. Los países, las redes económicas, las relaciones políticas internacionales y los partidos políticos en escalas locales le exhiben como una teoría panacea que rara vez se cuestiona.

La teoría y los análisis críticos, sin embargo, distan mucho de la “aceptada percepción” del sistema neoliberal. Uno de los elementos más importantes a reconocer es que, en términos temporales, el Neoliberalismo es una teoría económica y política joven tanto en la concepción como en la praxis. Su génesis e implementación puede identificarse en la segunda mitad del siglo XX, bajo las circunstancias que se explican a continuación.

Tras el cierre de la Gran Guerra (1918) Estados Unidos de América se convirtió en una potencia hegemónica, consolidando su poder económico y político con base en la producción industrial, encabezada otrora por países europeos que se encontraban momentáneamente en reconstrucción. La liquidez económica, resultado de su liderazgo en la industria, le permitió convertirse en acreedor de estos países europeos que requerían impulso para sus respectivas economías. Bajo un modelo económico liberal, los Estados Unidos experimentaron un crecimiento económico tal que dio paso al periodo histórico identificado como *Los felices 20*, su industrialización de impacto en la cotidianidad construyó un ideal de vida conocido como *The american way of life*. La limitada regulación e intervención por parte del Estado, establecida en la consigna liberal de *Laissez faire, laissez passer* (dejar ser, dejar pasar), pronto devino en una crisis especulativa que dio paso a la Gran Depresión (1929).

La Gran Depresión representó una crisis económica que impactó profundamente, no sólo a los Estados Unidos, sino a todas las naciones que contrajeron deudas con este país. En el periodo 1933-1938, el presidente Franklin D. Roosevelt desarrolló un programa político intervencionista conocido como *New Deal*.

Es en este mismo periodo, que encontramos el desarrollo de los totalitarismos que en su consolidación llevarán al estallido de la Segunda Guerra Mundial, redireccionando toda condición económica para el sostenimiento de la guerra. Las políticas económicas instauradas tras la Segunda Guerra se fundamentaban en un modelo encabezado por un Estado benefactor, con base en la teoría de Keynes⁸.

En el año de 1947, en la estación vacacional de verano *Mont Pèlerin*, el filósofo político austriaco Friedrich von Hayek convocaría a una reunión con detractores de modelos gubernamentales asistencialistas, entre los afamados participantes se encuentran Ludwig von Mises, el economista Milton Friedman y el filósofo Karl Popper. Esta reunión da origen a una sociedad con encuentros periódicos de teorización y desarrollo de estrategias neoliberales. “El objetivo de la *Société du Mont-Pèlerin* es, de una parte, combatir el keynesianismo y toda medida de solidaridad social que prevalezca después de la Segunda Guerra Mundial y, de otra parte, preparar para el porvenir los fundamentos teóricos de otro tipo de capitalismo, duro y libre de toda regla” (Anderson, s/a, pág. 2).

Bajo la perspectiva de que el Neoliberalismo podría fungir como un antídoto a todos los males y errores cometidos por el capitalismo previo, defendían como fundamento esencial la libertad individual, que en términos económicos se hacía extensiva a las relaciones de competencia en el mercado, oponiéndose abiertamente a cualquier teoría o propuesta política que centralizara toda facultad en el Estado. De forma gradual y estratégica, las teorías neoliberalistas fueron ganando terreno en las siguientes dos décadas, a través de la *Société du Mont-Pèlerin* establecieron vínculos con instituciones bancarias y educativas, particularmente con universidades y sus facultades de economía, su participación se desarrollaba en la cátedra e incluso en el auspicio económico de las mismas.

El final de la década de los 60 estará marcado por una serie de movimientos estudiantiles a nivel mundial, las demandas que les caracterizaban se centraban en la

⁸ Aplicada con éxito en la Gran Depresión y desarrollada en *Teoría general del empleo, el interés y el dinero* de John Maynard Keynes.

búsqueda permanente de la justicia social, pero también en el respeto de las libertades individuales más esenciales como la de expresión, sus protestas se dirigían contra las represiones del Estado que se percibía intrusivo y autoritario. Infortunadamente, la violenta respuesta gubernamental a la marcha convocada el 2 de octubre de 1968, en la Plaza de las Tres Culturas, Ciudad de México, consolidó la mencionada perspectiva, un Estado opresor que asesina a sus estudiantes en lugar de proteger sus libertades individuales.

En términos económicos, la década de los 70 estará atravesada por una profunda crisis económica. El Estado benefactor comienza a fallar como proveedor de las seguridades sociales

Todo cambió desde la eclosión de la gran crisis del modelo económico de postguerra ocurrida en 1974. Los países capitalistas desarrollados entran en una profunda recesión. Por primera vez se combinan una baja tasa de crecimiento y una elevada inflación, dando lugar a la estanflación. Favorecidas por esa situación, las ideas neoliberales comienzan a ganar terreno (...) Según ellos, los sindicatos han minado las bases de la acumulación de la inversión privada con sus reivindicaciones salariales y sus presiones orientadas a que el Estado aumente sin cesar los gastos sociales parasitarios. Estas presiones han recortado los márgenes de ganancia de las empresas y han desencadenado procesos inflacionarios (alza de precios), lo que no puede más que terminar en una crisis generalizada de las economías de mercado (Anderson, s/a, pág. 2)

El impacto del triunfo ideológico neoliberal alcanzó latitudes latinoamericanas. El golpe de Estado encabezado por el General Augusto Pinochet y de profundo corte neoliberal, ejecutado contra el presidente constitucional Salvador Allende, se orquestó el 11 de septiembre de 1973, con la colusión de las clases dominantes chilenas y el gobierno norteamericano. Su triunfo inició una de las más cruentas dictaduras en la historia de América Latina. Las tácticas políticas implementadas por Pinochet van de la privatización de servicios públicos, redistribución de riqueza, hasta la persecución y represión sangrienta de movimientos sociales y sindicales. El establecimiento de la dictadura chilena es el comienzo de un proceso de neoliberalización en Latinoamérica, que van desde la transición semi pacífica, como es el caso boliviano y mexicano, o dictatorial y violento como la situación argentina y brasileña.

Así, el gran triunfo y consolidación del Neoliberalismo clausura los años 70 e inaugura la década de los 80, colocando políticos de profundo impacto, no sólo en las economías nacionales que lideraron, sino en el escenario mundial que diseminaría el germen de dicha teoría económico-política.

Dos de los dirigentes con mayor éxito en instaurar políticas económicas de orden neoliberal son la primera ministro Margaret Thatcher en Reino Unido (1979-1990) y el presidente Ronald Reagan en Estados Unidos. Sus disposiciones gubernamentales se ciñen profundamente a la teoría neoliberal, misma que se explicará más adelante, y se acompaña de movimientos de privatización de servicios estatales, militarización en aras de competir contra potencias no liberales (caso específico de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS por sus siglas en español), reestructuración en los ámbitos laborales, eliminación de organizaciones, tales como los sindicatos y la incentivación de la inversión privada. La conjunción de un proceso multi factorial que disolvió toda la seguridad y la solidaridad social *por mor* del individualismo.

1.1 Teoría y praxis neoliberal

En el apartado anterior se realiza un breve recorrido histórico que contextualiza los sucesos que dieron paso al advenimiento y consolidación del sistema económico y político neoliberal.

Con base en el proceso de neoliberalización que el mundo ha experimentado desde la década de los 70, no se puede determinar un único modelo práctico de Neoliberalismo, pues su puesta en marcha puede presentar una instauración gradual de políticas gubernamentales hasta la imposición violenta y dictatorial en un corto periodo, su disposición geográfica ha jugado también un papel determinante en el cómo se da dicha transición, sin embargo, cada país que se ha enfilado en el redil neoliberal, presenta adhesiones a fundamentos teóricos comunes y ha implementado políticas y prácticas que le definen como una nación “neoliberal”. El presente apartado tiene como finalidad establecer las bases teóricas sobre las que se sientan estas prácticas neoliberales.

En el texto *Breve historia del Neoliberalismo* (2007), David Harvey describe cómo los miembros de la *Société du Mont-Pèlerin* se identificaban como “liberales” con base en el sentido europeo tradicional, mismo que se fundamenta en la defensa de la libertad individual por encima de todo. Autodenominarse “neoliberales” remitía a su adhesión a la teoría económica neoclásica de la segunda mitad del siglo XIX, esta teoría partía del principio de libre mercado y replanteaba el desplazamiento de las viejas teorías dictadas por Adam Smith y David Ricardo, reconociendo tanto sus aportes como su

obsolescencia; pero especialmente, una teoría detractora de todas las perspectivas desarrolladas por Karl Marx.

Si bien la teoría marxista apunta, entre múltiples cosas, a una organización que beneficie a la colectividad, la teoría neoliberal preconiza por encima de cualquier otro principio o valor la libertad individual,

una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano, consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio” (Harvey, 2005, pág. 8).

El desarrollo de esta teoría nos ha llevado, en el corto periodo de 4 décadas, a la instauración de formas de vida y prácticas cotidianas donde el individuo es el epicentro entorno al cual se desarrollan las más variadas ofertas de mercado, colocando resultados como el desplazamiento de los teléfonos de casa por una mayor demanda de teléfonos celulares móviles de uso individualizado; dispositivos que ofrecen servicios tan variados como ejercitación personalizada, educación, bibliotecas personales, aprendizaje de idiomas y entretenimiento televisivo o de cine a la punta de la mano y de enfoque enteramente individual, por mencionar algunos ejemplos.

En segunda instancia, la teoría establece una clara modificación de las facultades del Estado, el Neoliberalismo se opondrá abiertamente a toda administración centralizada del mismo, considerando que su función es la protección no sólo de la libertad individual, sino también la protección de la propiedad privada. Al respecto, Harvey señala:

El papel del Estado es crear y preservar el marco institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas. Por ejemplo, tiene que garantizar la calidad y la integridad del dinero. Igualmente, debe disponer las funciones y estructuras militares, defensivas, policiales y legales que son necesarias para asegurar los derechos de propiedad privada y garantizar, en caso necesario mediante el uso de la fuerza, el correcto funcionamiento de los mercados. Por otro lado, en aquellas áreas en las que no existe mercado (como la tierra, el agua, la educación, la atención sanitaria, la seguridad social o la contaminación medioambiental), éste debe ser creado, cuando sea necesario, mediante la acción estatal. Pero el Estado no debe aventurarse más allá de lo que prescriban estas tareas (Harvey, 2007, pág. 8)

Las facultades del Estado terminan así supeditadas al servicio de las políticas económicas neoliberales. Queda claro que el objetivo más importante, después de la defensa de la libertad individual, es la maximización de las ganancias de los particulares y parece ser que a este criterio se someten todas las necesidades sociales como la salud, vivienda y el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

digno derecho a la conservación de un medio ambiente sano, so pena de represión, persecución y castigo. Hechos que se experimenta desde la instauración del modelo Neoliberal y sigue replicándose hasta nuestros días.

El primero de octubre de 2019, el presidente ecuatoriano Lenin Moreno, anunció en un discurso⁹ dirigido a todo su país, la implementación de 6 medidas económicas y 13 propuestas de reforma, todas de un marcado corte neoliberal y cuyo beneficio impactaría en una reducida población ecuatoriana. Los conflictos no versaron sobre la cantidad de población beneficiada, sino que para la obtención de dicho beneficio, población obrera e indígena experimentaría efectos por la intervención de transnacionales. Las protestas no se hicieron esperar y del 2 al 13 de octubre¹⁰, marchas, demandas de retracción en las medidas establecidas, uso violento de las fuerzas policiales en contra del Frente Unitario de Trabajadores (FUT), Confederación de Nacionalidades Indígenas (CONAIE) y el Frente Popular (FP), la respuesta del gobierno del presidente Moreno llevaron a la declaración de un Estado de Excepción¹¹ y al Toque de Queda en toda la ciudad de Quito.

A tan sólo días de las violentas represiones en Ecuador, estalla en Chile una serie de protestas conocidas como “La primavera de Chile” y “La revolución de los 30 pesos” la causa inmediata de la movilización fue el alza en el costo del transporte público en la ciudad de Santiago de Chile y que entró en vigor el pasado 6 de octubre de 2019¹². La organización social pacífica se enfocó en la evasión masiva del pago en el transporte público que poco a poco fue tomando fuerza. El 18 de octubre, la situación de seguridad de la ciudad se agravó cuando el Estado implementó paros en el servicio, enfrentando a la población civil con el grupo armado conocido como “carabineros”. Para el día 19, el presidente Sebastián Piñera, de inclinación neoliberal, declaró Estado de Emergencia¹³ y estableció Toque de Queda a partir de esa misma noche. Las protestas civiles se desarrollaron pacíficamente con mecanismos propios de la población, tales como el famoso “cacerolazo”, pero el gobierno chileno, con base en la teoría política neoliberal antes señalada, implementó el uso de la fuerza para la represión del movimiento y el

⁹ Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=Y0uHnlPrXZU>

¹⁰ Consultado en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-49977367>

¹¹ Un Estado de Excepción es un concepto jurídico de la Teoría Política. Concibe una situación de extrema peligrosidad, el dirigente en turno, está facultado en este sentido a señalar un “enemigo público” y atacarle en aras de la protección general de la población.

¹² Consultado en <https://www.eltiempo.com/mundo/latinoamerica/las-causas-de-las-protestas-en-chile-427450>

¹³ En el Estado de Emergencia, la nación que lo suscribe, se encuentra en un escenario excepcional que puede implicar desastres naturales, guerra externa o guerra civil interna.

mantenimiento de las políticas establecidas. Hasta el momento han privado ilegalmente de la libertad, secuestrado, violado, disparado y desaparecido decenas de personas.

Tal como se señaló en el apartado anterior, el proceso de neoliberalización atravesado por Chile en la década de los 70, implicó un golpe de Estado contra el gobierno constitucional de Salvador Allende, el fin de la dictadura de Augusto Pinochet no implicó el fin de las políticas neoliberales y de privatización establecidas durante la misma. Hasta el momento, Chile se ostenta como uno de los países en América con los servicios básicos como la educación, la salud y la vivienda en manos de particulares y su permanencia en la privatización le posiciona como uno de los países con costos de servicios más altos. El incremento del transporte público representó el gasto de casi el 14% del sueldo mínimo mensual¹⁴ propio del groso de la población.

La teoría neoliberalista establece también que el Estado debe generar las condiciones apropiadas, un “clima propicio” para los negocios y la inversión. Uno de los principales consejos es la reestructura de las políticas tributarias, considerando la reducción de impuestos a los grandes empresarios particulares en aras de que el capital circule en mayores cantidades. La premisa que sostiene tales razonamientos asegura la mejora en la vida de la población general, como Harvey lo señala a continuación

Los incrementos incesantes de la productividad deberían, pues, conferir niveles de vida más elevados para todo el mundo. Bajo la premisa de que «una ola fuerte eleva a todos los barcos», o la del «goteo o chorro», la teoría neoliberal sostiene que el mejor modo de asegurar la eliminación de la pobreza (tanto a escala doméstica como mundial) es a través de los mercados libres y del libre comercio (Harvey, 2007, pág. 72).

Lo cierto es que, en su concepción misma, la teoría neoliberalista rechaza la democracia como el mejor modelo político existente, pues considera que al enfocarse en los derechos y necesidades de todos se pone en peligro la libertad individual y la propiedad privada, es por ello que propone la eliminación de cualquier organización de intereses sociales o cualquier ideología colectivista, incluso como perspectivas peligrosas.

Independientemente de la teoría que pueda fundamentar cualquier ideología, existe siempre una distancia significativa en relación con las prácticas llevadas a cabo por sus representantes, a continuación, se describen las praxis más representativas del sistema económico político neoliberal.

¹⁴ <https://larepublica.pe/mundo/2019/10/19/crisis-en-chile-cuanto-equivale-el-aumento-del-pasaje-del-metro-y-por-que-ha-generado-violentas-protestas/>

Uno de los primeros elementos es el uso intensivo de la propaganda, ya sea una propaganda de refuerzo positivo o una propaganda de difusión de pánico contra las prácticas políticas, económicas o sociales que difieran o incluso se opongan al Neoliberalismo. La cantidad de imágenes a la que está expuesto un individuo promedio se inserta a tal profundidad que determina su consumo, sus prácticas, sus inclinaciones, criterios, aspiraciones de vida. Todos desean vestir como en las revistas, vivir como en los *reality show*, esculpir sus cuerpos, poseer bienes o inmuebles, etcétera. En otra sección de este mismo capítulo se analizará desde la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt, cómo es que la industria cultural enajena a los individuos, como parte de la dinámica descrita. Sin embargo, en la contraparte que difunde miedo, podemos encontrar manipulaciones mediáticas, noticias tendenciosas, basta tan sólo con recordar el clima político en México durante las campañas electorales del año 2018, donde tendenciosamente la clase neoliberal del país difundía miedo en torno a las promesas “socialistas” del ahora presidente constitucional Andrés Manuel López Obrador.

Parte de las primeras implementaciones prácticas, una vez que el Neoliberalismo se instaure en el poder, es la privatización sistemática de empresas y servicios, o reducción significativa del gasto público en rubros administrados por el Estado. Esto da paso a las empresas particulares para participar como administradores “rescatistas” de las tareas fallidas del Estado, generando mejores condiciones laborales, que en realidad disfrazan la explotación. Aunado a ello llevan a cabo un proceso de legitimación social cuando promueven movimientos de cambios sociales a problemas creados por ellos anteriormente, presentándose como “empresas socialmente responsables”. En México caben mencionarse ejemplos tan afamados como el de Carlos Slim, que a pocos años del inicio de la neoliberalización del país se colocó como uno de los 25 hombres más ricos en la lista Forbes, sus empresas reconocidas por el ejercicio monopolístico son también consideradas espacios de explotación laboral. Otro caso ejemplar es el de Jumex, que se ha posicionado desde 2014 como una de las fundaciones más determinantes en apoyos sociales. Ambos grupos se caracterizan por ser famosos patrocinadores en el sistema del arte mexicano y sus casos serán profundamente analizados en apartados futuros de esta investigación.

Otra de las prácticas implementadas por el Neoliberalismo es denominada “Ficción Jurídica” e implica modificar los estatutos jurídicos de los países en los que se instauran los particulares y definir a las corporaciones como “individuos” frente a la Ley. Esta práctica ha demostrado ser altamente peligrosa y mecanismo de la violación de

derechos colectivos en estructuras sociales vulnerables. Uno de los casos más afamados es el de la empresa energética Enron, cuyo fraude fiscal dejó sin plan de retiro a miles de trabajadores en los Estados Unidos.

Grandes promotores de Neoliberalismo y consolidados ejecutores de sus prácticas son el Fondo Monetario Internacional (FMI), el Banco Mundial (BM) y la Organización Mundial del Comercio (OMC). En *Breve historia del Neoliberalismo* (2007) el autor establece que en el año de 1982 se llevó a cabo “la gran purga de las prácticas keynesianas” en estos organismos y el establecimiento de una serie de políticas para los países deudores o que deseaban ser parte de la OMC, políticas por demás encausadas a las prácticas neoliberales. Es así como a partir de esa década se fue construyendo una columna de países neoliberalistas.

A continuación, se expondrá un breve recorrido de las prácticas acaecidas en México y que llevaron a la adhesión al sistema económico-político Neoliberal¹⁵.

1.2 Neoliberalismo en México

El Estado mexicano se encontraba dominado por una dinámica unipartidista, la presencia del Partido Revolucionario Institucional (PRI) se encontraba en el poder desde el año 1929.

En las décadas de 1950 y 1960 se experimentó un desarrollo económico moderado que no alcanzó una distribución equitativa de la riqueza, la legitimidad depauperada que tenía el gobierno terminó de fracturarse con la represión estudiantil del 2 de octubre de 1968, posicionando al gobierno -como se señaló en apartados anteriores- como una institución autoritaria, intrusiva y que ejercía un control violento contra su población.

La crisis mundial experimentada en los años 70 obligó al Estado a tomar la administración de las empresas en aras de proteger los empleos de la población. La baja rentabilidad empresarial, agravada por la falta de inversión, obligó al Estado mexicano a contraer deudas con la banca norteamericana, que accedió condicionando como garantía el petróleo producido en el país. Sin embargo, en el limitado periodo de una década la deuda incrementó de 6,800 millones en el año de 1972 a 58,000 millones en el año de 1982 (Harvey, 2007, pág. 107).

¹⁵ Para el proceso descrito en esta sección se consultó el artículo de Juan José Carrillo Nieto *La transformación del proyecto constitucional mexicano en el neoliberalismo*. Recuperado en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422010000100006

Con el recrudecimiento de la crisis en Estados Unidos, la demanda de producto mexicano decreció, lo que llevó a la caída del precio en el petróleo, los pocos ingresos del país imposibilitaron el pago de la deuda y a que en el año de 1982 se declarara en quiebra. Los años venideros se marcaron por decisiones presidenciales, que a la distancia se analizan como inadecuadas, pero que finalmente sellaron la neoliberalización.

José Guillermo López Portillo nacionalizó la banca. Miguel de la Madrid decantó por las empresas, generando una austeridad presupuestaria en el gasto público (propia de la teoría neoliberalista), además de amplio proceso de privatización y reorganización del sistema financiero del país. Para el año de 1984, el Banco Mundial acepta la petición económica de México, realizando el préstamo con la condición de que México realizara reformas constitucionales de carácter neoliberal.

Los efectos de esta transición fueron catastróficos como se cita a continuación

En Ciudad de México, en 1985, esto hizo que los recursos fueran «tan escasos que el gasto en los servicios urbanos esenciales de la capital se redujera un 12 % en los transportes, un 25 % en el agua potable, un 18 % en los servicios sanitarios y un 26 % en la recogida de basuras»¹³⁴. La ola de criminalidad que vino después convirtió en una década a Ciudad de México en una de las ciudades más peligrosas de América Latina, a pesar de haber sido una de las más tranquilas. Así pues, se asistía a una reedición, aunque en muchos aspectos con resultados más devastadores, de lo que había ocurrido en la ciudad de Nueva York diez años antes (Harvey, 2007, pág. 108).

En un ambiente ríspido como el descrito, la venta de empresas públicas a particulares reestructuró las relaciones laborales dando paso a conflictos, luchas obreras a cuyas demandas la respuesta gubernamental fue la represión.

La llegada de Carlos Salinas de Gortari a la presidencia del país estuvo enmarcada por un halo de corrupción y deslegitimación. Las luchas obreras fueron reprimidas mediante el encarcelamiento de líderes sindicales y sustituidos por partidarios del poder en turno. La privatización acelerada, gran parte de ella extranjera, se hizo extensiva a la banca (previamente nacionalizada) y se estimuló la liberación de aranceles que decantó en una amplia instalación de maquilas fronterizas. Si en el año de 1982 se contaba con la existencia de 1,100 empresas estatales, para el periodo 1988-1994 sólo se contaba con 200. Durante su presidencia, se gestó, desarrolló y firmó exitosamente el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN por sus siglas en español).

Otro de los efectos de la neoliberalización en México se dio con la pérdida de derechos de los campesinos y grupos indígenas, obtenidos tras la Revolución de 1910, dichos derechos agrícolas se encontraban registrados y regulados por la estructura

colectiva ejidal, sin embargo, con la firma del Tratado de Libre Comercio, se introdujo una exorbitante cantidad de maíz norteamericano al país, sus procesos de producción más industrializado llevaron al desplome del precio del maíz nacional, empobreciendo al campesinado y obligándoles a la pérdida de sus tierras y derechos colectivos. Sólo las familias campesinas enriquecidas tuvieron la posibilidad de competir con la industria agrícola extranjera.

En semejante escenario nacional surge en el año de 1994 la rebelión del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, abiertamente opositor al TLCAN por sus efectos privatizadores en beneficio de transnacionales. Este movimiento implicó violentas represiones contra grupos indígenas en el sureste del país. El EZLN representa desde entonces una trinchera de oposición en la lucha contra el Neoliberalismo. En capítulos posteriores se dedicará en esta investigación, un análisis a sus implementaciones de otros mundos posibles, en múltiples aristas, incluida la del arte, mediante el colectivo ruso *Chto Delat*.

Finalmente, uno de los efectos más impactantes de la neoliberalización del país, derivada de la deuda externa expresada en “tesobonos” o pagos en dólares, nada viable por su fluctuación superior al peso mexicano, fue la crisis de 1995, denominada “Efecto Tequila”, que será el contexto de análisis en el sistema del arte, en el segundo apartado de este capítulo. La ayuda por parte del presidente Bill Clinton no se hizo esperar, en aras de legitimar el Neoliberalismo, tan poco favorecedor para la población mexicana, pero especialmente en beneficio propio al evitar un aumento significativo en la migración ilegal a su país.

1.3 Contradicciones y tensiones entre la teoría y la praxis neoliberal

Para el desarrollo crítico de esta investigación, se consideró pertinente el recorrido histórico, aunque breve, de la concepción y gradual instauración del Neoliberalismo; así como un esclarecimiento de cuáles son los puntos teóricos más determinantes y sus prácticas más aplicadas. Aunado a ello se quiso abordar una ligera descripción de la neoliberalización en México, que no puede denominarse precisamente pacífica. No es un interés ocioso, sino con la intención de tener una plataforma que permita realizar un análisis más profundo de cómo estas teorías, prácticas y condiciones han determinado ampliamente la dinámica en el sistema del arte en el país. Así como la proliferación de prácticas disidentes e independientes, vinculadas con el arte y la curaduría.

A continuación, se pretende exaltar y visibilizar una serie de tensiones existentes entre la teoría neoliberalista y las prácticas que se implementan para su consolidación.

En un primer plano, es observable cómo es que el Neoliberalismo exige la no intervención del Estado en las relaciones del libre mercado, en la búsqueda de que sus funciones se limiten a la protección de la libertad, la propiedad privada y propiciar las condiciones para la inversión privada. Empero podemos observar la exigencia de un Estado fuerte al servicio (militarizado) que asegure, incluso a través de la violencia, la implementación de políticas neoliberales. Ejecutando intervenciones violentas en aras de la defensa de la “libertad”, que se limita sólo a algunos. Claro ejemplo de esto tuvo lugar en el reciente Golpe de Estado Boliviano, contra el presidente electo Evo Morales¹⁶, su sustitución es la antesala a la apertura neoliberal que violentará derechos de grupos indígenas logrados a penas hace unas décadas.

A pesar de preconizar la libertad individual, hay un vínculo indiscutible entre las clases neoliberalistas instauradas en el poder y los conservadurismos expresados en múltiples fracciones, incluso religiosas, que en sus ejercicios más virulentos del poder violentan los derechos de las minorías. Pensar en que nieguen los derechos de grupos indígenas y población depauperada resulta obvio en la medida en que no representan flujo en el mercado. Pero sus políticas limitantes se extienden a toda población que no participa de la norma y niegan ampliamente sus libertades, cabe bien mencionar los derechos legales en términos matrimoniales, de adopción e incluso identitarios de la población LGBTTIQ. Por supuesto no puede dejar de mencionarse el recalcitrante ataque contra las mujeres y sus derechos reproductivos y de salud sexual. El resultado impacta en una población mundial, donde la depauperación femenina es un fenómeno en crecimiento.

Frente a la tan citada “Teoría del goteo” o “La ola elevada” una ola grande eleva a todos los barcos, encontramos un crecimiento exponencial de la brecha de riqueza en el mundo. La acumulación de capital se limita a unas cuantas manos y la pobreza se extiende como maleza en todas las latitudes del mundo. El acceso a los servicios más básicos se imposibilita a un porcentaje amplio de la población, mientras que una limitada cantidad de personas gozan de una elevada riqueza económica. En términos reales la neoliberalización experimentada en el mundo sólo abrió camino para la reinstauración del Poder de Clase.

¹⁶ <https://cnnespanol.cnn.com/2019/11/15/en-bolivia-hubo-un-golpe-de-estado-opinion-brieger/>

Los valores de la libertad expresados por el Neoliberalismo se tornan esencialmente incompatibles con las posibilidades de justicia social. El Neoliberalismo requiere países sin opciones que permitan la explotación de sus recursos naturales y la deshumanización de su población, por unos cuantos dólares. La riqueza depende de la externalización de costos.

La no intervención del Estado en aras de un mercado libre y competitivo es una de las peores contradicciones del neoliberalismo. La prevalencia de monopolios ha dominado el mercado internacional, dando la falsa ilusión de competencia. Se conocen las 9 empresas que lideran el mercado mundial. No existe la competencia, salvo la ilusión de esta.

La defensa de la libertad individual se enfoca en la elección de las opciones en el mercado, pero bajo una profunda manipulación mediática que decantan las tendencias del consumo con base en la preferencia de las corporaciones. No hay libertad individual.

El mercado internacional es manipulado por instituciones coronadas por el Neoliberalismo, tales como el FMI, el BM y la OMC, cuyas condiciones obligan a cualquier nación a enfilarse en el camino neoliberal. Pero, si aparece una crisis económica internacional, se priorizará a dichas instituciones por encima del gasto público de las naciones que dependen de ella,

Pero el hábito de intervenir en el mercado y de rescatar a las instituciones financieras cuando les acucian los problemas no puede conciliarse con la teoría neoliberal. La inversión imprudente debería castigarse con la pérdida de dinero por parte de los prestamistas, pero el Estado hace a éstos en gran medida inmunes frente a las pérdidas. La teoría neoliberal debería advertir «prestamista, ten cuidado», pero la práctica dicta «prestataria, ten cuidado» (Harvey, 2007, pág. 81).

Con base en las distancias existentes entre la teoría y la praxis, se puede establecer que Neoliberalismo y neoliberalización apuntan en direcciones no necesariamente consecuentes. En esta investigación se puntualiza que cuando se discute de Neoliberalismo se hace referencia al sistema económico político y cuando se hace uso de la expresión neoliberalización se refiere a las prácticas no necesariamente fieles a las condiciones teóricas y que pueden diversificarse con base en las circunstancias del lugar y el tiempo en el que se implementan.

1.4 Consecuencias del Neoliberalismo en el mundo

A continuación, se enlistan algunas de las consecuencias del Neoliberalismo que se asumen como elementos más que determinantes y que abonan al desarrollo del análisis presentado en este trabajo práctico.

En una primera instancia, se apeló a la consecuencia más enunciada en los ámbitos críticos al Neoliberalismo, a saber, que la falta de regulaciones provoca crecimientos especulativos ilimitados, estos crecimientos se conocen también como “Burbujas” y tal como se establece en la asociación de su sobrenombre, estos crecimientos especulativos son verdaderamente frágiles y estallan con facilidad. El arte puede generar en la dinámica del mercado, mismo que se ensayará delante, especulaciones millonarias¹⁷.

Se mencionó en el apartado anterior, que la neoliberalización es un mecanismo de restauración del poder de clase y una de las consecuencias más tangibles en la actualidad es la desmedida y desigual concentración de riqueza en unas cuantas manos. En México esta consecuencia ha sido documentada incluso por el arte, como lo muestra la serie *Ricas y famosas* de la fotógrafa Daniela Rossell.¹⁸



Daniela, Rossell. De la serie *Ricas y famosas*. 2020.

¹⁷ *La burbuja del arte contemporáneo*, documental, <https://www.youtube.com/watch?v=k5uCizKc5NE>

¹⁸ <http://fotografica.mx/publicaciones/ricas-y-famosas/>

Los estudios desarrollados entorno a la neoliberalización, con ejemplos específicos como los que se ha mencionado en esta investigación (Chile y México) prueban que, aunado a la acumulación, el efecto inmediato de la neoliberalización es el empobrecimiento del grueso de la población. La línea de la pobreza calculada por el Banco Mundial lo señala:

Dos regiones, Asia oriental y el Pacífico (47 millones de personas extremadamente pobres) y Europa y Asia central (7 millones) han reducido la pobreza extrema a menos del 3 % y han alcanzado la meta de 2030. Más de la mitad de la población extremadamente pobre vive en África al sur del Sahara. De hecho, la cantidad de pobres de esa región aumentó en 9 millones, por lo que en 2015 había 413 millones de personas que vivían con menos de USD 1,90 al día, cifra superior a la de todas las demás regiones en conjunto. Si la tendencia se mantiene, para 2030 prácticamente 9 de cada 10 personas extremadamente pobres vivirán en África al sur del Sahara. La mayoría de las personas pobres del mundo viven en zonas rurales y tienen escasa instrucción, trabajan principalmente en el sector de la agricultura y son menores de 18 años (Banco Mundial, 2019)¹⁹

Las dicotómicas condiciones entorno a la posesión generan un ideal de vida deseable, que determina la norma y lo que es bello, bueno, apetecible. Esta estandarización de las masas (Canclini, 1999) versa en torno a una instauración de un estereotipo aspiracional, alimentado por el mercado. Las consecuencias más graves de esta dinámica son la pérdida de la identidad cultural y la discriminación de aquellos que no cumplen con determinados estándares establecidos.

Los ataques más frontales del Neoliberalismo se dan contra la fuerza de trabajo, contra el campesinado, contra las minorías originarias de cada país. El nivel de vida al que somete a esta población acentúa la desigualdad hasta en los países más desarrollados, ejemplo de ello son los guetos afroamericanos o de migrantes indocumentados en el vecino país del norte.

La redistribución de la riqueza siempre se mueve hacia arriba y si se denuncia se persigue, se criminaliza y se reprime a través de la violencia.

El impacto ambiental y en la salud son temas de tan intrincadas ramificaciones que requerirían una investigación para cada una de ellas, este trabajo hace mención de estas, porque no pueden ignorarse, menos con base en su magnitud. Los estudios científicos²⁰ de los últimos meses han establecido que quedan tan sólo 11 años antes de que los daños ambientales generen un cambio climático irreversible. La pérdida de la

¹⁹ <https://www.bancomundial.org/es/topic/poverty/overview>

²⁰ <https://www.bbc.com/mundo/noticias-45785972>

soberanía alimentaria y los riesgos a los que los productos en el mercado neoliberal generan suman una lista difícil de acotar.

Finalmente, la falta de regulación en la oferta ha mercantilizado todo, eliminando el valor perceptible en la humanidad. Nos convertimos en cuerpos, en mercancía, en materia para el porno en todas sus variedades, incluso las ilegales, prostitución, explotación sexual, tráfico de personas, de órganos, objetos de satisfacción en la dinámica que ha fetichizado cada una de las partes que nos constituyen. El mercado nos convirtió en valor de cambio, que infortunadamente, es fácilmente reemplazable.

1.5 La efervescencia de lo alternativo y disidente en el arte mexicano durante la neoliberalización mexicana (de Díaz Ordaz al salinismo)

En este apartado se analizará cómo las condiciones generadas en el proceso de neoliberalización en México desde finales de la década de los sesenta hasta nuestros días ha determinado no sólo la forma en la que se distribuyen y movilizan capitales económicos, sino también la producción, distribución, exposición y apreciación de los capitales simbólicos.

De forma general la percepción que se tiene del arte es que éste es el resultado de los movimientos sociales, históricos y económicos, por lo que, si se comprenden estas condiciones contextuales puede entenderse con ello las diferentes expresiones artísticas a modo de un efecto dominó. Pero ¿qué tan limitada se deja la función del arte si se le asume como una simple reacción? ¿Qué pasaría entonces si se asume que el arte funge como otro mecanismo de análisis y reflexión de la realidad? Entonces éste se carga de una función que proporciona medios para entender el contexto en el que está inserto.

En México, los procesos de neoliberalización se caracterizaron mayormente por la aplicación de reformas políticas, económicas y privatización, sin embargo, la violencia también se ejecutó contra el pueblo mexicano, los ataques son tanto frontales como tácitos y se encuentra en la historia del país una serie de represiones contra estudiantes, sindicatos, obreros y etnias, hasta movimientos políticos “por debajo de la mesa” que implicaron presos políticos e incluso desapariciones forzadas, englobándose bajo el término común a Latinoamérica como *Guerra sucia*.

En el terreno del arte, puede encontrarse una tensión y resistencia en la década de los sesenta, que se reveló abiertamente contra el discurso y medios de producción hegemónicos, determinados por la Escuela de Pintura, exigiendo el derecho por una producción simbólica distinta, con contenidos diferentes, pero que a su vez se pronunciaba abiertamente de forma política, redefiniendo no sólo el contenido de su arte sino sus mecanismos organizativos y de trabajo. El 68 marcó un hito en el país, la tragedia en la que el movimiento estudiantil se viera implicado, levantó un ejercicio político en la ciudadanía, así mismo de los artistas y en su ejercicio profesional. Encontramos una generación de artistas comprometidos con el movimiento que, como el resto del país, redefinieron sus percepciones sociales, adecuando sus prácticas y desconfiando de la estructura del Estado totalmente deslegitimada, incluyendo todas las políticas, incluso las culturales.

La crisis de la llamada Ruptura de fines de los años cincuenta a mediados de los años sesenta (el último momento representado, aunque no siempre de manera sistemática, en la narrativa de los museos), había abierto un campo fértil a la disidencia y al pluralismo, luego que los artistas desdeñaran al calor del Movimiento estudiantil, la estructura de exhibición oficial, para operar de manera colectiva en espacios “alternativos” (Debroise y Medina, 2014, p. 21)

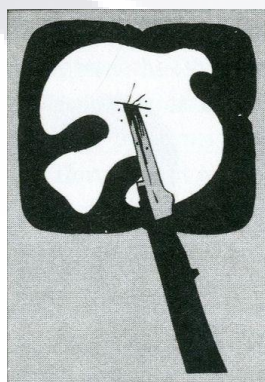
Una de las características más significativas, en términos culturales y artísticos, que surgen tras el movimiento estudiantil y la matanza del 02 de octubre de 1968 en Tlatelolco, es una tendencia por parte de los artistas jóvenes a trabajar en agrupaciones y colectivas, parecía una especie de mecanismo protector ante una ola de intolerancia, pero especialmente a la represión que el gobierno ya había demostrado ejecutar con impunidad y que infortunadamente volvería a repetirse. Este nicho artístico en la colectividad encontraría posibilidades de desarrollo más allá de los discursos y producciones artísticas, fomentaría la autogestión, los espacios de exhibición alternativos lejos de las instituciones de un gobierno temido, un área para el debate y la retroalimentación entre pares, siendo tan fructífera y determinante en el arte mexicano que se prolongaría hasta la década de los noventa.

Los discursos y producciones artísticas alternativas que colaboraron bajo el código de la colectividad en los márgenes y periferias, fueron en su momento poco visibilizados y analizados, su nula adherencia al canon nacional no era el motivo exclusivo de esta situación, historiadores y críticos de mediados del siglo pasado no concebían lo contemporáneo (a diferencia de otros sitios del mundo en esos precisos momentos) como

un tema *ad hoc* en la medida en que distaba de las producciones oficialistas y lo que se movía en el mercado -mediado por el Estado mexicano- del arte aceptado. Pero es justo en esta coyuntura que se encuentra un giro significativo en el trabajo de los colectivos de artistas mexicanos, en lo alternativo generaron un arte politizado y posicionado que se alejaba de partidos, gobiernos e instituciones culturales.

Una de las acciones artísticas que se pueden mencionar, fundacional en el ejercicio del disenso artístico es, en primer lugar, la participación de los estudiantes del CUEC con el Consejo Nacional de Huelga (CNH), que consistía en el registro documental de cómo se articulaba el movimiento estudiantil con el pueblo en general, a modo de un proyecto alternativo que buscaba difundir información más allá de los medios oficiales, por supuestos sesgados por el gobierno federal y capitalino.

Parte de los registros se centraron en la producción artística, Raúl Kamfer quien filmó *Mural efímero*, un documental sobre la acción de un grupo de pintores en apoyo al Movimiento estudiantil. *Obra 68* es otra pieza de apoyo y soporte a la organización en la Universidades. El movimiento despertó la participación política de algunos de los artistas pertenecientes a la Academia de San Carlos de la UNAM y a la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda del INBA, realizando obra como parte de las brigadas del movimiento: imágenes anónimas, productos colectivos, mantas, volantes, pancartas, entre otras. Robo y usurpación del diseño oficial de los Juegos Olímpicos del 68, irónicamente intitulados “de la paz”. Uno de los ejemplos más determinantes “la paloma de la paz” que fue atravesada por una bayoneta.



Imágenes con base en el diseño oficial, modificadas con fines políticos

Otro de los posicionamientos artísticos enmarcados en la tragedia del 68 mexicano, fue el surgimiento de *Salón independiente* que nace como respuesta, colectiva por supuesto, a la ambiciosa convocatoria del INBA para la participación artística asociada a los juegos

olímpicos. Mediante una declaratoria pública en la que los artistas recomendaban modificaciones en la ya mencionada convocatoria, pues la consideraban limitativa a las expresiones artísticas tradicionalistas, sin olvidar que implicaba producción bajo condiciones que definieron como “lesivas” con la dignidad e interés de los artistas y tendenciosas a fines comerciales sin reflejar un verdadero beneficio artístico. Tras la petición, el INBA atendió a algunas modificaciones, pero considerándolas insatisfactorias desde su perspectiva, los artistas firmantes se abstuvieron a participar, creando un espacio expositivo completamente independiente.

Salón Independiente se caracterizó por estructurarse bajo un reglamento que disponía condiciones de abierta creatividad de sus miembros, que además en aras de mantener su condición de independencia determinaba la imposibilidad de participar en concursos y bienales como la de Venecia o Sao Paulo para evitar fines institucionales o lucrativos. Sus prácticas de autogestión les aseguraron exposiciones e invitaciones de artistas extranjeros, todo bajo un estandarte de “absoluta libertad”. Parece haber un estrecho vínculo entre su posición anti institucionalista y las condiciones económicas del sistema, pues quienes se avalaban desde las instituciones oficiales como el INBA en ese periodo, se consolidaba en mercado del arte

El Salón Independiente 69 se inauguró en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la UNAM el 16 de octubre de 1969 (...) En la apertura, José Luis Cuevas declaró: “esta no es una exposición comercial. Es el resultado de una lucha llevada a cabo para romper con el arte oficial. ¿su característica? La libertad de expresarse. Aquí están todas las corrientes plásticas” (Debroise y Medina, 2014, p.45)

Los Salones Independientes se consolidaron en exposiciones, tres específicamente, la cuarta sin concretarse, pero fortalecieron el ejercicio artístico en la colectividad, abiertamente desafiante ante las instituciones culturales del Estado, sus políticas y jerarquías.

Las condiciones neoliberales explicadas en el apartado anterior, que a inicios de los 70 fueron conjuntando más y más en países como México a la clase burguesa ejercerán, de igual forma, una imposición de valores sociales, estándares de vida siempre deseables y a alcanzar, pero que alienaban al consumo y a la disparidad desde la misma estructura social y económica. Ante estas condiciones la participación artística en medios de reciente creación, tales como el *Heraldo de México* (1965) y por tanto de alguna manera vanguardistas y aún libres de las limitaciones estatales y gubernamentales,

realizaban críticas mordaces contra la razón instrumental derivada del sistema económico político.



René Rebetez y Felipe Ehrenberg, *Psicograma No. 3*

Acciones politizadas e inquisitivas que cuestionaban abiertamente la estructura hegemónica derivada del Neoliberalismo imperante.

En ellos se respira una atmósfera de paradojas y contradicciones: un desarrollo de la vertiginosa producción industrial y de las sociedades de consumo en detrimento del desenvolvimiento espiritual. Se trata ya no de un desencantamiento del mundo, sino de la desilusión por la técnica: holocaustos, bombas atómicas, guerras o desarrollos bélicos, se vuelven el material del análisis de los *Psicogramas* que intentan responder a la razón instrumental (Debroise y Medina, 2014, p. 108.)

El disenso ejecutado en cada una de las prácticas artísticas, dentro de la localidad pero en lo alternativo, en la periferia, fuera de la institución cultural y la representatividad artística tradicional, tejó redes y urdimbres, mismas que pueden asociarse a circuitos del arte alternativos, que apoyaban desde la edición hasta la distribución de publicaciones artísticas, a la par producían discursos artísticos en diálogo con vanguardias extranjeras y se cuestionaban sus propias formas de producción, una reflexión de prácticas disidentes de dentro hacia a fuera y de dentro hacia dentro mismo.

Por mencionar a algunos de los colectivos creados desde entre 1977 y 1982, mismos que fungirán como el germen de grupos posteriores, tenemos: *Tepito Arte Acá*, *Proceso Pentágono*, *Mira*, *Suma*, *Germinal*, *el Taller de Arte e Ideología* (TAI), *El Colectivo*, *Tetraedro*, *Marco*, *Peyote* y *la Compañía*, *No Grupo*, *El Taller de Investigación Plástica* (TIP) y *Fotógrafos Independientes*, entre otros. Su labor colectiva se enfocaba en la renovación del sistema del arte predominante y hegemónico. Superaron la necesidad de figuración como artistas independientes²¹, abonaron a la creación de nuevos públicos y por supuesto a la gestión de nuevos espacios expositivos. “También, para la mayoría de los artistas que los integraron, los Grupos era una respuesta al estancamiento del medio artístico de los años setenta, y asumían en la experimentación plástica un medio de aprendizaje alternativo y renovador. (Debroise y Medina, 2014, p. 196).

El *Taller de Arte e Ideología* y el *Taller de Arte y Comunicación* (TACO) asumieron posturas políticas que atravesaron no sólo sus discusiones entorno a la producción artística, sino frente a eventos específicos derivados de las decisiones tomadas por el Estado. *Proceso Pentágono* con temas como la tortura a guerrilleros y la guerra sucia en América Latina, tuvo un posicionamiento pronto y claro sobre la situación política y económico en México. *Suma*, preocupación por la compleja realidad económica y social que se reflejaba en las calles.

Acciones callejeras del grupo *Suma* iban desde intervenciones en el Sistema del transporte público Metro, en una época en la que no existía el *graffiti* como concepto o práctica artística, las bardas servían de soporte a sus consignas oficiales, de igual forma las banquetas, con ilustraciones que eventualmente se tornaron identitarias del colectivo, así como el uso de materiales encontrados, recortes de periódicos, fotografías, carteles, deshechos.

²¹ Aquí no se señala a Salón Independiente, pues juntamente ellos nacen como un espacio de exhibición alternativo que atendiera a las necesidades de artistas que tienen prácticas nuevas y superadas por la institución del Estado, sin embargo, sus labores independientes no dejaron de llevarse a cabo, por ello y por satisfacer las necesidades en solitario de cada uno de los integrantes es que el grupo se desintegró aportando al arte mexicano el disenso ante la institución.



Grupo Suma

Cuando las instituciones culturales y el Estado mexicano comenzaron a identificar la fuerza e impacto que estos grupos independientes de artistas generaban, tanto con los públicos asiduos a los discursos artísticos como con los nuevos públicos generados, quisieron abrazar las nuevas expresiones y prácticas artísticas, en esa dinámica de resistencias e incorporaciones que se describía inicialmente. Así para el año 1979, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) se dispuso a la apertura del *Primer Salón de Experimentación*, en el que invitaba a los colectivos a participar con la promesa de la libertad creativa, el Grupo *Suma* aceptó la invitación para realizar la instalación intitulada *La calle*, esta exhibición se llevaría a cabo en el Auditorio de las instalaciones del INBA, la concurrencia y las prácticas cotidianas del Instituto les llevó a otorgar galardones, premiando la mencionada instalación. Esta acción molestó tanto a todos los participantes, incluyendo al grupo premiado que en protesta intervinieron las instalaciones artísticas y áreas del auditorio, las consignas dictaban “jurado chafa” “muerte al INBA”.



Grupo Suma, *La calle*, 1979. Autoprotesta.

Germinal se integraba por estudiantes de artes plásticas de la Esmeralda, Joaquín Conde, César Vila, Mauricio Gómez Morín, Orlando Guzmán, Yolanda Hernández, Carlos Oseguera y Silvia Ponce, bajo el principio de producción colectiva, siempre fuera de los circuitos del arte y directamente insertos en la sociedad y sus luchas sociales, desarrollaron trabajo comunitario, produjeron mantas, banderolas y participaron abiertamente en manifestaciones políticas en contra del gobierno y las consecuencias de sus disposiciones, tal como lo señala el grupo, buscaban romper mediante sus prácticas “las determinaciones políticas de la producción artística en una sociedad capitalista dependiente como la nuestra” (Debroise y Medina, 2014, p. 225).

Dentro de las expresiones artísticas del disenso, *No Grupo* representaba sección abierta “el disenso del disenso”, bajo una perspectiva aún más libre, menos manifiesta políticamente pero abiertamente crítica y ácida ante las circunstancias de las políticas económicas y culturales, la agrupación hacía uso de la parodia y la ironía no sólo para exponer la incompetencia de las instituciones culturales, sino también para parodiar a los compañeros artistas y sus discursos artísticos comprometidos con la denuncia ante las condiciones sociales y económicas del país. Estas circunstancias de plena libertad creativa permitieron a sus integrantes no sentirse supeditados ante la condición de la colectividad y en la medida en que también se sentían independientes de los circuitos institucionales su experimentación hizo de prácticas como el *performance* y el video arte, un lenguaje más familiar a las producciones artísticas mexicanas. No puede pasarse de largo las producciones de Melquiades Herrera y sus anclajes con soportes materiales para el arte como la denominada “falluca” y la estrecha relación que encuentra con las familias

mexicanas tras la apertura comercial, derivadas de las políticas económicas que precedieron a las reformas de neoliberalización, mismo que se analizará más a profundidad en la revisión que de él hace el colectivo *Biquini Wax*.

Ya entrados en la década de los ochenta, con una distancia, incluso generacional de los movimientos del 68 y las tragedias estudiantiles del 71, enmarcados en un contexto donde la neoliberalización y las políticas de los gobiernos neoliberales, casi todas reconocibles a la sociedad en general en la privatización implementada a tantas áreas del país, que prometía además un “boom económico” pero se patentó en una crisis económica internacional, puede observarse una serie de cierres de canales artísticos que los productores fuera de los circuitos oficiales utilizaban para mantenerse en comunicación con los discursos y las producciones extranjeras. La crisis llevó al cierre de revistas, editoriales, limitó los viajes al extranjero que permitía visitas a museos y galerías y con ello una lenta pero segura inserción en el mercado del arte internacional. Los artistas, conscientes de que los mecanismos implementados hasta ahora ya no eran caminos transitables para la obtención de ingresos, debieron reestructurar bajo estas condiciones económicas los caminos para la producción, transformándose así el panorama de las artes, “Las crisis, por ende, se reflejaron casi inmediatamente en sus obras” (Debroise y Medina, 2014, p. 279).

Puede identificarse una pérdida de confianza en la perspectiva de progreso prometido por las políticas neoliberales, con ello llega también una pérdida de credibilidad en las instituciones que proporcionaban de alguna manera soportes para la producción artística, incluso de aquellos artistas que durante la creación de los colectivos siguieron legitimando a instituciones como el INBA o la UNAM²² se sintieron desprotegidos, pues durante la crisis la reducción presupuestaria debía proteger lo más indispensable para la permanencia de las mismas, a saber, los salarios de sus trabajadores. Esto nos lleva a una reconsideración del valor mercantil de las obras – favorecido por la re/privatización que absorbió a muchos sectores de la esfera pública “Si bien no modifica *a priori* la producción, induce -a una creciente especulación, fomentada en muchos casos por los propios artistas” (Debroise y Medina, 2014, p. 279).

²² Estas instituciones fueron desde tiempos de José Vasconcelos garante de patrocinios para artistas bajo determinadas perspectivas y condiciones. Sin embargo, eran un medio para la gestión y la producción artística.

Las prácticas introspectivas e individualistas de los artistas de los ochenta reflejaron un cambio en la apreciación del arte mexicano y determina la creación de un mercado del arte mexicano en expansión. Esta ola es conocida como el “Neomexicanismo” que no es en lo absoluto un arte del disenso, pero que es necesario mencionarlo en la investigación, pues se coloca y circula como un discurso y producción artística que se consolidará como un arte oficialista. Estas expresiones se abren un camino fácil y fluido en el mercado del arte nacional, controlado por el Estado y soportado por un sistema de alianzas con las galerías particulares, pero también en el internacional, sucesos que generaron reacción entre artistas que no se encontraban en estos circuitos y que especialmente no producían discursos artísticos que oficializaran una imagen de exaltación de la cultura mexicana lejana al criticismo. Desde la industria cultural, Adorno y Horkheimer señalan:

El espectador no necesita ningún pensamiento propio: el producto indica toda reacción: no en virtud de su contexto objetivo -éste se desmorona en cuanto implica al pensamiento-, sino por medio de señales. Toda conexión lógica que exija esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada (Adorno, Horkheimer, 2007, pág. 150).

Ante el regreso de la “vanguardia” representativa de “lo mexicano”, que colocaba nuevamente el apellido a los discursos y producciones artísticas, con el regreso de la técnica como una premisa significativa en el terreno del arte, así como la presencia predominante de prácticas como la de la pintura, surge una expresión artística del disenso que asume lo político desde lo más primigenio, a saber, el cuerpo. El neomexicanismo pudo consolidarse en mercados y circuitos institucionales del arte, pero en las periferias se posicionarán prácticas artísticas que unen al cuerpo y a la técnica como un binomio de dobles resistencias. Los performances pondrán el dedo en la herida de las circunstancias que la “neovanguardia” oficialista parecía haber olvidado, las circunstancias más inmediatas, las que se viven desde el cuerpo como consecuencias directas de las condiciones sociales, económicas y políticas, como una demanda que debía utilizarse en la medida en que el cuerpo, este cuerpo que se es como ciudadano y como artista es el primer campo de batalla donde se libran las luchas traídas por el neoliberalismo. Al respecto de estas prácticas se señala:

la modificación que la producción simbólica sufrió a partir de otras maneras de hacer - donde el cuerpo se ha vuelto agente del sentido, y la técnica no sólo un mero instrumento de proyección, sino el complejo tramado que los entrecruza- que ya habían sido utilizadas por la mayoría de los colectivos una década antes, pero ahora proliferaban bajo una

mecánica de la representación que propiciaba el advenimiento de lo político como transformación socio-cultural (Debroise y Medina, 2014, p. 285)

El cuerpo, en la medida en que es el primer blanco que atacan las nuevas formas de producción de bienes, que se torna el primer objeto de explotación y en el consumo, quizá también de administración de estos, se consolida como el perfecto soporte del discurso artístico disidente, que se niega a la explotación, que se niega al ser un mero bien de consumo, pero que especialmente se niega al deshecho fácilmente sustituible por otro cuerpo obrero en riesgo de ni siquiera ser extrañado.

Estos discursos artísticos establecerán rápidamente un diálogo con los discursos extranjeros, pasando de la periferia al escenario global. Parte esencial del debate era la dicotómica dinámica de la globalización vinculada con la geopolítica neoliberal, frente al desarrollo interrumpido de lugares como México, no sólo por las condiciones políticas, sino también por desastres naturales determinantes como el sismo acaecido el 19 de septiembre de 1985, que devastó a la ciudad de México junto con sus nociones de progreso.

Es en la articulación del poder y de la hegemonía, el control ejercido del sistema global neoliberal, donde se estructuran los caminos transitables de la producción artística y los discursos que la acompañan, pero es también en esta articulación que encontramos la germinación de sus resistencias, de sus disensos y de los debates que puedan generarse como revisión crítica de los sucesos. En un país como México, donde la promesa neoliberal apuntaba al progreso y mejora económica es interrumpida por un evento como el sismo, las producciones artísticas permiten el cuestionamiento sobre las respuestas que la teoría económica neoliberal tendría ante semejante situación, pero especialmente, cuáles serían las reacciones políticas para la mejora de dichas condiciones, más allá de las soluciones tangibles, la visible incongruencia en la que se desarrolla un sistema que pugna por “beneficiar a todos, bajo la analogía de la ola grande que eleva a todos los barcos”, frente a la realidad palpable de una geopolítica que no se preocupa por los países en neoliberalización ni sus crisis sociales. Es más o menos esta posición la que Rubén Ortiz Torres y Emmanuel Lubezki tratan de exponer en el pastiche de videos *Nuevo Orden Mundial*, en la época neoliberal denominada por ellos como “era Reagan-Thatcher” y un México interceptado por la tragedia sísmica.

Para finales de los ochenta y principios de los noventa (1987-1993 periodo por demás importante enmarcado por la presidencia neoliberal de Carlos Salinas de Gortari),

se da un fenómeno migratorio bastante interesante que es aprovechado por los artistas no institucionalizados. Con una ola importante de extranjeros, arribados de Cuba, Bélgica, Estados Unidos, la producción artística se ve enriquecida por un debate constante, cuyas fuentes primarias son las condiciones políticas traídas por la neoliberalización y la globalización. Uno de los fenómenos más significativos, es que, si bien estos artistas se encuentran en los circuitos independientes del arte, no tienen reparos en echar mano de los beneficios que ciertas instituciones, ya sean privadas o pertenecientes al Estado, puedan aportar.

Dentro de estos ejercicios, se puede encontrar *Art Rebate*, una intervención que los artistas David Avalos, Elizabeth Sisco y Louis Hock llevaron a cabo en una zona de cruce fronteriza, que conecta a México con los Estados Unidos de América, popularmente utilizada por migrantes indocumentados. La intervención consistió en colocarse en la frontera y entregar a cada migrante que pasaba un billete de \$10 dólares americanos, cada billete había sido firmado por los tres artistas, a modo de autógrafo. Los fondos provenían de una beca obtenida por el grupo de artistas de la *National Endowment for the Arts*, y abría discusiones de interés, pues al poner en movimiento capital económico en las manos de migrantes indocumentados, ponía también en movimiento una serie de cuestionamientos significativos. La intervención causó un revuelo dentro de los medios locales, llamando la atención a la Institución “benefactora” ¿puede señalarse al grupo de artistas de hacer un uso inadecuado de los fondos de la beca? ¿pueden o no destinarse los fondos de manera libre a juicio de los beneficiados? ¿o es la queja de las instituciones síntoma no sólo del sesgo del uso de los fondos sino también de los intereses? ¿Es estetización de la imagen institucional, legitimación de ayuda social que sesga la ayuda que puede o no darse?



Artículo en el *San Diego Union*

No puede olvidarse, además que, si bien el fenómeno migratorio ha acompañado a la humanidad desde siempre, la migración obligatoria por falta de oportunidades es un fenómeno que se ha ampliado exponencialmente a partir de las políticas neoliberales.

Es a partir de este diálogo más fluido con las prácticas extranjeras, así como los contactos que el arribo de extranjeros a México proporcionó, que las expresiones artísticas se amplían a formatos antes inexplorados. Las videoinstalaciones de Rubén Ortiz Torres y Emmanuel Lubezki, pioneras en el país y que desafiaban los medios informativos predominantes. Las participaciones en Bienales distintas y más periféricas como la de la Habana y la presencia, cada vez más reconocida en los circuitos independientes, de la figura del curador, con exposiciones organizadas y gestionadas por personajes como María Guerra y Guillermo Santamarina, quienes en este nuevo formato fungían de artistas-gestores-curadores. Este tema será más profundamente abordado en el siguiente apartado.

Es durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, que se diseña el más ambicioso proyecto de neoliberalización. Los procesos de privatización y las políticas implementadas que se explicaron en apartados anteriores aspiraban a una nación modernizada que, sin embargo, representó la más estrepitosa de las caídas del sistema neoliberal y sus políticas de progreso. En este periodo surgen políticas culturales que determinarán significativamente la estructura y desarrollo de las prácticas artísticas en el país, consolidando prácticas oficialistas que presentarán una imagen internacional de progreso, mientras el escenario local (económico y político) se caía a pedazos, dando materia al arte crítico y disidente.

(...) el aparato cultural mexicano y sus circuitos de movilidad y difusión también parecían consolidados, y los museos, las galerías y demás espacios culturales oficiales, se mantenían constantes con sus exposiciones y artistas ya consagrados. A penas instalado en el poder, el gobierno de Carlos Salinas instituyó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) y un amplio sistema de becas a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) con el fin de promover y financiar proyectos artísticos; sin embargo, el interés que el Estado tenía hacia el arte en ese momento estaba centrado en la posibilidad de exaltar los logros de la nación, como estrategia para promover la entrada del país a las economías del libre mercado, es decir a lo que en estos años se empezó a llamar globalización. Todo esto, no obstante, resultaba inescrutable para las nuevas generaciones de creadores que comenzaban a experimentar con fórmulas originales, muy alejadas de las preocupaciones de los funcionarios culturales que buscaban mantener bien apuntalada la identidad mexicana a través de medios tradicionales como la pintura y sus íconos de lo “mexicano”, aparentemente fáciles de digerir (Debroise y Medina, 2014, p. 368)

Bajo estas condiciones, comienza la proliferación de espacios alternativos, los “no lugares” de discusión, creación artística, producción de discursos, debates, lejanos a las instituciones que, al funcionar dado a la enorme demanda, ponían en evidencia que la solidez estructural de estas instituciones era sólo aparente. La debilidad del andamiaje cultural del Estado mexicano se hará cada más clara. No sólo en la medida en que no era susceptible de dar espacio expositivo a expresiones críticas o experimentales, sino en su incapacidad misma de comprender los nuevos discursos, soportes y prácticas artísticas.

Las expresiones artísticas alternativas en este periodo se rebelan contra las condiciones de políticas neoliberales que abiertamente determinan cómo el Estado controla el flujo de capital, el capital dirigido al arte y qué tipo de arte es o no aceptado. El gobierno ha probado, desde el inicio de la neoliberalización, fallar en cada una de las promesas, pero además de ello depauperar a la población y alimentar expresiones artísticas que pueden proporcionar, exclusivamente, beneficios económicos y a su imagen, había entonces, en la ausencia de reconocimiento y visibilización, que generar espacios propios:

ante la imposibilidad de exponer en museos, galerías y otros espacios culturales, invadir territorios ajenos, apropiarse de espacios sin vocación artística, interferir la vida cotidiana con acciones, eventos, parodias, recreaciones, fascículos y, así, desplazar el arte a otra esfera sin importar las repercusiones, la visibilidad o las consecuencias. En sí, se trataba ya de manifiestos de independencia (Debroise y Medina, 2014, p. 369)

Es importante identificar, que a diferencia del trabajo de los colectivos de los sesenta y setenta, la colectividad nace aquí para satisfacer elementos que evidentemente las instituciones no estaban aportando, no una protección dentro del conjunto. En la medida en que las instituciones (Organismos gubernamentales de cultura, escuelas de formación artísticas, museos y galerías, casi todas controladas por el Estado mexicano) poseían una estructura interna, en función del Estado y sus diversos procesos de legitimación, carecían de actualización en relación a los tópicos de nuevas producciones artísticas, discursos y expresiones; se encontraban anquilosados en las formas y técnicas tradicionales, comprensibles a sus experiencias y vacías de discursos o incluso de debate. Con base en lo anterior, estos nuevos espacios y formatos colectivos, proporcionaron a los artistas desde su individualidad, encontrar una variedad de discursos y percepciones, críticas agudas, nuevos formatos de expresión, educación autogestiva y mecanismos en los que se movía y desarrollaban los escenarios globales del arte contemporáneo, pero

especialmente, espacios independientes, libres de restricción donde todo lo anterior, pudiera ser explorado.

Habría que señalar que todos satisfacían necesidades que las instituciones habían dejado, desde hacía mucho tiempo, de llenar. *La Quiñonera*, por ejemplo. La casa particular de los hermanos Quiñones, representó un espacio formación después de la escuela, donde los asistentes compartían retroalimentaciones y experimentación. Salón des Aztecas, se fundó en la mueblería la familia de Aldo Flores, en el centro de la capital con el sueño del renacimiento “de la gran Tenochtitlan” y dadas las circunstancias generadas por el sismo, pudo expandirse, representando uno de los espacios expositivos más significativos de finales de siglo. *Temístocles 44*, una casa privada en Polanco, propiedad de Haidé Roviroso, un espacio expositivo que en la medida en que era particular, podía ser modificado estructuralmente. La Galería de autor *Pinto mi raya*, propiedad de la pareja Mónica Mayer y Víctor Lerma, que incluso fungieron como un receptáculo que recabó los archivos de todas menciones de artistas independientes y disidentes, así como las exhibiciones y que hoy día representa un espacio de consulta sumamente importante²³. Finalmente *Curare* un espacio a modo de asociación donde historiadores, críticos y curadores se reunían para la gestión y desarrollo de proyectos curatoriales, redacción de foros de crítica y análisis del arte.

(...) estos espacios representaron un lugar donde el artista tenía la posibilidad de alcanzar una libertad soñada, es decir, de hacer prácticamente lo que quisiera; construyendo un territorio de libertad, a pesar de la dependencia económica en que se ubicaban. Experimentaron al máximo, logrando ser mucho más flexibles y entonces capaces de resignificar la obra, el espacio y la relación entre ambos. La idea de libertad se trasladó mucho más allá del artista y su producción, llegando hasta el público y el área de exposición. Los artistas de estos espacios alternativos *sui generis* que corresponde a un momento muy particular de México, ofrecieron al espectador la posibilidad de entrar en su territorio, de sentirse asombrado y provocado, de transitar en él y participar así activamente con la obra, dejando con ello la pasividad que le caracterizaba (Debroise y Medina, 2014, p. 370).

Esta transición a los espacios culturales alternativos no sólo surge un nuevo público, sino que el público va adquiriendo un papel más preponderante en las exhibiciones, que le permiten no sólo la interacción, sino que en esa interacción hay un emplazamiento activo entre la pieza y el ejercicio de reflexión.

²³ El archivo de *Pinto mi raya* puede incluso consultarse vía electrónica, en el siguiente link <http://www.pintomiraya.com/>

La década de los noventa representó la caída de la promesa neoliberal, en el año de 1992 se firmó el Tratado de Libre Comercio, que se ratificó el Primero de enero de 1994, fecha en la que la declaración de guerra al Estado mexicano, por parte del Ejército Zapatista de Liberación Nacional se hace pública al mundo entero. Este año será fundacional, pues las tensiones económicas derivadas de la catastrófica crisis, el asesinato del candidato oficial del Partido Revolucionario Institucional, Luis Donaldo Colosio y el dirigente del mismo partido, Francisco Ruíz Macieu, llevaron a la inestabilidad del Estado y a la producción artística, prolífica, mordaz y de abierto disenso ante el sistema.

En este espacio y con los antecedentes de los “no lugares” arriba mencionados, se inaugura *La Panadería*, en la Condesa, en un local de la familia Okón donde en otros tiempos se encontraba la panadería *kosher* de la familia. Sus fundadores, Yoshua Okón y Miguel Calderón, llegaban a México después de estancias de estudio en el extranjero, lo que les había aportado cierto conocimiento de la administración de espacios expositivos como el fundado, así como contactos que permitieran la apertura a los circuitos alternativos del arte. El espacio “se caracterizó por tener un sentido mucho más arriesgado ante la institución artística y las convenciones sociales del país; pretendía ser un territorio subversivo y autónomo frente a una política degradante y su sistema cultural estancado” (Debroise y Medina, 2014, p. 371).

De forma general las exploraciones artísticas comienzan a abordar intereses sociales generados las condiciones económicas y políticas, el consumismo derivado del sistema neoliberal y sus desechos resultantes, en los medios de comunicación en todas sus variedades, así como las imágenes e ideologías que instauraban mediante su influencia; con base en las consecuencias de la crisis económicas, sus intereses se dirigían a la expansión de la pobreza, la disparidad en la distribución de riquezas y desigualdad social, así como el clima de desesperanza imperante, la corrupción y la inseguridad social, que como se había señalado en apartados anteriores, se disparó bajo las políticas neoliberales.

Como todos los ejemplos mencionados a lo largo de esta investigación, las características del arte contemporáneo de la década de los noventa, se vivió en México de forma paradigmática, con la autogestión y construcción de un circuito independiente, construido por ser una voz crítica que analizaba las condiciones reales de contexto inmediato, no ceñido a las instituciones por disentir de las mismas, pero inserto en un

ambiente global que gozaba de circuitos más amplios que se favorecían por la globalización que era al mismo tiempo profundamente cuestionada.

Las convulsiones que acompañaron el fallido intento de modernización global autoritaria del régimen de Carlos Salinas (1988-1994), la crisis política y social de 1994-1995, que incluyó no sólo la rebelión zapatista y el asesinato del candidato oficialista a la presidencia, sino el desplome financiero y económico de 1994 y la crisis social y la anomía extendida que desató, y finalmente, los tropiezos del ascenso del PAN a la presidencia en el año 2000, que introdujeron un periodo de inestabilidad más o menos continua, se convirtieron en temática y trasfondo de un nuevo tipo de arte. En la segunda mitad de los años noventa un sector creciente del arte contemporáneo local asume una politización peculiar fundada en la referencia descartada, el uso brutal o poético, y la interacción irónica y/o humorística de la crisis post 1994 (Debroise y Medina, 2014, p. 381-82).

Hay que cuestionar de inmediato los argumentos simplistas que asumen que las condiciones políticas determinan y producen un cierto tipo de arte, si esto fuese de semejante manera se produciría un solo tipo de arte con base en estas condiciones y no una variedad de discursos artísticos con diferentes abordajes, el arte es una condición alternativa de análisis que permite la producción de un pensamiento a través del cual se puede interpretar la realidad. Sin embargo, no se puede negar los vínculos que dan materia a la formación de un arte crítico. El arte supone un descuadre frente a las formas preestablecidas del conocer dominantes.

Liberados de las presunciones institucionales de producir un discurso vinculado a la “alta cultura”, comprometido con estándares dirigidos a la satisfacción de la autoridad, que el arte independiente y en su ejercicio del disenso produce críticamente y con base en el análisis de las necesidades que no está cubriendo el Estado, sus instituciones y las políticas a implementar. Bajo circunstancias ríspidas, difíciles de digerir, con la crudeza social que se vivía en un ambiente totalmente desesperanzado, las producciones artísticas del disenso no podían ser menos que inclementes.

En el contexto de la crisis del 94, que implicó guerrilla, asesinatos políticos, deslegitimación gubernamental y elecciones políticas, vigiladas por primera vez por el Instituto Federal Electoral -que legitimaría las elecciones y evitaría, en teoría, un fraude como el de 1988- para sustentar su validez. Francis Alÿs lleva a cabo *Vivienda para todos*, mediante la recolección de afiches políticos impresos en campaña, con el mismo eslogan, mismos que uniría y colocaría en las ventilas del metro, logrando que la propulsión del aire por el conducto de ventilación las elevara y formara con ellas un domo que “protegía”

de la intemperie, como el sol o la lluvia. Adorno y Horkheimer analizan las condiciones de “vivienda digna” en la Industria Cultural:

Los proyectos urbanísticos, que se supone deben perpetuar en pequeñas viviendas higiénicas al individuo como ser más o menos independiente, lo someten tanto más radicalmente a su adversario, al poder total del capital. Como a sus habitantes se les hace ir para el trabajo y el entretenimiento, es decir, como productores y consumidores, a los centros, las células-vivienda cristalizan en complejos bien organizados (Adorno y Horkheimer, 2007, pág. 133).

La crítica mordaz que Alÿs lleva a cabo mediante este ejercicio artístico, acentúa la cada vez más amplia brecha económica producida por las políticas neoliberales, que en las reformas económicas otorgaron más y más beneficios a los particulares en la privatización, depauperando, como se ha señalado con anticipación, a la población más vulnerable y exhibiendo los fallos de la neoliberalización. Pero determinando, de la misma forma, las dinámicas de convivencia de aquellos “privilegiados” con acceso y posibilidades de adquirir una vivienda propia, dinámicas que posibilitaran la aportación laboral y a la industria cultural.



Francis Alÿs, *Vivienda para todos*, 1994

Así como difícilmente el ejercicio artístico de Alÿs puede proteger de la intemperie o fungir como una “vivienda digna” para alguien, de la misma forma, difícilmente las

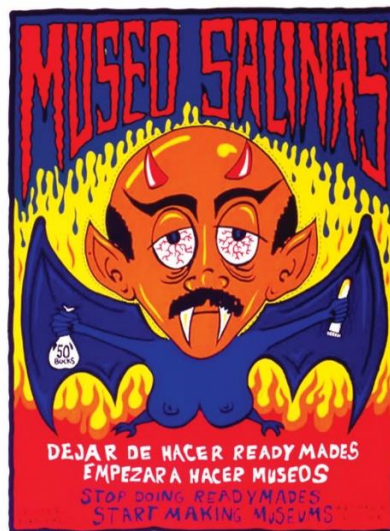
políticas de privatización ejecutadas en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari habrían logrado el éxito del crecimiento para todos y con base en el fracaso del Neoliberalismo y su implementación en el país, estalla la Guerrilla en el Sureste Mexicano arremetiendo directamente contra el Tratado de Libre Comercio y las tácticas de neoliberalización del país.

Podría establecerse que en este periodo convulsivo de transformaciones y estrepitosos fallos económicos y políticos, reflejados en sucesos como asesinatos políticos; montajes casi telenovelescos como los de “La finca el encanto”, con personajes como “La Paca” y que el sistema político permitiese que una “psíquica” participara en una investigación política judicial; criaturas de ficción del nivel imaginativo gubernamental como el “Chupacabras”, generaron un ambiente de proliferación artística, donde el material conceptual para la creación se extendía en tonos políticos críticos y analíticos que interactuaban con la ironía y el humor, en una crisis económica que impactaba todos los niveles sociales. Las expresiones artísticas “alternativas” y sus discursos se politizaban en todos los niveles de producción “este territorio de intervenciones y representaciones sociales descarnadas es lo que optamos por referir aquí como un arte que buscaba insertarse como un mecanismo analítico y crítico del “malestar global” (Debroise y Medina, 2014, p. 382).

Tal como observamos en el ejercicio de Francis Alÿs, no hay una presunción de alta cultura o la búsqueda de un reconocimiento en términos de identidad nacional, hay una interacción directa con el público, a nivel objetual, pues la instalación perfectamente interactiva, tenía un contacto directo con las personas que se acercasen y las condiciones de la crisis económicas les eran tan propias que podían comprender el fallo de la campaña electoral de “vivienda digna para todos” en un ejercicio de arte “alternativo” que podemos asumir evidentemente como crítico, como disidente ante el sistema gubernamental.

Si de espacios alternativos se habla, en el periodo de 1995-1998, Vicente Razo creó en el baño de su propia casa, un museo que contenía una vasta colección de artículos populares, todos de naturaleza caricaturesca donde se ridiculizaba y con ello se castigaba al ahora expresidente Carlos Salinas de Gortari. El ejercicio de Razo era muy interesante, en la medida en que utilizaba los mecanismos de una institución museística legitimada, perteneciente al Estado, donde se planeaban las visitas guiadas, se catalogó la colección e incluso se simulaba la condición ausente y silente que los museos auráticos poseen, en la ausencia de visitantes, en la ausencia mecanismos de activación de un público más

participativo. Un museo lleno de *souvenirs* de la crisis económica que había sumido al pueblo en las peores de las circunstancias tras las promesas del progreso, el crecimiento, la modernización y la solidaridad.



Vicente Razo. (1995-1998). Museo Salinas.

La reproducción mecánica de lo bello, a la que sirve tanto más ineludiblemente la exaltación reaccionaria de la cultura en su sistemática idolatría de la individualidad, no deja ningún espacio a la consciente idolatría a cuyo cumplimiento está ligado lo bello. El triunfo sobre lo bello es realizado por el humor, por la alegría que se siente en el mal ajeno, en cada privación conseguida. Es un reírse del hecho de que no hay nada de que reírse (Adorno y Horkheimer, 2007, pág. 153).

Finalmente, en los resabios del salinismo neoliberal, para el año de 1997 Minerva Cuevas lleva a cabo un ejercicio artístico alternativo, donde los espacios propios serán determinantes. Bajo el nombre *Mejor Vida Corp (MVC)*, creó una pseudo corporación con intervenciones de carácter público, que inicialmente tuvieron lugar en la Ciudad de México y que abiertamente denunciaban las estructuras económicas derivadas de la neoliberalización en el país. *Mejor Vida Corp* tiene una amplia oferta de productos como *Los boletos del metro*, *Las pastillas de seguridad*, *Sobre con timbre incluido*, *Semillas mágicas*, *Credencial de estudiante*, *Billetes de Lotería*, *Gas lacrimógeno* y las *Etiquetas de códigos de barra*; también ofrece servicios como la encuesta de violencia, servicios de limpieza sct, cartas de recomendación, donaciones públicas, y el servicio de seguridad. Con una página activa aún, también nos ofrece envíos y campañas.



Credencial *Mejor Vida Corp*

Mejor Vida Corp tuvo su ubicación en la Torre Latinoamericana del Distrito Federal (ahora Ciudad de México), centro de operaciones desde las que desarrolló sus diferentes intervenciones. Así como este, otros ejercicios artísticos de Minerva Cuevas representan un mecanismo crítico y de análisis de las circunstancias derivadas de la neoliberalización en México.

Debe clarificarse que, dentro de esta investigación, no busca caerse en el análisis lineal de que el arte es el resultado de las condiciones políticas y económicas que acaecen en el contexto más inmediato. Antes, y en aras de inclinar la balanza a la comprobación de la hipótesis aquí planteada, se han presentado los ejemplos específicos de algunos de los ejercicios artísticos que se desarrollaron en la periferia de las instituciones estatales, en discursos y expresiones de lo alternativo, como ejemplos concretos de el arte puede representar un espacio de análisis crítico y de reflexión, mediante el cuál se cuestionen las condiciones prevaecientes.

Si bien, las condiciones económicas y políticas no son la causa de dichos discursos y expresiones artísticas alternativas, si son fuente conceptual y medio de significación de los objetos materiales que las acuerpan. Son ejercicios que en México representaron, durante el permanente periodo de convulsión, un mecanismo de análisis, de crítica, de disenso, de denuncia e incluso hasta liberación sarcástica e irónica ante las ríspidas circunstancias.

Breviario del capítulo

Este apartado hizo un recorrido histórico del establecimiento del sistema económico político neoliberal, su transición de las políticas asistencialistas a las neoliberales, así como las perspectivas teóricas que le fundamentan y las tensiones que confrontan la teoría y la aplicabilidad.

Así mismo, se revisó la transición y neoliberalización en México, mediante políticas de privatización, describiendo así las condiciones resultantes en términos sociales, económicos y políticos.

Este punto de partida permitió revisar el terreno en el que se desarrollaron expresiones y discursos artísticos en la periferia de las instituciones culturales en México, qué las caracteriza, qué puntos tienen en común y cómo resisten. En general se aborda el arte “alternativo” en el país, el terreno en el que germina y los factores que le abonan.



Capítulo 2. Las teorías que atraviesan al arte alternativo y a la curaduría independiente

*Cine, radio y revistas constituyen un sistema.
Cada sector está armonizado en sí mismo y todos
entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso
de posiciones políticas opuestas, proclaman del
mismo modo el elogio del ritmo de acero.*

Theodor Adorno y Max Horkheimer
Dialéctica de la ilustración

2.1 Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt

En este apartado se analiza la Teoría Crítica de la Escuela, así como las posturas desarrolladas en la *Industria Cultural* partiendo del impacto directo que se el sistema económico y político tiene, no sólo sobre las condiciones de vida de la población, sino también en los sistemas del arte y las dinámicas que le integran.

En la medida en que esta investigación se centra en la producción de discursos y piezas artísticas cuyo eje rector sea la crítica, denuncia y disidencia directo frente a un sistema económico y político dominante, el fundamento teórico que se implementará es la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt, tanto para el análisis de los colectivos, sus discursos y sus producciones artísticas, aunado a las circunstancias económico y políticas en que se desarrolla el arte aguascalentense en nuestros días, cómo es que se gestionó y se desarrolló la exposición *Dimorfos*, del artista Alvek Servin.

Los conceptos y las perspectivas centrales serán las de Theodor W. Adorno y la perspectiva que fundamenta a esta investigación se desarrolla a continuación.

Tras la creación del Centro de Investigación Social, uno de los principales propósitos de quienes que conformaron la Escuela de Frankfurt, era desarrollar una postura que se opusiera constructivamente a la Teoría Tradicional, “constructiva” en la medida en que ofrecía además de una explicación de los fenómenos sociales, una

propuesta crítica inmanente a dichos fenómenos. La teoría tradicional revisa el mundo en términos exclusivamente especulativos, mientras que la Teoría Crítica se asume como fuente de un método transformador, con base en la dialéctica y la praxis. La teoría crítica con miras disidentes y contestatarias sienta las bases para la emancipación.

Los frankfurtianos acentuaron la función del arte en el proceso histórico. El punto de partida de su contexto económico y político directo los llevó a analizar la relación que establece el arte con las nuevas técnicas en el capitalismo.

Uno de los enfoques más importantes parte del análisis de las vanguardias, particularmente con el Dadá y el Surrealismo, en ellas se concreta una ruptura con las funciones del arte hasta entonces ejercidas. En estas rupturas el arte pasa a nuevas condiciones, condiciones que han perdido su carácter ritualista y sacro.

En el caso particular de Benjamin, el arte reproducible puede verse en términos positivos, de emancipación, al alcance de las masas; mientras que en el caso de Adorno y Horkheimer puede ser parte de las condiciones hegemónicas, un instrumento de dominio de las masas. Con base en estas posturas surge la crítica a “la industria cultural” resultado del triunfo de la razón instrumental, mediante la ciencia y la tecnología.

Para Adorno y Horkheimer la perspectiva de Benjamin que consideraba al cine, así como las iluminaciones profanas como emancipatorias, era una predicción optimista. Mientras que la reproductibilidad es para Benjamin un vehículo de emancipación muy propia del arte no aurático; para Adorno y Horkheimer esta encierra una función más cercana a la enajenación, un medio de entretenimiento para las masas.

Discreparon completamente del diagnóstico optimista de Benjamin a cerca del potencial emancipatorio del cine y de las iluminaciones profanas dadaístas y surrealistas para generar «descargas revolucionarias» y movilizar a las masas en favor de la revolución (...) vieron en todo ello sólo nuevas formas de alienación y el potencial emancipatorio conservado sólo por aquellas formas de arte que, como el atonalismo en la música o el antihumanismo de Kafka y Beckett en la literatura, se enfrentan negativamente con las nuevas realidades que la barbarie capitalista y la glaciación estalinista imponen (Vilar, 2010, p.195).

La razón formal busca construir sistemáticamente esquemas de coherencia interna, que explican y accionan el conocimiento que surge de las mismas, su base es el pensamiento conceptual y el principio lógico de “no contradicción”. La razón instrumental, por su parte, es cosificadora por antonomasia, tergiversará cualquier proceso con fines de manipulación que apremien sus intereses, entendiendo dentro de estos procesos tanto los

naturales como los sociales. La razón instrumental busca la utilidad, la eficacia, el dominio de los medios, ciega e irracional frente a los fines.

El arte no sigue ninguno de los cánones de la razón formal ni de la razón instrumental. Representa un resquicio de resistencia.

La función del arte es emancipatoria, una resistencia contra la alienación en el sistema capitalista prevaleciente. A través del arte puede ejercerse la denuncia y proyectarse una perspectiva utópica de cómo podría llegar a transformarse la realidad. “El arte auténtico se revela como un lugar de resistencia y diferencia, como negación de un mundo atroz y como *promesse de bonheur*”. (Vilar, 2010, p. 197).

No todo arte es el lugar privilegiado de lo no-idéntico. La homogenización, la eliminación de lo particular y lo diferente es el resultado del triunfo de la racionalización. El arte auténtico es aquel que se resiste a este mencionado proceso de homogenización. A partir de la sociedad en la que aparece, se resiste y la refracta. El arte auténtico como tal, es el lugar privilegiado de lo no-idéntico, de lo marginal y lo heterogéneo en la medida en que se resiste a lo homogéneo. Aquí podemos identificar las expresiones artísticas arriba descritas, que se generan no sólo en las periferias fuera de las instituciones, sino también bajo parámetros diferentes a lo establecido por el estándar.

En primera instancia, el arte auténtico ejemplifica otro tipo de racionalidad no prevaleciente. Esto es el resultado de la secularización de la magia, que abre camino a una conducción por parte del arte, esta manera de conducirse no es dominante o instrumental, como la sociedad a la que refracta, sino de mutua coexistencia y convivencia, en la que el principio rector no es el de identidad, sino el de respeto por la diferencia. Es mimesis en su técnica y dominio de materiales, pero con fines refractarios en direcciones que introduzcan el caos en el orden homogéneo de la racionalidad instrumental.

Para Adorno, el arte auténtico se expresa a través de un lenguaje artístico “del sufrimiento” y de “conciencia de la miseria”. Con fines de proteger su autonomía frente a la razón dominante, se radicaliza y se cierra a la comunicación. En este aspecto reside su hermetismo. Sin embargo, en este hermetismo se funda su autenticidad, sólo puede proclamarse como arte auténtico, aquel que denuncia, refracta o proyecta una protesta contra la razón homogeneizadora que nos deshumaniza y genera una opresión. Este

último aspecto encierra su labor comunicativa. “El arte encierra verdad como apariencia de lo que no la tiene”. (Vilar, 2010, p. 211).

Primeramente, es una cosa que niega el mundo de las cosas. En segundo lugar, es negativo en el sentido que habla de sufrimiento y displacer. Posteriormente, niega las formas de percepción y comunicación tradicionales. Finalmente, es negativa ante la sociedad a la que niega, denuncia y critica.

Estos recorridos procedimentales, que nos permitan realizar un análisis más profundo de las obras de arte, en especial aquellas que al no ser miméticas o institucionalizadas y presentarse a nosotros de formas alternativas, son establecidos bajo las dinámicas de la Teoría crítica que implica “la trabajosa ascensión desde la descripción de fenómenos sociales a la comparación detallada, y sólo desde este punto a la generación de conceptos generales (Adorno y Horkheimer, 2000, pág. 27). Si bien es necesario que realicemos un acercamiento puntual de las condiciones históricas, evidentemente económicas y políticas -no sólo del arte, sino de cualquier fenómeno que se vincule a la teoría crítica- habrá que saber reconocer las relaciones que se pueden establecer entre sucesos que parecen aislados o factores que pueden representar la causa de la que se deriven otros factores futuros. Más allá de la mera descripción de los factores que pueden llegar a darnos una comprensión de una obra, habrá que reconocer relaciones no evidentes que la signifiquen y que puedan provocar otros sucesos. Estas cuestiones profundamente enriquecedoras para la comprensión de una obra, para la generación del conocimiento, sólo son posibles en los aspectos sociales de las ciencias.

Tanto la fertilidad de las nuevas relaciones descubiertas entre los hechos para la transformación del conocimiento disponible como la aplicabilidad de éste a los hechos son cualidades que no se remontan a elementos puramente lógicos o metodológicos, sino que en cada caso sólo se pueden comprender en relación con procesos sociales reales. Cuando un descubrimiento ocasiona la reestructuración de puntos de vista precedentes, ello nunca sucede exclusivamente mediante consideraciones lógicas, fundadas a lo sumo en la contradicción con determinadas partes de la representación dominante (Adorno y Horkheimer, 2000, pág. 30).

Nuestra capacidad de aprehensión de cualquier condición epistémica, en el caso particular de esta investigación, el arte, tiene implicaciones que se desarrollan -para los frankfurtianos- en una sociedad industrial, lo que nos es accesible, lo que se percibe tiene reflejos permanentes del trabajo, del impacto humano, de la praxis social, lo que exige,

en términos de teoría crítica nunca ignorar la impronta que las condiciones sociales tienen en cualquier aspecto de las producciones discursivas y artísticas.

Estas condiciones, como resultado del trabajo humano, de la voluntad y ejecución de esta, pero al mismo tiempo, de forma paradójica, parecen a su vez supeditadas a estructuras que superan las voluntades y forman parte directa del sistema. Es en el pensamiento crítico que tendríamos la capacidad de discernimiento, para comprender que en la estructura que se deriva del sistema económico y político, existen mecanismos que son el resultado de la voluntad humana, de su esfuerzo; en estos resquicios tendrían cabida las expresiones alternativas del arte, mientras que en las condiciones instrumentales implementados por el sistema, se reconoce las expresiones artísticas institucionales, que tendrían como finalidad, no sólo la inserción en el mercado, sino también la legitimación del sistema que les apremia en un mundo neoliberal. Ante esto Adorno y Horkheimer señalan:

El carácter escindido de la totalidad social en su forma actual se desarrolla en los sujetos de la actitud crítica hasta convertirse en una contradicción consciente. Reconociendo el sistema económico actual y la totalidad de la cultura fundada en él del trabajo humano, como la organización que la humanidad de ha dado y de la que es capaz en esta época, los sujetos de la actitud crítica se identifican con esta totalidad y la conciben como voluntad y razón; en su propio mundo. Pero al mismo tiempo experimentan que la sociedad se puede comparar con procesos naturales, no humanos, con meros mecanismos, porque las formas culturales que se basan en la lucha y la opresión no testimonian una voluntad unitaria y autoconsciente; este mundo no es el suyo, sino el del capital (Adorno y Horkheimer, 2000, pág. 42).

Habría, entonces, que identificar las categorías sociales con base en las cuales se desea establecer el análisis, en este caso de las artes y reconocerlas como categorías que pueden desarrollarse como resultado de la voluntad del pensamiento crítico, pero también al servicio del sistema que controla el capital. Dentro de esta relación para el análisis, el individuo como sujeto de revisión debe reconocerse como uno determinado por sus relaciones con los otros, en confrontación mediada por la clase social y la totalidad de la urdimbre social. Observar hasta este punto las relaciones establecidas por los artistas que se desarrollaron en la periferia, permite concluir que sus producciones artísticas estaban mediadas por la posibilidad de encontrarse insertos en dichos círculos periféricos, que posibilitaban el debate, el disenso, pero también esa realidad social frente a la cual generar una resistencia, frente a la cual presentar un análisis, un discurso y una obra crítica.

Dentro del sistema neoliberal, los individuos parecen procurar su propia felicidad, nutrir sus intereses y satisfacer sus deseos, sin embargo esto se acompaña de una fantasía en la que acumular el poder; en contraposición existen los individuos donde la incapacidad de satisfacer sus deseos e intereses les vincula de forma permanente a las dinámicas laborales determinadas por una carrera interminable, deseosa por alcanzar los ideales de vida semejantes a la porción beneficiada por el capital “los hombres renuevan mediante su propio trabajo una realidad que los esclaviza cada vez más” (Adorno y Horkheimer, 2000, pág. 47).

La finalidad de la teoría crítica busca no sólo la emancipación de la población que el sistema ha colocado bajo tales circunstancias; busca ante el análisis de los fenómenos, mediante el arte, mediante la historia y la filosofía, incomodar las grandes verdades promulgadas por el sistema; aspira a la transformación de la realidad social en su totalidad, pero esa transformación implica un recrudescimiento de las percepciones. A través del arte alternativo, de su cuestionamiento y de su disenso, apela a la mordacidad de la crítica para la concientización del pensamiento y con ello de la emancipación de los individuos que conforman lo social. El arte ha de apelar a la incomodidad del espectador, en tanto que la carrera cotidiana por la sobrevivencia adormece los sentidos y con ello la percepción de las precariedades diarias resultado del sistema. “El desarrollo histórico de los antagonismos, desarrollo con el que el pensamiento crítico está comprometido, modifica la importancia de los momentos particulares del pensamiento, obliga a establecer distinciones y transforma el significado de los conocimientos” (Adorno y Horkheimer, 2000, pág. 69).

2.2 Daniel Montero, el arte alternativo en México en la década de los 90 y la Industria cultural como su lupa

Con base en el riguroso y fructífero estudio contenido en *La era de la discrepancia* surge una nueva investigación especializada idónea para este trabajo práctico, a saber, la realizada por Daniel Montero, crítico de arte colombiano, radicado en México y perteneciente al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90 (2013) es una revisión analítica que se exige enunciar de forma permanente desde dónde y cómo se está operando. Esto permite a su vez identificar los mecanismos y las configuraciones de espacios el arte ha operado. De igual manera la transformación y la conformación de discursividades.

Si bien Daniel Montero no discurre bajo la noción de disidencia, si lo hace bajo el concepto de “desajuste” y “alternativo”, no es que en el escenario artístico de México se generara un quiebre, un resquicio, mediante el cual se transformara radicalmente la producción de los artistas, sino que la estructura cultural sigue operando bajo determinadas condiciones que, bajo las circunstancias económico-políticas, vacilan en “desajustes” donde la producción de discursos y producción artísticas puede emerger como condiciones alternativas. Una transición fluida entre maneras de pensar, maneras de hacer y lenguajes en el arte contemporáneo.

Una de las partes más fundamentales de este estudio es la acentuación que Montero hace de las condiciones económico-políticas en la construcción de estos discursos y prácticas artísticas, como Luis Felipe Ortega se señala en el prólogo citado a continuación:

Un andamiaje que no ha sido usado hasta ahora en México para aproximarnos a nosotros mismos desde este campo llamado “artístico”, un campo, que como tal (y de ahí derivan el resto de las reflexiones de Montero) es la política y es economía, no simplemente que esté fuertemente vinculado a esas esferas, sino que la conforma. De esa manera el Estado mexicano (y sus políticas culturales) es un actor privilegiado dentro de este análisis, al lado de los coleccionistas, galerías y, en general, del mercado que se liberó en esos años de la misma manera que se liberaron todas las políticas económicas del país para ingresar al mundo globalizado de hoy (Montero, 2013, p. 20)

Sin embargo, no hay que olvidar que este acentuar ambas condiciones del sistema neoliberal no excluye que, si bien el arte descrito en este estudio es resultado de la economía y la política, es a su vez crítica y posicionamiento, formas de pensar, enunciar y ejecutar.

El periodo histórico en el que se centra el análisis de Montero (1988-2007) se encuentra enmarcado por dos eventos contrapuestos, a saber, la conformación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en el sexenio del expresidente Carlos Salinas de Gortari -que puede considerarse la institucionalización- y la exposición *La era de la discrepancia* -que representaría la disidencia- misma que Montero define como “patrimonización de la diferencia” (Montero, 2013, p.24). Bajo las

condiciones que se señalaron anteriormente, relacionadas con la firma del TLCAN, Montero señala:

el cambio que se produjo en el campo del arte mexicano de la década de los noventa tiene que ver precisamente con esa liberación de capitales económicos y simbólicos, porque en esas fechas el país pasó de tener una de las economías más cerradas a una de las más abiertas del mundo (Montero, 2013, p. 24)

Es así como la aportación de los estudios de Daniel Montero nutre a este trabajo bajo el reconocimiento de que con base en la circulación del capital económico se afectará directamente la circulación del capital simbólico.

Lo anteriormente descrito hace referencia a estudios y publicaciones de circulación nacional, pues como se señaló al inicio de este estado de la cuestión, los artículos, tesis o ensayos en torno a la función del arte como disidencia -económico-política- es escasa. Ciertamente hay materiales que analizan el papel social del arte, de los que mencionaré continuación.

Si bien ya se han descrito las condiciones económicas y políticas que circundan la situación México, habrá que considerarse las circunstancias más particulares en las que se desarrollan sientas piezas artísticas que Montero utiliza para consolidar su posición teórica, misma de la que se sirve esta investigación. *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* del artista Eduardo Abaroa, es una pieza artística que conjuga muchos factores analizables, porqué se desarrolla en México, cómo se significa y como se inserta en las dinámicas de los circuitos del arte. Una de las características más interesantes de esta pieza es que fue creada en el espacio alternativo, y ya antes mencionado en esta investigación, *Temístocles 44*, su conceptualización dista mucho de la originalidad análoga al descubrimiento del hilo negro, pues referencia al *Obelisco roto* de Newman, sin embargo, su inserción contextual es determinante para lo que representa. Tal como su nombre lo indica, el *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* fue creado para armarse y desarmarse, para que su portabilidad permitiera el acercamiento a un público lejano a las referencias artísticas o culturales. Su materialidad le constituye de los mismos elementos que forman las carpas de los tianguis, la lona “rosa mexicano” le posiciona casi como en un juego de identidad, lo pirata se encuentra en los tianguis y se puede trans-“portar” a donde la demanda lo señale.

Esta “escultura pirata” es el signo de una crisis en México, especialmente en el Distrito Federal: una crisis política (la crisis del PRI) y sobre todo económica (la crisis del PRI) todo eso derivando en una crisis social. Un problema que no se resuelve. De hecho, habrá

que preguntar ¿qué hay que resolver si pareciera que el sistema de producción y de consumo se estabiliza precisamente en esta inestabilidad? Tal vez el *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* es el símbolo de todo lo que está roto en esta ciudad. Con su capacidad de trasladarse, pero también con esa posibilidad de rehacerse, la pasividad de la obra de Newman se vuelve etérea, transitoria. Se vuelve vacío: el obelisco de Abaroa responde a la tensión de los *puntos de toque* de otra manera porque la pirámide ya no sostiene en equilibrio a la masa rectangular que apunta hacia abajo; más bien se arma y lo único que contiene es precisamente vacío (Montero, 2013, págs. 42 y 43).

La pieza de Abaroa antes descrita transitó de los espacios alternativos de los que fue gestada a las colecciones de las instituciones más consolidadas en el ámbito del arte contemporáneo en nuestro país, hoy por hoy forma parte de la colección del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, pero ¿cómo es que ese recorrido le llevó a un espacio de legitimación institucional? Es importante replantear nuevamente la dinámica de las tensiones y resistencias artísticas, que nutren más de lo que minan al sistema del arte. Si la pieza de Abaroa, además de hacer referencia a una pieza artística ya consolidada décadas atrás, con su materialidad desarmable, de lona colorida le colocaron desde su creación en el ámbito de lo alternativo, además del espacio para el que fue concebida ¿cómo es que confluyen alternatividad e institucionalidad en un país en crisis? ¿cómo se relacionan las tensiones entre el arte y sus expresiones de resistencia y disidencia?

La industria cultural -como su antítesis, el arte de vanguardia- fija positivamente con sus prohibiciones su propio lenguaje, con su sintaxis y su vocabulario. La necesidad permanente de nuevos efectos, que permanecen sin embargo ligados al viejo esquema, no hace más que acrecentar, como regla adicional, la autoridad de lo tradicional, de la que cada efecto de lo particular querría escapar (Adorno y Horkheimer, 2007, pág. 141).

La primera vez que la pieza salió de *Temístocles 44* fue para exhibirse en el mercado del Eje 10 en la colonia Pedregal de Santo Domingo, al sur de la ciudad de México en el año de 1994, en plena crisis económica salinista. Esta pieza será montada en diálogo permanente con el contexto circundante, activará otros públicos, otras percepciones, se instalará directamente en un espacio donde los residuos de la crisis llevan a la economía formal a ser el *modus vivendi*.



Obelisco roto portátil para mercados ambulantes (1994)

La pieza de Abaroa realizará un recorrido interesante, pero ese recorrido no es arbitrario y estará vinculado a un circuito de lo alternativo, generado por el interés de eliminar el centralismo del arte y la cultura en el país. A través de Guillermo Santamarina y un espacio que fundó en la ciudad de Guadalajara, la pieza se presentó en la inauguración del FITAC y la Feria de Arte Contemporáneo FARCO, para posteriormente ser montada en un espacio museístico; empero no podemos aseverar que fuese cualquier espacio museístico, sino el Museo de Arte Carrillo Gil, que en palabras de Montero “se caracterizaba por llevar a cabo este tipo de muestras con un carácter disidente” (Montero, 2013, pág. 46) ideal para el proceso de consolidación de la pieza. Como un elemento que romperá con las concepciones de la escultura, de alguna manera parecerá entablar un diálogo en la resistencia. Posteriormente tendrá una inserción menos afortunada a la entrada del Palacio de Bellas Artes -el epítome de la institucionalización artística y cultural- en la que el análisis de su materialización pareciera desproveerle de su significado original, reduciéndola a un resultado histórico de la crisis de la escultura, una crisis que pareciera asumir la desaparición de la disciplina, factor que en ninguna circunstancia es verdadera.

¿Hasta qué punto limitarnos al análisis material de una pieza y su aparente importancia, basados en la osadía de la selección de materiales y los lugares previos a la institucionalización puede otorgarnos una lectura? ¿En qué medida una pieza que nació en la alternatividad pierde su criticismo al ser colocada en la institución? ¿no sigue esta tensión siendo necesaria para mantener el nivel de análisis y de cuestionamientos? Adorno y Horkheimer señalan:

Lo que resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra. Una vez integrado en su diferencia por la industria cultural, forma ya parte como el reformador agrario del capitalismo. La rebelión que tiene en cuenta la realidad se convierte en la marca de quien tiene una nueva idea que aportar a la industria (Adorno y Horkheimer, 2007, pág. 145).

Finalmente, el proceso que llevó al obelisco a formar parte de una colección institucional fue su exhibición en la *Era de la discrepancia*, una exposición que conjunta una serie de piezas -muchas de las que en la primera sección de esta investigación se han señalado- que disienten frente a la historia del arte “oficial” por los sistemas e instituciones culturales en México. Una obra que surge en la alternatividad para acentuar las condiciones económicas, políticas e incluso culturales en un país convulso “el *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* es, ni lo uno (*Obelisco roto* de Newman) ni lo otro (carpa de mercado ambulante) sino todo lo contrario (una discrepancia)” (Montero, 2013, pág. 54).

Este proceso de institucionalización de lo alternativo, disidente o discrepante parece obedecer a una serie de circunstancias, nuevamente vinculadas a las políticas transformadoras del neoliberalismo de Carlos Salinas de Gortari, a continuación, se abordarán los diferentes impactos en los que tendrá reflejo dichas políticas, pero es necesario explicar la toma de decisiones que generaron dinámicas de apertura en un sistema del arte completamente cerrado y centralizado en el Estado.

Para el periodo de 1988-1994, sexenio de Carlos Salinas de Gortari, se experimenta una desregularización económica, las políticas neoliberales llevan a la liberación de la economía, así como a la apertura de estratos estatales que hasta entonces se encontraban cobijados por la tutela del Estado mexicano. La privatización de servicios llevó a la circulación de capitales, la circulación de capitales llevó a la proliferación de capitales simbólicos e instauración de nuevos estándares de gusto; la monopolización del Estado sobre la promoción cultural representa al mismo tiempo el control sobre las imágenes, medios y material de producción artístico, al verse desprovisto del control del

Estado sobre los estándares, entre la circulación de capitales privados y capitales simbólicos se generará una coyuntura o punto de inflexión para la generación de nuevas formas de producción, promoción y circulación en el arte.

En la apertura de los mercados, mediante las políticas neoliberales y posteriormente con el Tratado de Libre Comercio: el mercado del arte no será la excepción. En este punto importante el ya mencionado, apartados arriba, neomexicanismo se posicionará en el mercado internacional -sin éxito a largo plazo- o a nivel nacional en colecciones privadas, “sobrevive también en la industria cultural la tendencia del liberalismo a seleccionar a sus individuos más aptos. Abrir hoy camino a estos individuos capacitados es aún la función del mercado, por lo demás ya ampliamente regulado” (Adorno y Horkheimer, 2007, pág. 145).

Otro evento significativo surge en el año de 1990, se lleva a cabo la exhibición *Mexico: Splendors of thirty Centuries (México: Esplendores de treinta siglos)*, en el Museo Metropolitano de Nueva York inicialmente, San Antonio Texas, Los Ángeles, Monterrey NL y la Ciudad de México. Esta exposición estuvo acompañada de un evento llamado *Mexico: A work of Art*, que implicaba muestras gastronómicas, eventos de danza folklórica y promociones de la cultura mexicana. Una de las características más interesantes dicha exhibición es la importante participación del sector privado -Grupo Televisa- y que su desarrollo temporal se dio en vísperas de la firma del Tratado de Libre Comercio; al respecto Montero señala:

El Estado mexicano se apoyó en treinta siglos de esplendor cultural para la promoción del tratado, a saber: esos treinta siglos garantizarían un respaldo milenario en términos culturales y de enaltecimiento de un Estado que, asimismo garantiza su legitimidad en una cultura que produce “obras de arte” esplendorosas (o en una cultura esplendorosa, sin más). Parecía que, por analogía, aquí si hubiera una garantía que equiparara al Estado y a la cultura, y, de manera casi automática, a la cultura con la confiabilidad económica (Montero, 2013, pág. 65).

Habrà qué analizar, porqué se señala este evento en la investigación si parece más el resultado de un arte legitimado por el Estado en la medida en que legitima a su vez al Estado mismo; pero es importante señalar el impacto que tendrá el desarrollo de una exhibición de semejantes magnitudes en el marco de la firma de un tratado comercial cuya finalidad es la apertura de mercados, pero especialmente, analizar que la participación de organismos privados como Grupo Televisa no representó en sí mismo una inversión por la “importante” cultura y la relevancia para el desarrollo mismo del

país, sino como un mecanismo que abriría posibilidades económicas significativas, que evidentemente traerían remuneración económica con esa apertura. Así mismo, el establecimiento de parámetros culturales deseables para la adquisición ¿qué “arte” compra Grupo Televisa? ¿Estas compras impactan a la demanda? ¿Qué circula -con base en la demanda- en el mercado del arte? ¿Quién tiene el poder adquisitivo para seguirle el paso a estos grandes consorcios? Resultado a partir de las posibles respuestas, se define el arte que circulará en el mercado mexicano -y por un tiempo en el mercado internacional- como capital simbólico deseable.

Los procesos que llevaron a la apertura de los capitales económicos en el país, durante el sexenio de Salinas de Gortari, cambiaron la forma en la que se producía arte en el país y las formas de apropiarse el capital simbólico. Como resultado directo, las políticas culturales se vieron afectadas:

Por qué se da un giro en el interés (económico) de la industria privada por promocionar a la cultura más allá de sus inversiones tradicionales que generarían ganancias más lucrativas. La respuesta tiene que ver con dos factores: la primera está relacionada a los capitales simbólicos, donde hay una búsqueda de las empresas por modificar su imagen de una forma de corporativismo exclusivamente empresarial a otra más comprometida con lo social. Y, en segundo lugar, la exención de impuestos para las empresas a cambio de inversiones a la cultura. El FONCA nace en 1989 con una modificación importante con respecto a la recaudación de impuestos por parte de la Secretaría de Hacienda (Montero, 2013, pág. 75).

Las consecuencias de estas políticas transformaron radicalmente las dinámicas culturales que se describen en el primer apartado. Un país que resguardó celosamente sus instituciones culturales ahora abre a la inversión privada las puertas de su resguardo ¿con qué fines? En un país sacudido por la crisis económica, con las desavenencias que implica el incumplimiento de las promesas de progreso, la inversión privada -mediante la exención de impuestos, bastante desregularizada hasta la fecha- aseguraba la constante circulación de capital en un sector gubernamental no prioritario -especialmente en periodos de crisis- pero condicionó la protección y cobijo de lo cultural a las fluctuaciones del mercado, así como a la determinación de capitales simbólicos con base en el gusto del inversor privado.

Uno de los elementos más interesantes, es que en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, los temas relacionados a las inversiones y circulaciones culturales,

los temas se engloban bajo el concepto de “industrias culturales”²⁴ o actividades “económicas” que tienen como resultado un “contenido cultural”.

La industria cultural, en definitiva, absolutiza la imitación. Reducida a mero estilo, revela el secreto de este: la obediencia a la jerarquía social. La barbarie estética cumple hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones del espíritu desde que han sido reunidas y neutralizadas como cultura. El denominador común «cultura» contiene ya virtualmente la captación, la catalogación y la clasificación que llevan la cultura al dominio de la administración. Sólo la subsunción industrializada -la subsunción consecuente- es del todo adecuada a este concepto de cultura (Adorno y Horkheimer, 2007, pág. 144).

El aspecto más irónico es que se implementó una exhibición que implica treinta siglos de “cultura esplendorosa” para terminar reduciéndola a “actividad económica” que determinará, con base en la circulación de los capitales qué modos de producción son valiosos -en términos de mercado- de permanecer en la industria y qué modos definitivamente no son viables por su poca remuneración. Las expresiones artísticas unidas al discurso institucional, las que circulan gracias a la participación de las inversiones particulares, tanto en el mercado nacional como en el internacional son justamente las del Neomexicanismo, estas nutren las percepciones de lo que el arte mexicano debería ser y en sí mismo es un arte de carácter apolítico, que encierra en su propia caracterización los conflictos de la identidad nacional que se encuentra en crisis. Esta identidad que con dificultades afirma o legitima al Estado y que con evidencia no representa, bajo ninguna circunstancia las condiciones reales que vive un país en crisis.

Las condiciones sociales durante la crisis del 1994 son tan efervescentes que se materializaron en el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el alcance mediático de talla internacional del enfrentamiento trajo consigo a agentes participativos de todos los lugares del mundo, personas de todos los países que buscaban atestiguar una lucha que acuerpaba siglos de despojos y explotación. Si bien era un tema de discusión permanente, el manejo que los medios nacionales daban al levantamiento, tergiversaba en muchos niveles las condiciones de la lucha, manipulando la naturaleza de las demandas indígenas y colocándoles en el banquillo de los villanos. Los grupos de particulares que ostentaban el poder en los medios de comunicación habían sido profundamente beneficiados en el proceso de privatización y apertura de mercados y ahora se encontraban al servicio del poder gubernamental en la legitimación de sus

²⁴ TLCAN, artículo 2107, consultado en <http://www.economia-snci.gob.mx/sicait/5.0/doctos/TLCAN.pdf>. Este documento hace referencia al primer tratado, firmado en el sexenio de Salinas de Gortari.

posturas. Como grandes benefactores de las obras artísticas que se movían en el mercado -Neomexicanismo- inclinaban su consumo de arte a aquello que legitimaría al Estado ¿es el arte mexicano un arte con tonalidades políticas? No, la política mexicana gira en torno al conflicto armado -respondería cualquier extranjero de la época- ese arte se enfoca en su identidad nacional, “es como si una instancia omnipresente hubiese ordenado el material y establecido el catálogo oficial de bienes culturales que recoge sucintamente las series disponibles” (Adorno y Horkheimer, 2007, pág. 148).

Pero hay un sistema político en crisis, como el mismísimo movimiento armado lo patentó, y hay una crisis económica y no puede negarse la existencia de una crisis social; si bien el arte alternativo no materializó y significó profusamente el tema del levantamiento zapatista, sí disintió ante las circunstancias económicas, políticas y sociales que le eran más inmediatas, las de las ciudades habitadas.

Dos de los procesos políticos que acompañaron la inversión privada en el ámbito de la cultura fue la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA por sus siglas en español) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA por sus siglas en español), ambos en el año de 1989. El FONCA comienza sus funciones con una participación del Estado, empresarios con aportaciones voluntarias y la comunidad artística, en virtud de fomentar la creación artística en pleno ejercicio de la libertad creativa, así como preservar e incrementar el patrimonio cultural de la nación. Las reacciones inmediatas reconocían los viejos vicios del régimen, participar y gozar del privilegio de una beca, representaría la cooptación y alineación artística a los gremios anquilosados y poco productivo de las viejas estructuras e instituciones, lejanas a la libertad creativa, cercanas a la censura y alineación ¿cómo lograr gozar de los servicios que el sistema tendría que aportarte sin pérdidas significativas como la de la libertad creativa?

El arte alternativo más allá de su no participación en las filas institucionales parecía no ser agrupado o no pertenecer con base no sólo en su producción, sino incluso en sus procesos creativos, situación que formaría a su vez, parte de la discusión sobre la relación a la libertad creativa. Pero más que representar un tema ríspido o restringido, tanto el surgimiento del FONCA, como la discusión en torno a los procesos creativos del arte “alternativo” un fenómeno social comienza a desarrollarse. Con la difusión de becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, muchos artistas tuvieron la posibilidad de

producir con -cierta- libertad creativa -en proceso y producción (como resultado)- dando lugar a la proliferación de piezas artística “alternativas”, al respecto Montero señala:

La cuestión de la libertad de creación parece equipararse a una forma igualmente libre en relación a los capitales privados que están en juego, y, asimismo, se pone en relación a individuos libres y al Estado. De esa manera se planteaba la creación artística como si *de verdad* estuviera desvinculada de un sistema de producción. De hecho, en el momento que comienza a haber una sobreproducción de obras *alternativas*, muchas de ellas financiadas por el Fonca, las galerías y las colecciones se empiezan a fijar en ellas (Montero, 2013, pág. 92).

Más delante, y con relación no sólo a obras sino también espacios alternativos, Montero continúa:

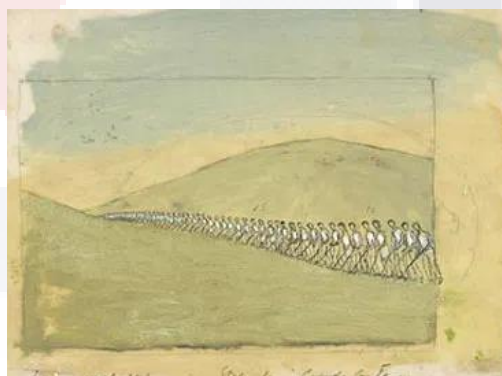
Esos fondos les brindaron a estos espacios tanto libertad de operación como de gestión, haciendo posibles los proyectos y programas que ellos quisieran hacer, pero, tal vez más importante, les dieron continuidad. Los fondos del Fonca gestaron, al menos en ese sentido, una posibilidad a largo plazo para hacer proyectos sin control en términos de producción y gestión. De esa manera el Estado, en compañía de la industria privada y en conjunción con una serie de factores (...), provocaron un cambio fundamental en la manera de entender la gestión del arte (de las artes en general) en el país (Montero, 2013, págs. 92-93).

Con base en lo anterior, se puede resumir que, los procesos de neoliberalización generaron una apertura de capitales privados, esto lleva a la circulación de ciertos capitales simbólicos y la dinamización del mercado del arte; en el terreno de la crisis económica el Estado se ve compelido a abrir la inversión privada en los ámbitos culturales, lo que lleva a la conformación de fondos para la producción artística; al ser becas concursables, se garantiza la libertad creativa. Con la posibilidad creativa que representaron las becas, la proliferación de obras -la circulación de capitales simbólicos como los llamaría Montero- de carácter alternativo, otrora desarrollados en la periferia, las galerías y con ello el mercado comienza a darles cabida y con ello circulación. De igual forma y en contraste a la existencia ya consolidada de Galerías como la *OMR*, *GAM* -en la Ciudad de México- y *GAAM* en Monterrey, comienzan a surgir galerías alternativas como la *Kurimanzutto*, quien dio cabida a todos los artistas que surgieron en los espacios alternativos que se mencionaron al inicio de esta investigación, a saber, *Temístocles 44*, *La Panadería*, entre otros. Al mismo tiempo se dio la consolidación de colecciones privadas como la de Patrick Charpenel²⁵ y Colección Jumex.

²⁵ Patrick Charpenel es un coleccionista radicado en la Ciudad de Guadalajara. Agente importante para el desarrollo de la Feria de Arte en Guadalajara y primer comprador del *Obelisco roto portátil para*

La colección Jumex, una de las más importantes del mundo, no sólo se puede entender en el contexto finisecular de la liberación económica, de cambio de gobierno y de modelo económico en un periodo de relativa estabilidad económica; en fin, de un cambio institucional significativo (Montero, 2013, 107).

La proliferación de las galerías, así como la consolidación de las colecciones privadas, todas abiertas y dispuestas a discursos surgidos en la periferia, fomentarán la, cada vez mayor, presencia de la figura del curador en el sistema del arte. Esta presencia, por supuesto no surge en la institución estatal, pero la diversidad de los discursos “alternativos” parecían demandar la mediación. Las funciones que asume la figura del curador en México desde su aparición, parecer recorrer desde la gestión, la promoción comercial de la obra, la búsqueda de espacios, entre otras tantas. Uno de los ejemplos importantes que pueden compartirse para observar sus funciones en la obra *Cuando la fe mueve montañas* del artista Francis Alÿs, quien mediante la gestión curatorial de Cuauhtémoc Medina lograron el financiamiento de la obra para su realización en la Bienal de Lima -una Bienal periférica en el sistema internacional del arte- la financiación de la pieza implicó la cesión documental de los bocetos y la conceptualización de Alÿs a la Colección Jumex. Se describe este ejemplo, pues la pieza no se había realizado aún, la financiación implicaba no sólo el apoyo para la pieza sino también para el traslado del artista y del curador. La fundación parecía apostarle a un concepto y a la discursividad que una pieza encerraba.



A la izquierda, registro fotográfico de *Cuando la fe mueve montañas*.

A la derecha, boceto. Colección Jumex

Francis Alÿs

mercados ambulantes de Abaroa. Desde el principio se posicionó como un promotor del arte alternativo, que de inicio el definía como Contemporáneo.

Habría que analizar qué tanto estas modificaciones en las políticas del arte, en las circulaciones del mercado del arte, en los agentes participativos, siguen generando discursos “alternativos” que disientan frente a las instituciones y sus restrictivas dinámicas y políticas excluyentes. Vale la pena preguntar si la resistencia del arte “alternativo” que disienta sobre las condiciones económicas y políticas del país sigue vigente al tener más fichas en el tablero de juego ¿Hay una absorción institucional de lo alternativo que invalida la hipótesis central de esta investigación? ¿al cambiarse las dinámicas de circulación de los capitales simbólicos, con base en las transformaciones económicas y políticas, se cambió también la naturaleza alternativa de sus discursos? ¿Al sumarse a las dinámicas del arte, desaparece la posibilidad de una transformación social por medio del arte?

José Luis Barrios en su ensayo *Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)*, señala:

En lo artístico, puso claro la necesidad de organización social en la que sobre todo la sociedad civil adquirirá una relevancia significativa en el desarrollo de una nueva discursividad artística y donde el ascenso de las grandes empresas tendrá un lugar relevante en la nueva configuración de la geopolítica del arte en México (Benítez (ed.), 2004, pág143).

Tanto la posición de Barrios como de Montero en este tema, pareciera que esta modificación tenía, más allá de las condiciones externas como las políticas económicas y el mercado, condiciones internas, de carácter artístico como la manera de hacer obra, de informar y de educar. Ya con antelación se ha mencionado en esta investigación que los espacios “alternativos” representaron en su momento, los lugares idóneos para la reflexión, el debate, el análisis de las circunstancias y con ello la posibilidad de subsanar las carencias que la educación formal que las instituciones artísticas implicaban. Pero en la libertad relativa experimentada en dichas dinámicas resultantes, se generó un dinamismo en la producción, en la crítica que eventualmente terminó por modificar sustancialmente lo que se exhibía en museos y transformó el estatus de lo que como “institucional” se comprendía.

En 2002 se convocó a un evento en La Panadería para el cierre del local. Teresa Margolles fue la encargada de realizar una obra para la clausura, cubriendo el piso con una mezcla de cemento preparado con el agua en la que se lavaron los cadáveres del Semefo. La exposición, titulada *Fin*, era una alegoría no sólo del fin del lugar, sino que aludía también al final del concepto de alternatividad, para dar paso a otro: el de arte contemporáneo.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Después de 2002 ya no podía existir ningún espacio alternativo porque esa producción estética comenzaba a ser parte de la promoción de lo que se debía mostrar dentro y fuera del país. Obviamente no sólo tenía que ver con la institucionalización de las prácticas, sino también de los discursos y de las actitudes (Montero, 2013, pág. 151).

Este proceso transitorio, el paso de lo “alternativo” a lo “contemporáneo” pareciera estar presente en la institucionalización. Algo deja de ser alternativo cuando se suma al circuito del arte y de exhibición y esto no es arbitrario, esta íntimamente ligado a la transformación interna de esas instituciones y que las figuras legitimadoras que ahora les conforman asumen parámetros distintos en la conceptualización, materialización y significación misma de las obras.

Es aquí donde encontramos la creación de espacios -institucionalizados- como el Museo Ex Teresa Arte Actual, o la conformación de un equipo de curadores en el Museo de Arte Carrillo Gil, donde Osvaldo Sánchez además implementó un programa de educación formal curatorial.

Previo a esto la figura del curador surge en la independencia, con figuras como Guillermo Santamarina o María Guerra; Debroise señala “precisamente porque no tenían cabida en el discurso cultural de la época, ni lazos en las instituciones locales, se vieron forzados a crear sus propias estructuras, (...) curaron sus propias exposiciones, (...) todos disidentes de las estructuras formales” (Debroise, 2018, pág. 87).

Su proceso de asimilación institucional obedece a las mismas circunstancias a las del arte “alternativo” y pareciera que, en la medida en que lo alternativo se consolidaba como contemporáneo, la crítica de arte institucionalizada quedaba en desuso o incapacitada para reflexionar sobre los discursos artísticos. El curador en este proceso no sólo fungirá como un gestor de espacios y promotor de artistas, sino también como un mediador discursivo y crítico que a través de sus escritos posibilitará el acercamiento del público y la educación del mismo.

Tal vez la resistencia de la institución -resistencia eventualmente insostenible como se describió en esta investigación- a los discursos “alternativos” giraba en torno a la incapacidad de interpretar los nuevos discursos, a la exigencia por la ignorancia, a permanecer y abrazar más los discursos otorgados por la industria cultural “la permanente renuncia que la civilización ordena es reiteradamente impuesta y demostrada de modo inequívoco a los a ella sometidos en toda exhibición de la industria cultural” (Adorno y Horkheimer, 2007, pág. 154). Pero en algún punto de la transición, la figura del curador,

no del todo institucionalizado, se consolidó como un mecanismo de validación de los discursos artísticos.

Sin embargo, esta transformación de las instituciones del arte, no modificaron el andamiaje que siempre mostró una estructura vertical, donde las dinámicas jerarquizadas parecían ser una fuente indirecta de la resistencia y el disenso; por el contrario, el resultado de las convulsiones económicas, políticas, sociales y de mercado en México, que impactaron directamente sobre la constitución del organigrama del arte generaron lo que Montero denomina “una proliferación de múltiples *streams*, esta vez en relación a un mundo globalizado” (Montero, 2013, pág. 180), pero con un *mainstream* principal, que define una jerarquía del arte, donde agentes como Medina, Montero, Orozco, Santamarina son amos y parte.

¿Hay cabida en este *mainstream* contemporáneo para los discursos disidentes y críticos? ¿Estos discursos críticos y disidentes están del todo en contra con la institución el *mainstream* o los llevan a cuestras hasta su integración? ¿Estos discursos críticos e inquisitivos posibilitan la transformación de lo social? Con relación a la función de la figura del curador Montero comenta “es claro entonces que la curaduría no estaba por fuera de la institución ni nació desvinculada de ella. (...) la figura del curador hace evidente la crisis de un sistema institucional que en México era completamente obsoleto para 1995” (Montero, 2013, pág. 193). Es evidente que el proceso convulsivo de la transformación en México, cuando se descentralizó la institución y los espacios “alternativos”, así como la figura del curador, entraron en la participación del arte, surgió una esperanza de una dinámica diferente que modificara los andamiajes del arte. Pero para el año 2002, el curador originalmente independiente y los artistas ahora ya no “alternativos” sino contemporáneos, eran una pieza más del tablero del juego del arte que sólo había cambiado de participante.

Las preguntas que se mantienen en la investigación y que seguirán generando discusión a lo largo de la misma es ¿hay cabida en estas expresiones artísticas para el disenso? ¿En este tipo de arte hay posibilidad de una transformación social? Las piezas cambiaron, las reglas se modificaron y los agentes son otros, pero...

Breviario del capítulo

En este apartado del trabajo práctico se presentaron los lineamientos teóricos que sientan base en la Teoría Crítica de Theodor Adorno y Max Horkheimer, así como la perspectiva desarrollada dentro de la *Dialéctica del Iluminismo*, a saber, *La industria cultural*.

Las mencionadas bases teóricas buscaron tejer un diálogo con la investigación realizada por el Doctor Daniel Montero en *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. Esta vinculación se desarrolló en la medida en que el texto de Montero analiza las transformaciones que presenta el arte en México con base en las condiciones económicas y políticas derivadas del neoliberalismo, mientras que *La industria cultural* revisa el impacto directo que el sistema burgués tiene sobre la cultura.

En general se revisó cómo se afecta la producción y discursos artísticos, a partir de las condiciones económicas y políticas del neoliberalismo.

Capítulo 3. De colectivos, espacios “alternativos” y curaduría independiente ¿o no?

En este apartado se analizarán las producciones artísticas, así como los discursos producidos por el colectivo ruso *Chto Delat*. Se analizará la vinculación que llevó a cabo en México con el movimiento insurgente Zapatista y cómo de éste surge la exposición *Cuando pensamos que teníamos las respuestas la vida cambió las preguntas*. Por otra parte, se revisará el papel que el colectivo mexicano *Biquini Wax* ha tenido como espacio expositivo para artistas emergentes y su trabajo en la exposición *Melquiades Herrera. Reportaje plástico de un teorema cultural*. Finalmente se describirá el proceso curatorial y de gestión para el desarrollo de la exposición *Dimorfos*, del artista Alvek Servin.

3.1 *Chto Delat*, Imágenes de la disidencia

En el año de 1863, mientras se encontraba aprisionado en la Fortaleza de San Pedro y San Pablo, en la ciudad de San Petersburgo, el escritor ruso Nikolái Chernyshevski escribiría la novela *Chto Delat*, título que se traduce al español en la pregunta ¿Qué hacer? o ¿Qué debemos hacer? La novela se centra en la emancipación de su protagonista Vera Pavlovna Rozálskaya y su crecimiento e independencia gracias a la organización comunitaria de los campesinos. Este texto se convertiría en uno de los documentos más influyentes y doctrinarios para los revolucionarios rusos que comenzaban a direccionar la estructura de su lucha. Para el año 1902, Vladimir Lenin se apropiaría del nombre de la mencionada novela, que tanta influencia tendría en su formación, y publicaría un panfleto, cuya finalidad era desarrollar minuciosamente las ideas contenidas en un artículo previo intitulado ¿Por dónde empezar? publicado en el número 4 de la revista revolucionaria *Iskra* del año anterior.

Cien años después, a inicios del año 2003, en la misma ciudad de San Petersburgo y con el mismo ejercicio de apropiación, se crea el colectivo *Chto Delat*. Una de las características más significativas del colectivo es un posicionamiento claro y político desde su conformación, dicho posicionamiento constituye determinadamente la producción artística del colectivo, asumiendo lo que ellos definen como “demandas elementales” consideradas por el sistema político actual como una “imposibilidad romántica. La motivación en la producción artística es el rechazo a toda forma de

opresión, cualquier tipo de alienación artificial y ante todo tipo de explotación sistémica. Este tipo de compromiso artístico e intelectual (el colectivo se conforma multidisciplinariamente, por artistas, críticos y filósofos) tiene como fin último romper con el meta-relato del capitalismo.

Guardando un estrecho vínculo con las vanguardias, pero desde un enfoque no dogmático, con una recepción crítica, que conjugue ideas, conceptos y prácticas, la finalidad del colectivo es reconectar la innovación artística con el pensamiento comprometido y la acción política. Llevar el arte a una vida cotidiana liberada y revolucionaria.

Los conceptos centrales del colectivo serán la colectividad, disciplinariedad, pedagogía crítica, compromiso con la teatralidad y el realismo crítico. Asumirán, también, que el valor del arte está en su poder para transformar las realidades sociales a través de dichos conceptos.

La metodología implementada busca abordar el arte y la política de tal manera que los espectadores se involucren críticamente y quieran actuar. De esta forma sus obras, sus performances, instalaciones, *sonspiel* e instalaciones, reconfiguran la relación entre ambos frentes (arte y política) para facilitar la transformación en una sociedad más justa.

El primer paso para ello es la construcción de la colectividad, bajo perspectivas claras como infraestructura afectiva, institucionalización de la amistad y multidisciplinariedad, en aras de autorrepresentarse como medios de transformación.

3.1.1 Del Realismo Socialista y la recreación



Viktor Popkov. *Trabajadores de la central hidroeléctrica de Bratsk*

Formado en la Universidad Estatal Stroganov de Moscú de Artes e Industria, MVHPU por sus siglas en ruso, entre los años 1948-1952 y el Instituto de Bellas Artes Surikov de Moscú, Viktor Popkov fue un pintor que se desarrolló entre el realismo socialista y aquellos que buscaban una escisión del oficialismo stalinista. Su crecimiento artístico se encuentra enmarcado por el famoso periodo denominado “deshielo de Krushchev” que se caracteriza por la implementación de estrategias políticas para llevar a la URSS a una des-estalinización masiva, que entre otros efectos había llevado, en el caso particular del arte, a presentar un “culto a la personalidad”. Como un viajero incansable y amante de su país, Popkov recorrió gran parte del territorio ruso y representó a través de la pintura su percepción de la sociedad rusa, acentuando las condiciones reales de la cotidianidad donde los protagonistas eran granjeros y trabajadores.

En *Trabajadores de la central hidroeléctrica de Bratsk* (1961) Popkov representa a los trabajadores con constituciones corporales fuertes y resueltas, con expresiones de orgullo y poder, no hay dejos de cansancio y pareciera que son héroes anónimos de los que depende el desarrollo de una ciudad. La industrialización les ha alcanzado y ellos la asumen valientemente como la panacea que llevará a Rusia a continuar en la competencia a la par de los países capitalistas. Bajo un fuerte imaginario de comunidad, se muestran unidos en un grupo que es consciente de que realizar lo que a cada uno le corresponde lleva al desarrollo, realización individual y transformación de su realidad, “By today, this piece has become an iconographic symbol of self-possessed, concentrated people, not only standing on the brink of great changes, but capable of making sense of this transformation and realizing it.” (https://chtodelat.org/category/b8-films/fa_5/). Una fuerte influencia de la filosofía marxista predominante en la Rusia de ese momento.



Por su parte *Builders / Los constructores* (2005), es un video realizado en los inicios del colectivo *Chto Delat* y que ya incursionaba en las nociones de colectividad y de la auto representación. Una de las características más significativas de esta pieza es el ejercicio apropiacionista y de recreación de la pintura realista socialista de Viktor Povkov descrita párrafos arriba. Como se señaló esta pintura, exalta el esfuerzo comunitario pues la y los trabajadores se plantan frente a su público (como grandes héroes patriotas) desde la ciudad de Bratsk, en Siberia.

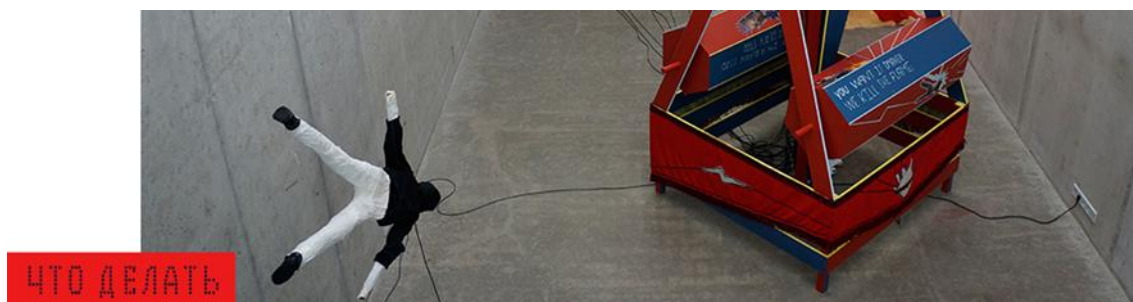
La meta de nuestro proyecto es aplicar esta imagen ideal a la contemporaneidad. Invitamos al espectador a regresar a la composición de esta pintura y a sugerir una nueva versión en su proceso de creación. Queremos mostrar (a través de una imagen, un sonido asociado) que posiblemente precediera el momento, en cuya mirada, asumamos una posición que los transforme en un símbolo de certeza, fuerza y creencia²⁶

Durante todo el video, podemos observar cómo es que el colectivo se dispone de diferentes formas con el fin de recrear la imagen, lo más fielmente posible. Mientras todo esto sucede, el sonido en el video es la discusión que el mismo colectivo mantiene y cuyo tópico central es la colectividad, una emulación auditiva de aquello que nos es asequible desde la imagen.

Ambas piezas recurren a la imagen y el sonido, en aras de exaltar una clara posición de trabajo para la comunidad, abiertamente disidente frente al sistema neoliberal.

²⁶ “Our project’s goal is to apply this ideal image to contemporaneity. We invite the spectator to return to the composition of this painting and to suggest a new version of the process of its creation. We want to show (through a slide show and soundtrack) what might have preceded this moment, in which they took on a pose that turned them into a symbol of certainty, strength and belief” (https://chtodelat.org/category/b8-films/fa_5/).

3.1.2 De la imagen analógica al memorial de la lucha



El 26 de octubre de 2018, sale a la luz pública un comunicado conjunto del Congreso Nacional Indígena (CNI), el Consejo Indígena de Gobierno (CIG) y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). En él se declaraba abiertamente el rechazo al Megaproyecto del Nuevo Proyecto Internacional de la Ciudad de México (NAICM) y se expresaba el apoyo y la solidaridad con las poblaciones migrantes. El contexto en el que se publica dicho comunicado fue el cierre de las fronteras mexicanas a la carava migrante que se dirigía a los Estados Unidos desde centro del continente americano. Una de las expresiones más contundentes del comunicado fue “El sistema persigue hoy, lo que provocó ayer”²⁷.

El sistema económico neoliberal es un sistema de explotación, tanto de recursos naturales como de capital humano y genera dinámicas de auto explotación y desigualdad. Al respecto, el mismo comunicado dicta:

Esas obras llamadas «megaproyectos», que no son sino parte de la guerra del sistema contra todo, son las que siembran violencia, destrucción y muerte en todo el mundo; y las que obligan, a los pobladores afectados, a migrar en busca de la vida que les arrebataron a sus lugares de origen²⁸.

²⁷ COMUNICADO CONJUNTO DEL CNI, EL CIG Y EL EZLN EN RECHAZO AL MEGAPROYECTO DEL NAIM Y EN APOYO Y SOLIDARIDAD CON LAS POBLACIONES MIGRANTES. Consultado en (<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2018/10/26/comunicado-conjunto-del-cni-el-cig-y-el-ezln-en-rechazo-al-megaproyecto-del-naim-y-en-apoyo-y-solidaridad-con-las-poblaciones-migrantes/>)

²⁸ COMUNICADO CONJUNTO DEL CNI, EL CIG Y EL EZLN EN RECHAZO AL MEGAPROYECTO DEL NAIM Y EN APOYO Y SOLIDARIDAD CON LAS POBLACIONES MIGRANTES. Consultado en (<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2018/10/26/comunicado-conjunto-del-cni-el-cig-y-el-ezln-en-rechazo-al-megaproyecto-del-naim-y-en-apoyo-y-solidaridad-con-las-poblaciones-migrantes/>)

Ante estas circunstancias, las disidencias no esperan y podemos ver alrededor del mundo expresiones de denuncia y enfrentamiento abierto contra dicho sistema. La siguiente pieza para analizar exalta estas luchas.

Memoriales a una luz tenue (2016) es una instalación que se constituye de una torre de un faro intitulada *It is getting darker*, la escultura-lámpara de un hombre golpeado, la escultura lámpara de un hombre que corre, esculturas-lámparas de personas cayendo y una figura voladora (también auto-iluminada) que es cargada por dos ángeles.

La figura central de la instalación es la torre del faro, cuya inspiración visual son las construcciones vanguardistas de Gustav Klucis. La iluminación que va desde el interior hasta el exterior representa analógicamente un faro real. El faro es la imagen que ilumina las luchas pasadas (representadas en cada una de las esculturas-lámparas), pero que también muestra el camino crítico para nuevas disidencias en la exigencia por un mundo mejor, otras formas posibles.

La serie de esculturas-lámparas enaltecen eventos y personas reales. Todos los eventos incluidos en la instalación son recientes, en los que las personas involucradas perdieron la vida durante las protestas o enfrentamientos políticos. El hombre golpeado fue asesinado por un cañonazo de agua, la figura que corre representa el acto de autoinmolación que llevó a cabo un monje tibetano en Nueva Dehli, las figuras que caen tributan a las víctimas de Maidán y París, finalmente, la figura voladora cargada por ángeles y cuyo rostro es cubierto por un pasamontaña representa a un maestro zapatista asesinado por grupos paramilitares.

Las esculturas-lámparas irradian luz independiente, cada una de ellas pretende no sólo visibilizar actos que se tornan una estadística en este sistema, sino honrarlos como heroicos y ejemplares. Al referirse a personas reales, su finalidad es ser un memorial que encumbre estas luchas y las vidas perdidas de quienes las pelearon.

Ambas piezas hacen referencias a imágenes particulares, la primera es una apropiación y recreación, la segunda una imagen analógica. El fin de ambas es la postulación crítica de que el arte puede generar en el espectador una posición que marche a la acción transformadora.

Estas obras podemos encontrarlas en la exposición *Cuando pensamos que teníamos todas las respuestas, la vida cambió las preguntas*, realizada en el Museo

Universitario de Arte Contemporáneo, de mayo a octubre del año 2017. La naturaleza del título obedece a que el colectivo realizó gestiones para realizar una estancia en territorio autónomo zapatista, planeando preguntas vinculadas a la autogestión, autodeterminación y organización ostentada por las comunidades que conforman el zapatismo mexicano. El colectivo comparte cómo en la planeación de las actividades a realizar, así como en la preparación de las entrevistas, realizaron las preguntas previas a la visita, con la finalidad de informarse con base en sus propios intereses.

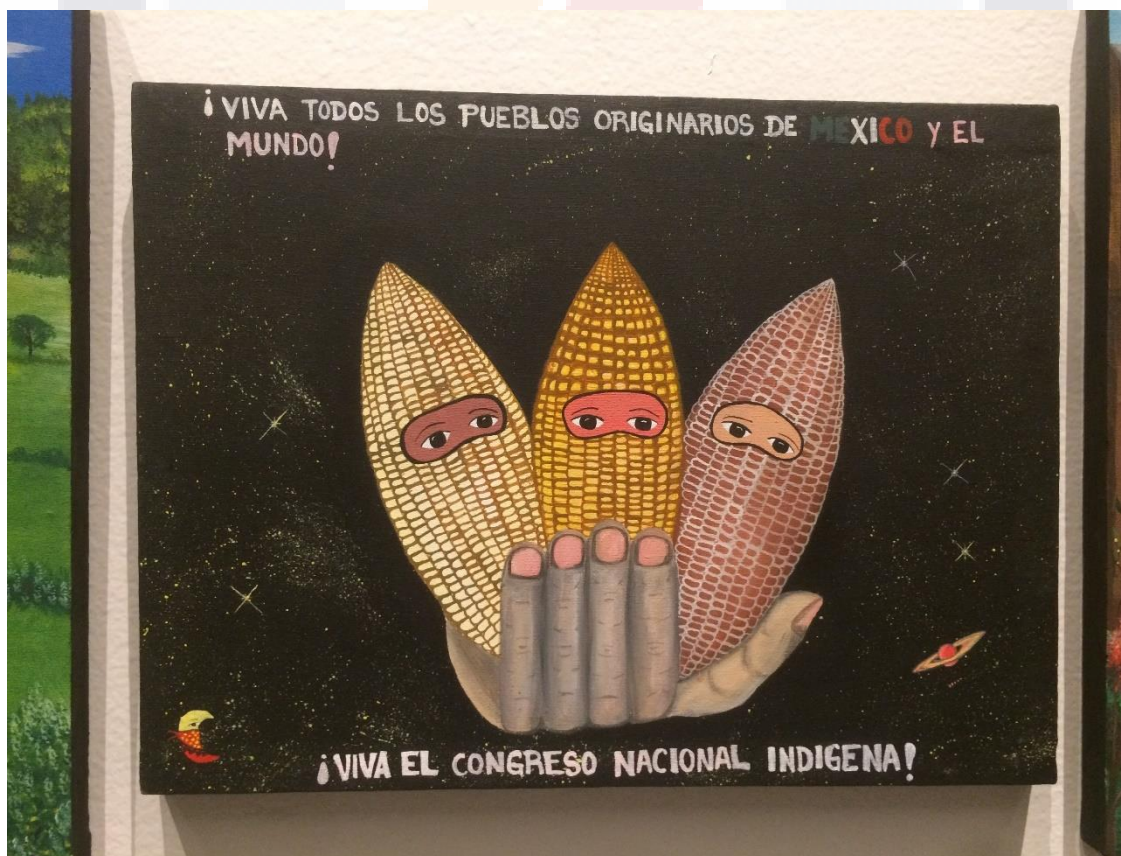
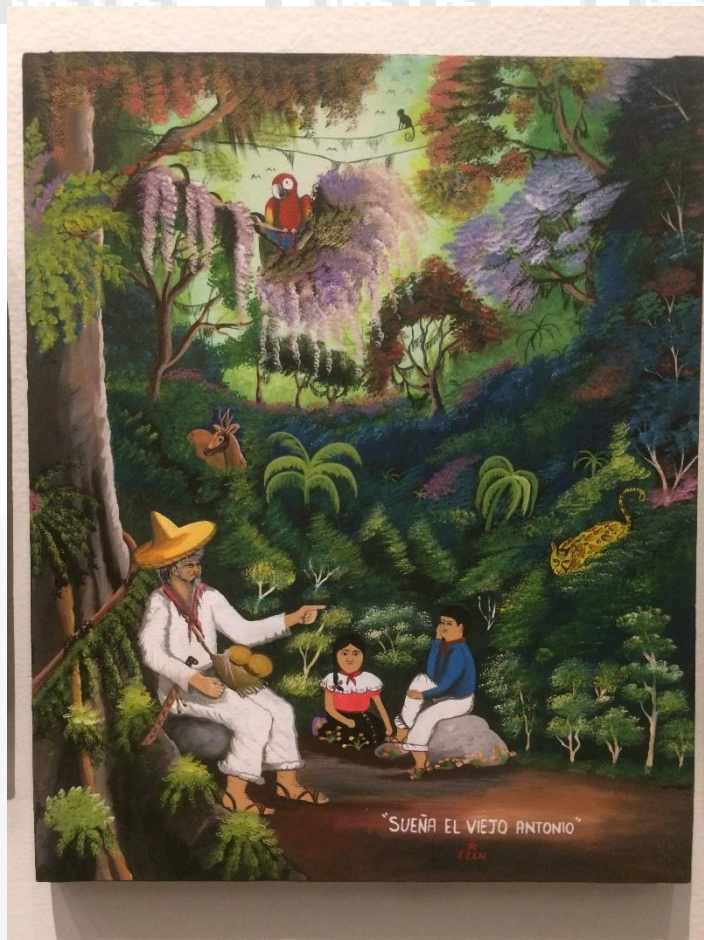
Lo cierto es que quienes hayan visitado las comunidades zapatistas, quienes hayan pasado días en sus caracoles o hayan compartido con ellos en sus semilleros, pueden respirar posibilidades indescriptibles. En esos territorios autónomos, libres de condicionamientos mediáticos y de las exposiciones constantes a las exigencias del mundo globalizado y neoliberal, puede respirarse la posibilidad de otros mundos posibles. En los territorios autónomos zapatistas se materializan las oportunidades de transformación total.

Existen afirmaciones sobre la naturaleza humana que no se discutirán a profundidad en esta investigación, pero que se inclinan a afirmar el egoísmo de la especie humana como una condición constante y permanente, pero ¿en qué medida este egoísmo no es sino el resultado de las condiciones a las que somete el sistema neoliberal?, ¿qué tanto podrían transformarse las inclinaciones humanas libres de las exigencias del neoliberalismo?

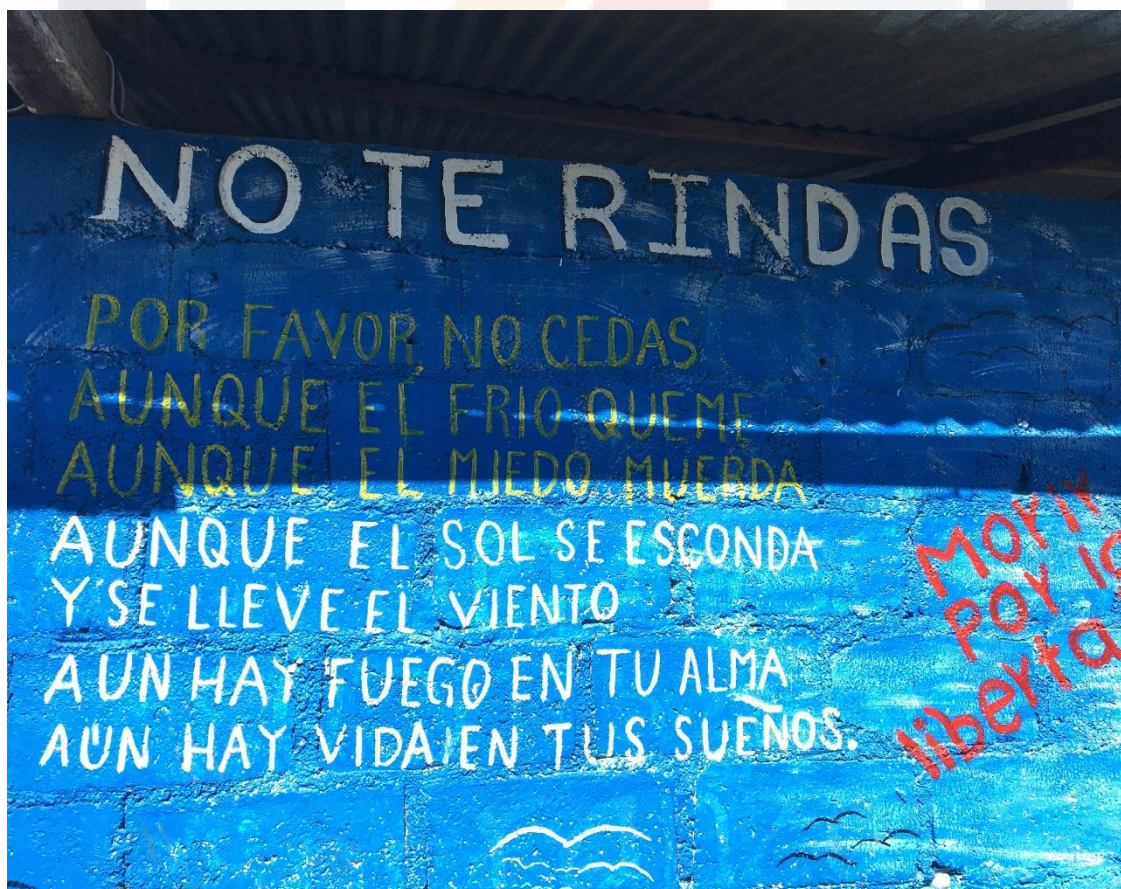
El título *Cuando pensamos que teníamos todas las respuestas, la vida cambió las preguntas* hace referencia a la transformación de percepciones que el colectivo tuvo al experimentar la vida zapatista, sus organizaciones y sus dinámicas, toda una sección de la exposición está dedicada a arte zapatista, donde una constante discursiva es la demanda permanente por la autodeterminación.







Algunas de las fotografías registradas por mi en el *Semillero Huellas del caminar de la Comandanta Ramona*, en el *Caracol Torbellino de nuestras palabras*, de la zona Tzots Choj.





Ante la experiencia de la vida zapatista, ante el reconocimiento de sus luchas y el ejercicio de su permanente resistencia. Las posibilidades de la transformación social se patentan, lo cierto es que cualquier extraño que les experimenta puede reconocer, que cuando uno creé tener todas las respuestas, la vida cambia las preguntas.

¿Es otro mundo posible?

3.2 *Biquini Wax EPS* y los espacios alternativos, su labor sobre Melquiades Herrera y el reportaje plástico de un teorema cultural

El perfil de la página de Facebook describe: “Organización social sin ánimo de lucro”²⁹, son un colectivo cuyas ubicaciones han variado al capricho de una ciudad en sí misma caótica, su última ubicación en la casona de la colonia Iztaccíhuatl debió ser abandonada por los efectos del terremoto y ahora desarrollan sus dinámicas en Pedro de Alba #232, en la Ciudad de México.

Igualmente, constituido de forma multidisciplinaria, curadores, críticos e historiadores del arte, dan cabida en sus instalaciones a artistas emergentes que deseen desarrollar discursos y producciones artísticas, hace ya nueve años, desde su fundación.

Su espacio “alternativo” se desarrolla en la “cotidianidad casera” que representa la naturaleza misma del sitio. En una dinámica un tanto caótica, pero productiva, se acuerpa como un espacio de trabajo, uno expositivo, como un centro de educación “informal” y hasta estancia para artistas que le visitan de otras ciudades del país.

Es interesante como dentro de las instalaciones se encuentran instalaciones, mezcladas con calendarios de planeación, planes de trabajo asociados con convocatorias y elementos diversos que representan la dinámica de un lugar lleno de vida y enfocado en las actividades artísticas, curatoriales y de reflexión. En donde puedes encontrar el debate y análisis que en espacios más formales. Es caos característico es sintomático de la diversidad de personalidades, que además fluye permanentemente con la llegada constante de artistas, participantes de talleres y escuchas de los diversos conversatorios.

²⁹ Consultado en <https://www.facebook.com/biquini.wax>

Dentro de sus participantes, se han generado subgrupos con proyectos separados y diversos, igualmente respaldados por la colectividad que les caracteriza. Proyectos relevantes como *Despatriarcalizar el archivo*, encabezado por Roselin Rodríguez y Natalia de la Rosa. O el subgrupo de los Yacuzis quienes vincularon la curaduría en torno al archivo de Melquiades Herrera realizada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en el año 2018.

3.2.1 Reportaje plástico de un teorema cultural. Melquiades Herrera y su disenso

La curaduría de *Melquiades Herrera. Un teorema cultural demostrado según el orden geométrico* fue realizado por el colectivo *Biquini Wax EPS*, esta labor mediante los diferentes mecanismos implícitos en los circuitos del arte, logró que la exposición fuese cobijada por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en el año 2018. Dicho reportaje contenía la colección de “objetos” reunidos por Melquiades o el “peatón profesional” de 1979 al 2003; una serie de documentos y su biblioteca.

La exposición se cura mediante la figura de un dodecaedro, que se divide en seis secciones y se procede a través de 3 condicionantes: debes conocer los procedimientos en términos de planos coordenadas recorridos por Melquiades; no debe entrarse si se ignora de geometría o dislexia matemática y de preferencia es recomendable padecer estrabismo crítico.

Cada una de las secciones implica hipótesis centrales, axiomas, definiciones y proposiciones, en un orden geométrico que permite la comprensión de la discursividad contenida. En algunas de las secciones, incluso se hace uso de contraejemplos y demostraciones.

Las secciones están ubicadas, con base en la figura del decaedro, a modo de facilitar la comprensión de un desorden que posee su propio orden interno.

Las prácticas artísticas de Herrera y sus participaciones en colectivos -ya mencionados en esta investigación- como *No-Grupo*, materializan su búsqueda de activar las condiciones críticas que posibilitaran el restablecimiento alternativo de los circuitos productivos, “estas obras discuten el sistema de circulación y el mercado del capitalismo en los países del Tercer Mundo” (Los Yacuzis, 2018, pág. 20).

La exposición nos comparte la mirada de Melquiades Herrera, una observación técnica de todos los objetos en su archivo que producen un desdoblamiento de la imagen nacional, cuestionando abiertamente la impasividad del sistema del arte, sus redes de producción artística y la circulación de capitales simbólicos. Los intercambios constantes de las imágenes que circulan, se tornan eventualmente una circulación de carácter económico.

Su producción en la periferia agudiza el ojo crítico de su producción que se enfoca en espacios que la institucionalidad jamás observa, mucho menos en la conformación del discurso de lo que es la identidad nacional, materializada en las obras que legitima.

Sus ejercicios “performanceros”, sus videos “meroliqueantes”, sus exhibiciones fortuitas, sus permanentes referentes a la cultura “popular”, dinamitaron de forma directa el sistema del arte que le había rechazado.

La diversidad de su archivo testimonia una época de crisis y “falluca”, de transformaciones económicas y fracasos políticos.

Son materiales que están en riesgo de extinción, así como la lucha constante de existir como objetos museables. Esta fragilidad matériaca también es epistémica. No se puede precisar qué son ni a donde pertenece. Ya no circulan como mercancías, tampoco han sido suspendidas en el tiempo como obras de arte y evaden la categoría de *archivo*. Sin embargo, su potencia reside en esa latente condición de tránsito entre su procedencia y su conformación actual en el acervo documental de un museo de arte contemporáneo (Los Yacuzis, 2018, pág. 8).

Como un ejercicio permanente de resistencia crítica en su producción artística, el colectivo concluye, con base en sus proposiciones y axiomas, que la procedencia de Melquiades es innegablemente del futuro y que, tras su muerte, su colección recorrió el camino trazado con anticipación convirtiéndose en un acervo público.

Resignificación material y crítica, eso guarda con un permanente tono irónico el archivo de Melquiades.



3.3 De la experiencia curatorial independiente para la realización de la exposición *Dimorfos*, del artista Alvek Servin

3.3.1 El proceso curatorial y de gestión

Inaugurada el 28 de noviembre del año 2019 y en exhibición hasta el 8 de marzo del año 2020, *Dimorfos* es una exposición con obra del artista aguascalentense Alvek Servin.

Su gestación inició un año atrás con la conceptualización de esta y con la puesta en marcha, no sólo de la producción de las piezas, sino con las gestiones curatoriales que siempre están implicadas.

La formación académica que poseo -en este apartado dejaré la escritura en tercera persona, por lo que la naturaleza misma de la sección demanda- implica una formación en curaduría del arte contemporáneo. Una formación de un año completo en el Node Center de Berlín, mediante un diplomado que implicó 6 módulos que recorren desde la escritura curatorial, hasta el diseño de exposiciones en programas computacionales especiales para la materia. En esta formación se proporcionaron los conocimientos procedimentales que tradicionalmente sigue una curaduría. Desde el trabajo profesional realizado en Museo Espacio, que permanentemente implicó ejercicios curatoriales, tales como la redacción de textos de sala, hojas de sala y capacitación a custodios para los recorridos diarios- he de establecer que, cada ejercicio curatorial es siempre diferente. Sin

embargo, existen elementos fundamentales en el ejercicio curatorial que nunca pueden dejarse de lado u omitirse.

El primer paso implicó la búsqueda de espacios expositivos que dieran lugar a la exhibición y que contaran con la disponibilidad en un periodo razonable para cubrir con las piezas necesarias.

Tal como se ha observado en apartados anteriores, parece ser que las relaciones interpersonales dentro de los circuitos del arte ejercen un papel importante en el desarrollo de los proyectos. El primer acercamiento, fue con la Lic. Pilar Ramos, coordinadora del *Centro de Artes Visuales* para revisar la posibilidad de contar con los espacios expositivos del centro, a saber, la *Galería Ártica* o la *Galería del Centro de Artes Visuales*. Con la finalidad de que la petición fuese formal, se desarrolló con el artista una bitácora a modo de catálogo de bocetos, que contenía la conceptualización de la exposición, la cantidad tentativa de piezas a producir y la distribución tentativa con base en los espacios a disposición -se desarrolló un boceto de cada uno de los espacios mencionados y de cómo sería un resultado tentativo- y un par de imágenes de piezas ya iniciadas para la misma.

Cabe mencionar que la respuesta de la Lic. Pilar Ramos -como siempre- fue incentivadora. Propuso, que con base en la calidad de la propuesta expositiva se buscase otro espacio más idóneo, con mayores dimensiones e incluso -a partir del registro de visitas que siempre realiza el Instituto Cultural- un lugar con mayor afluencia de visitantes. Finalmente se ofreció a comenzar el contacto con el artista Moisés Díaz, quien coordina el *Museo de Arte Contemporáneo No. 8* y la *Galería de la Ciudad*.

Una vez concertada la reunión con Moisés Díaz, se mostró la propuesta expositiva y se solicitó el espacio para el montaje de la exhibición. Aunque la exposición se “apalabró” ese mismo día, debieron realizarse procesos institucionales asociados a la petición de los espacios. Es aquí donde podemos cuestionar la perspectiva total de “independencia” tanto de artistas como de curadores ¿se lleva a cuenta a la institución para el desarrollo de exposiciones o se trabaja bajo determinados procesos que deben asumirse como parte de las dinámicas de los circuitos del arte?

Ciertamente el proceso no fue complejo y podría preguntarse a qué se dio la rápida aceptación de la exposición, un conocimiento previo del trabajo tanto del artista como de mi persona, una ausencia de opciones para exhibición en los espacios del Instituto o la calidad misma de propuesta que se desarrolló de forma muy profesional.

Los requisitos institucionales implicaron la redacción de algunas cartas de solicitud, dirigidas al coordinador de Promoción y Difusión del Instituto Cultural de Aguascalientes Miguel Ángel Vargas, acompañadas por supuesto de la propuesta expositiva.

Una vez aprobada la exposición por las autoridades competentes se procedió a una nueva reunión en el *Museo de Arte Contemporáneo No. 8*, con su coordinador Moisés Díaz para la revisión del calendario y asignación de espacio. Justo en esa reunión se pudo descartar que la aprobación de la propuesta tuviese que ver con ausencias de opciones expositivas, pues la lista de estas era larga y se nos programó para noviembre del siguiente año, a saber, noviembre de 2019. Eso nos otorgaba aproximadamente un año de trabajo, especialmente en el tema que tomaría mucho más tiempo, la producción de las piezas artísticas. Se estableció que las reuniones para los pormenores de la exposición se reanudarían hasta inicios de octubre del año 2019 y que ya no había detalles, por el momento, que tratar con la institución.

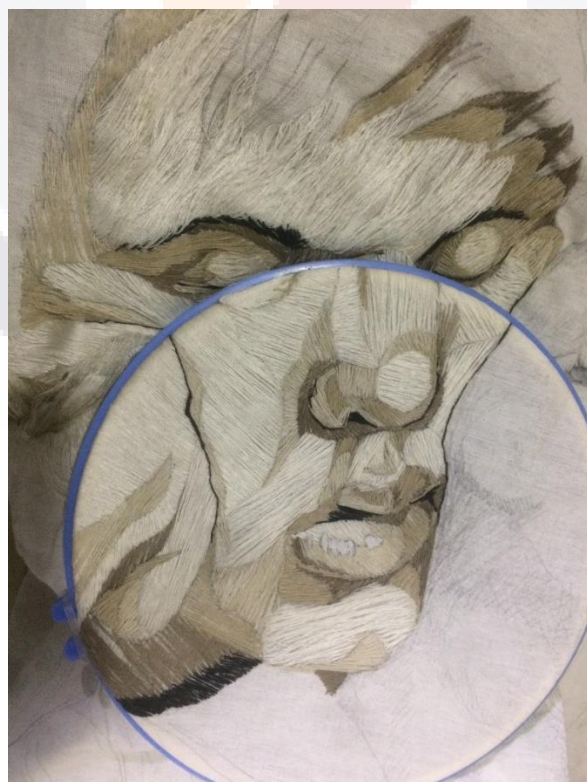
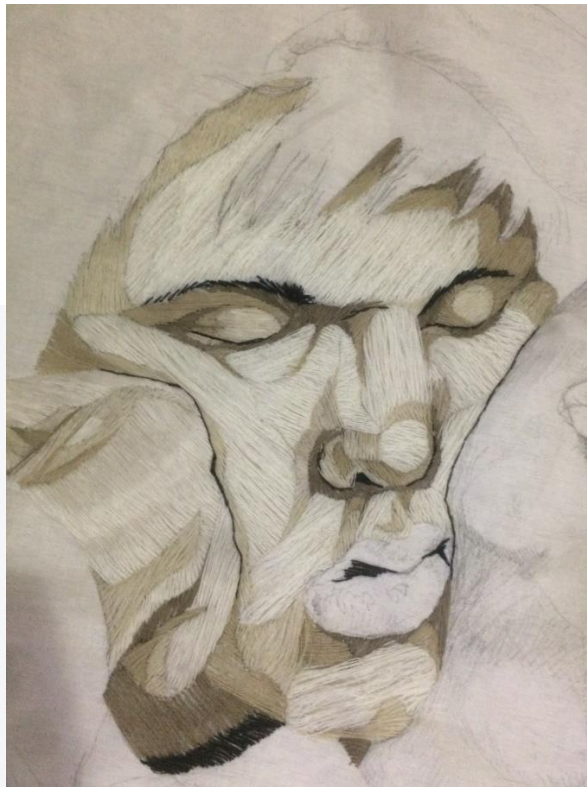
Uno de los temas que se discutieron durante la reunión fue el presupuesto implicado en la misma. El Instituto Cultural estableció puntualmente que proporcionaría materiales básicos de montaje -literalmente clavos- y los requerimientos básicos de una galería -iluminación y textos de sala-. En ninguna circunstancia habría pago para el artista o la curadora, pues ya era suficiente que se facilitaran los espacios expositivos y el Instituto proporcionaría la impresión de las invitaciones, los canales de difusión del Instituto y los tentempiés de la inauguración. Un giro rápido que nos colocó nuevamente en la senda de la independencia del circuito del arte.

El siguiente proceso curatorial fue la realización del *scouting* del espacio expositivo. El lugar asignado por el Instituto Cultural de Aguascalientes fue la *Galería de la Ciudad*, misma que se encuentra ubicada en la entrada de la Casa de la Cultura Víctor Sandoval, inmediatamente a la derecha. Realizamos un recorrido por la galería y con el permiso del custodio en turno medimos el espacio, las paredes utilizables y los espacios funcionales. Con base en el espacio el siguiente proceso fue un pre-diseño del guion museográfico, que permitiera concebir cuantas piezas artísticas y de qué naturaleza habían de crearse.

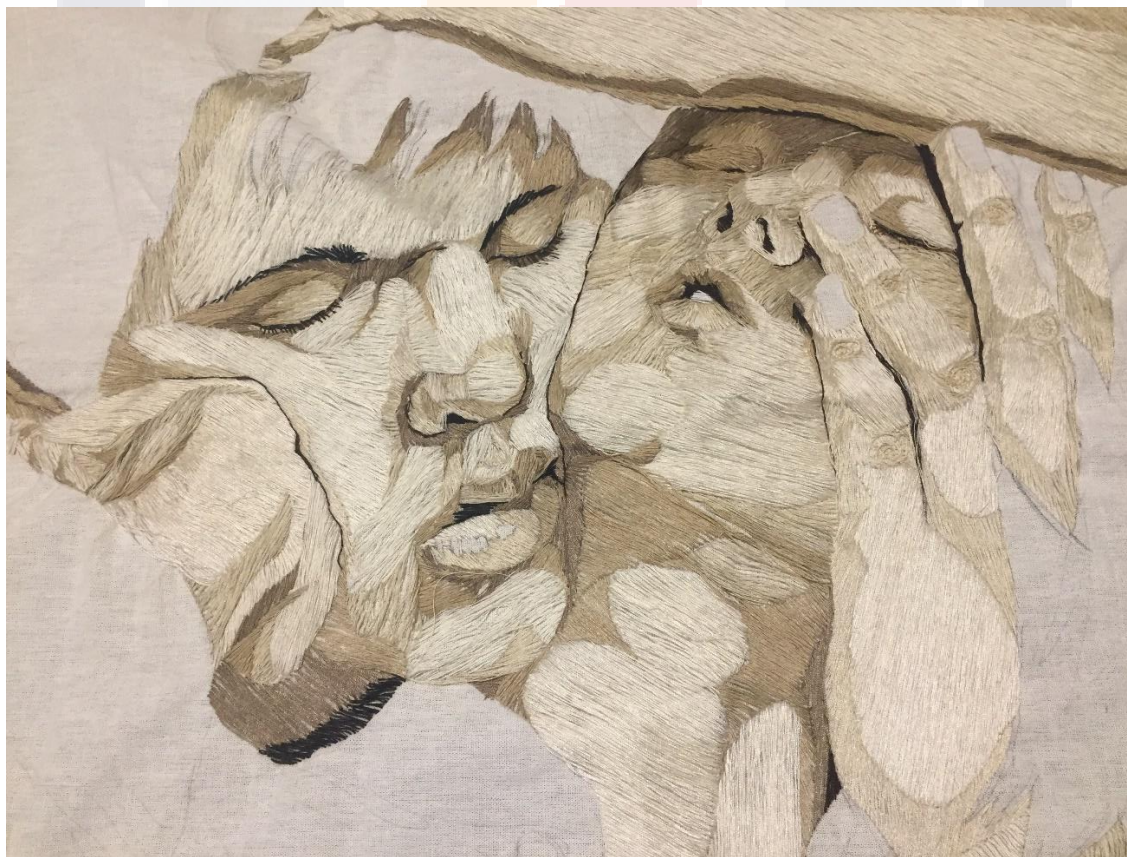
Con la cantidad tentativa de piezas se diseñó un listado de materiales a requerir y con base en el listado un presupuesto tentativo, que evidentemente tuvimos que asumir.

La producción artística “alternativa” y la curaduría “independiente” parecen implicar fuera del cobijo institucional, más gastos que ganancias, cuando menos en un inicio.

Finalmente se dio comienzo a la producción de piezas artísticas.



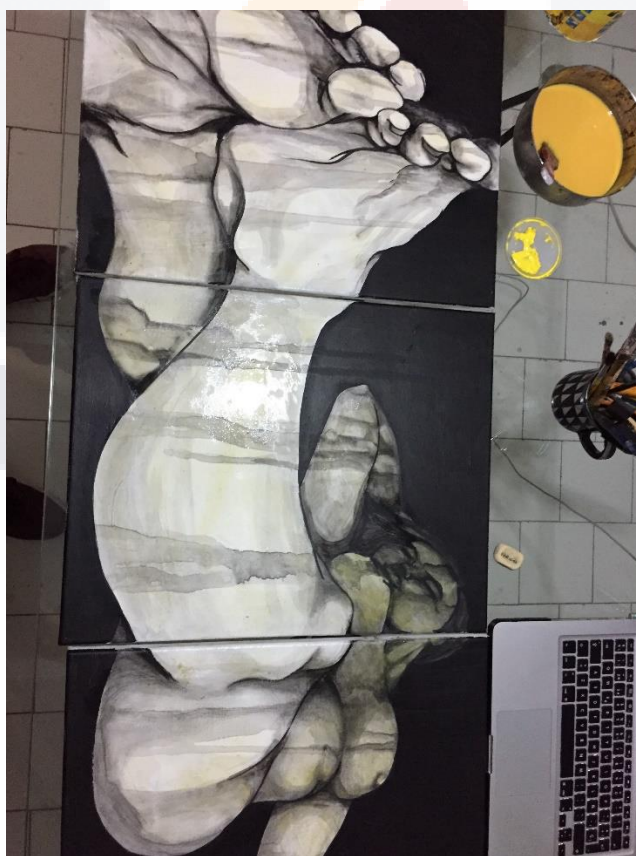
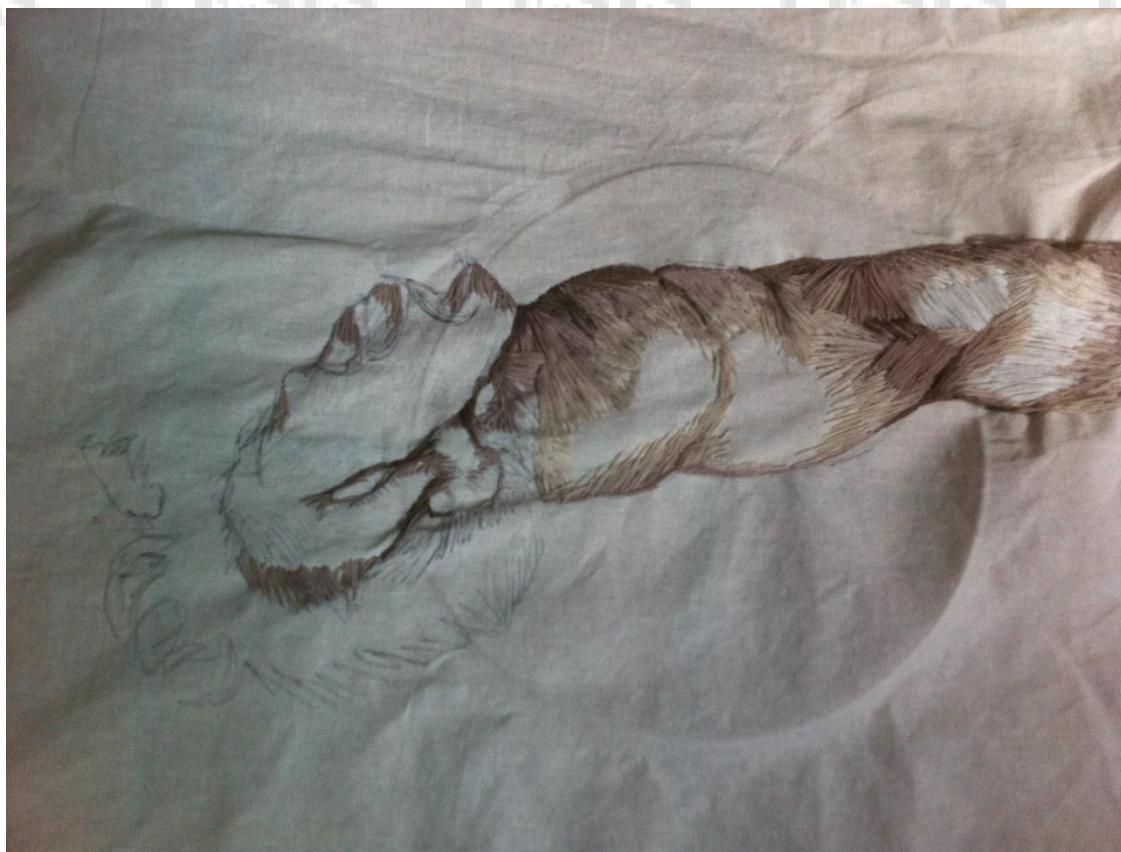
TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS







Son sólo algunas de las piezas que forman *Dimorfos*, piezas en registro de producción.

Durante el proceso de producción se comenzó con el proceso de conceptualización, la acotación de conceptos y creación del discurso curatorial. Los conceptos centrales de la exposición son la ansiedad y la angustia, emociones a las que busca dárseles un vuelco, tornándolas productivas y no avasalladoras.

Las dinámicas a las que el sistema económico neoliberal somete a la población en general son dinámicas competitivas que fomentan una sensación permanente de no ser suficientes, existen parámetros establecidos que satisfacer todo el tiempo. Si se es lo suficientemente productivo, si se es suficientemente exitoso, cuánto se gana en el empleo, quién tiene mediante ese empleo más capacidad adquisitiva, quién posee la mejor casa, quién viste las mejores prendas, conduce el mejor automóvil o se mantiene en la vanguardia tecnológica de los *gadgets* para las telecomunicaciones. Quién satisface los estándares de belleza, o posee la capacidad económica para alcanzarlos. Una carrera interminable de explotación laboral para satisfacer las expectativas impuestas, con mensajes subliminales que todo el tiempo repiten “no eres suficiente si no...”.

Hay un desdibujamiento de lo identitario, para unificar a los individuos en etiquetas administrables que permitan la asignación de roles, previamente establecidos que determinan la forma de vestir, de andar por la vida misma, qué consumir, cómo divertimos

En la industria cultural el individuo es ilusorio no sólo debido a la estandarización de su modo de producción. El individuo es tolerado sólo si su identidad incondicional con lo universal está fuera de toda duda. La pseudoindividualidad domina por doquier, desde la improvisación regulada en el jazz hasta la personalidad original del cine, que para ser reconocida como tal debe colgarse un rizo delante del ojo (Adorno y Horkheimer, 2007, pág. 168).

Bajo las circunstancias que supeditan al individuo a producir de forma permanente bajo etiquetas determinadas por el sistema, en un sistema predador que depende del trabajo de los individuos a los que explota, el estado permanente de los mismos es la ansiedad y la angustia.

Como un paciente psicológico y psiquiátrico desde el año 2013, con un diagnóstico médico que demarca “trastornos de ansiedad”, Alvek Servin inició la experimentación con la técnica de bordado desde el año 2015, a través de esta práctica logró identificar que el proceso creativo liberaba su estado de ansiedad y angustia, además de lograr posibilidades materiales en la obra que no eran posibles con otros procesos artísticos.

En la exposición se encuentran once autorretratos bordados, cuyas expresiones faciales denotan ansiedad y angustia. “El individuo, que en la sociedad se apoyaba, llevaba la marca de esa dureza; en su aparente libertad no era sino el producto de su aparato económico y social” (Adorno y Horkheimer, 2007, pág. 169). Son las sensaciones experimentadas por el artista de forma constante. Empero, y como se señaló con anticipación, el descubrimiento de que el bordado permitía la liberación de los estados de ansiedad permite al artista, que las emociones negativas se tornen permanentemente productivas.

Este proceso de producción no es un modelo de producción neoliberal de auto explotación competitiva, sino un proceso liberador y experimental, que permite el desarrollo artístico y la contención emocional.

Uno de los ejercicios artísticos más interesantes es la sobreposición a la determinación asociada a los roles de género, en la que se asigna a la práctica del bordado una limitación sobre quién debe desempeñarla. Al ser una práctica que históricamente se ha asociado a las mujeres, el artista rompe con el estigma de que las actividades humanas, cualquier actividad humana se determina por el género de quien la ejecuta.

3.3.1 Metodología curatorial y selección del artista

Los métodos y técnicas para la orientación de la investigación curatorial en *Dimorfos* se dividen en tres factores básicos, a saber, la selección del artista con base en las características discursivas y productivas de su obra; el encuentro del discurso que establece los temas de investigación, las problemáticas y los objetivos a comunicar; y finalmente, la audiencia, demarcando las estrategias de comunicación con el público y la retroalimentación.

En primer lugar, describiré la selección del artista. Uno de los factores más determinantes son los intereses temáticos que llaman al ejercicio curatorial, estos intereses determinan las inclinaciones por las características productivas y discursivas, que algunas obras incentiven más que otras.

En el caso específico de la obra de Alvek Servín, uno de los elementos más importantes en su selección fue la técnica de la obra misma. Al inicio de este trabajo práctico se señaló que una de las condiciones más apremiantes de la alternatividad se

vinculan directamente con la capacidad o la posibilidad de experimentación práctica, el bordado es, ciertamente, una técnica ancestral, técnica que, empero, estaba asociada a prácticas femeninas de recreación o tareas de cuidado; trasladar esta práctica a los discursos artísticos coloca a las obras en una posición diferente, creando nuevos mecanismos comunicativos, que mediante la práctica misma son liberadoras, en el caso específico del artista. Es decir, es una práctica reconfigurada, que busca comunicar una emoción, sentimiento o estado anímico y a su vez desembarazarse de él.

Las emociones conceptualizadas también fueron parte fundamental en la selección, pues establecen una conexión directa con el discurso que buscaba desarrollarse.

El encuentro del discurso es fundamental en la metodología curatorial, mediante este se establece una línea directa de comunicación entre los conceptos que busca comunicar el artista mediante la obra y que el curador necesita traer a colación como un elemento que necesita acentuarse o traer a foco, como un mecanismo reflexivo para el público visitante.

En el encuentro discursivo de *Dimorfos*, se establecieron los temas centrales de investigación, emociones como ansiedad y angustia, como resultado del sistema neoliberal competitivo y de explotación. Las obras bordadas comunican los conceptos centrales, los sentimientos predominantes, mientras que las piezas pictóricas con las que dialoga la curaduría muestran cuerpos que somatizan tanto la ansiedad como la angustia y que a su vez resisten las condiciones de explotación, que se niegan a ser sustituibles o reemplazables como les considera el sistema.

El discurso debe establecer un puente comunicativo, en términos metodológicos se buscó, establecer comunicación con el público que le permitiera comenzar con una introducción a través del texto curatorial, que le permitiera transitar de ciertas formas a partir del guion museográfico y que además identificara los conceptos en las expresiones de cada una de las piezas involucradas. Se cuidó mucho la selección de piezas de la producción total del artista, con la finalidad de que las obras bordadas contuvieran expresiones faciales ansiosas o angustiadas, mientras que las piezas pictóricas sólo representaban partes cuerpos somatizando las emociones, padeciéndolas, pero resistiéndose.

La comunicación con el público se centró en estos tres elementos señalados, la estrategia comunicativa inicial es, justamente el texto de sala, pero también un libro para la retroalimentación o comentarios de la audiencia a la exposición.

3.3.3. La materialidad involucrada

La exposición se constituye por un total de veintiséis piezas que se distribuyen de la siguiente manera: tres cajas de luz, dos cubos bordados, un autorretrato bordado suspendido en latón, un autorretrato bordado enmarcado, cinco piezas pictóricas individuales, un díptico pictórico, un tríptico pictórico, dos piezas de técnica mixta (bordado y pintura) y diez autorretratos bordados.

La exposición mezcla las técnicas del bordado y la pintura, con la finalidad de que a través del bordado la luz pase diáfana, mientras que, en contraposición, las secciones de pintura impidan su paso, conjugando luz y oscuridad, como en las emociones humanas mismas.

Las piezas bordadas se dispusieron para ser observadas por el espectador por ambas caras- *Dimorfos, dos caras*- puesto que en nuestra dinámica social siempre existe un lado público y expuesto casi siempre más presentable y aceptable, así como un lado privado y oculto, menos apetecible, no necesariamente la mejor cara y a la que, sin embargo, también tenemos derecho “la industria cultural puede manejar tan bien la individualidad sólo porque en ésta se reproduce desde siempre la fragilidad de la sociedad” (Adorno y Horkheimer, 2007, pág. 169).

Las obras pictóricas muestran una somatización de la explotación padecida por el sistema neoliberal prevaleciente, con un dejo de resistencia, de un cuerpo que se niega ansioso que se niega a vencerse a sustituirse como desechable.

3.3.4 Labor curatorial previa al montaje

A comienzos del mes de octubre 2019 se reiniciaron las actividades vinculadas al Instituto Cultural de Aguascalientes.

La institución envió una serie de formatos que debían prepararse. El primero era un formato de “Requerimientos para la exposición” en la que tenía que establecerse si se

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

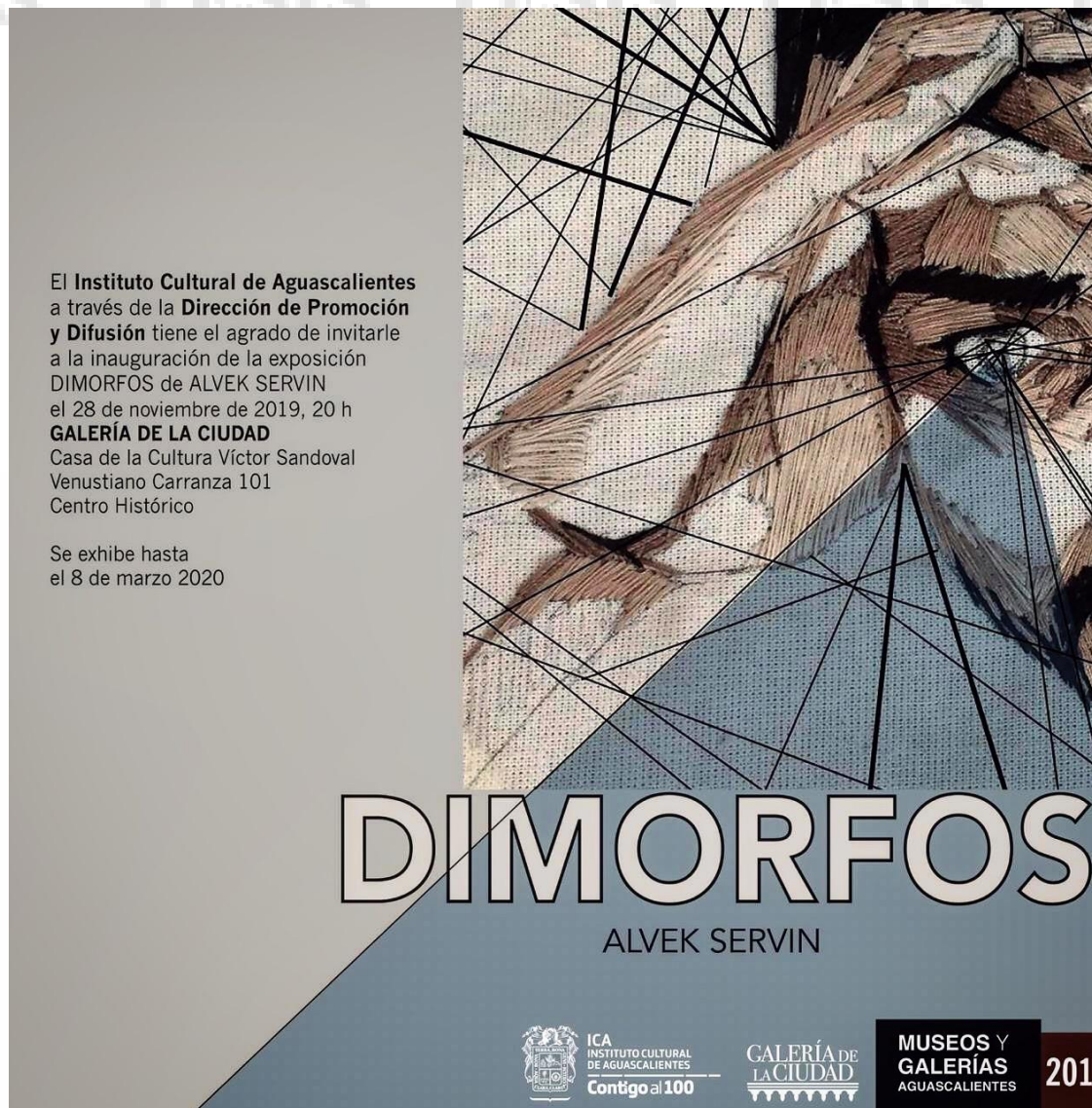
solicitaban templete, bases especiales, repisas de acrílico y luces especiales extras a aquellas con las que ya cuenta la galería.

Así mismo, debió llenarse un listado de obra en el que se enumeraban cada una de las piezas involucradas en la exposición, las fichas técnicas de las mismas -que el departamento de diseño utilizaría para la creación de las fichas técnicas físicas que se colocan durante el montaje- y pequeñas imágenes para la identificación de las piezas.

El formato de selección de imagen alusiva para el diseño de la invitación para la exposición.

Finalmente, la redacción del texto curatorial, que el departamento de diseño homologaría en términos de fuente y colocaría en los formatos necesarios para la fabricación del texto en vinilo con las condiciones requeridas.

Estas gestiones se desarrollaron en un lapso de 3 a 4 semanas, implicaron reuniones con Moisés Díaz, coordinador del espacio y Mauricio Collazo apoyo administrativo del Museo de Arte Contemporáneo No. 8. Las reuniones también implicaron al personal de servicios generales del instituto y la solicitud especial de la participación de Claudia González Hernández, artista visual y museógrafa de Museo Espacio, para contar con su apoyo en materia de iluminación.



3.3.5. El guion museográfico

La Galería de la Ciudad esta dispuesta en forma de una L; ingresando a mano izquierda se colocó el texto curatorial -mismo que se colocará en esta investigación más adelante- acompañado de una pieza pictórica que muestra una piernas cruzadas en primer plano y en que se intuye en segundo plano el torso al que le pertenecen, frente al texto, a mano derecha se colocó el autorretrato enmarcado -único enmarcado-, seguido de un tríptico pictórico que muestra desde la perspectiva de las piernas a una mujer desnuda, a un costado se colocaron los cubos bordados. Al fondo de dicho pasillo, se colocó el díptico que muestra dos rodillas tomadas por unas manos en señal de padecimiento.

Donde se da la intersección de la L de la galería se colocó una base centrada que sostenía el autorretrato suspendido en latón. Al doblar la galería se colocaron las piezas

pictóricas. Todas las piezas pictóricas muestran secciones corporales con evidencias de contracturas, dolor y tensión, como una prueba psicosomática que acuerpa la ansiedad y la angustia a la que estamos permanentemente sometidos.

Después de las piezas pictóricas se realizó la instalación de los once autorretratos bordados. Se suspendieron apoyados de las estructuras de iluminación y con clavos discretamente colocados en las mamparas de la galería. Cada autorretrato se suspendía de cuando menos 3 hilos tensionados, que de alguna manera aludían a la tensión permanente a la que estamos sometidos. Intencionalmente, esta instalación delimitaba el tránsito de los espectadores, con la finalidad de que no fuese tan sencillo deambular por la exhibición, sino que se sometiera a una tensión que contagiase la angustia contenida en las expresiones de las piezas.

Al final de la galería, sobre una base no mayor a la altura de una rodilla de un adulto promedio, se encontraban las cajas de luz, permanentemente conectadas, para proyectar la conjugación luz/oscuridad generadas por el bordado y la pintura³⁰.

Durante la inauguración de la exposición, se transmitió de forma permanente la canción *Haussmann Bvd* del artista Woodkid, que fue alterada por el artista, a modo de *Loop*, que definitivamente te llevaba a un estado de angustia y ansiedad. La finalidad era generar las condiciones que llevaran a los espectadores a reconocer en esos rostros ajenos, en esos cuerpos ajenos, las sensaciones de ansiedad y angustia experimentadas en lo propio. Porque ese, ese el estado permanente generado por el sistema neoliberal prevaleciente, pero el arte sí representa un mecanismo transformador de la realidad imperante.

El departamento de museografía del Instituto Cultural de Aguascalientes a través del museógrafo y artista Francisco Rangel realizó en la colocación de todas las piezas pictóricas, así como con la colocación de las bases especiales; el artista Alvek Servin y yo misma, realizamos la instalación de las piezas bordadas; con el apoyo de la artista y museógrafa de Museo Espacio, Claudia González Hernández se ajustó la iluminación una vez finalizada la instalación.

³⁰ Anexo a este documento se encuentra el catálogo que se diseñó para la exposición, de modo que la descripción del guion museográfico sea más asequible.

Fotos del montaje





El texto curatorial

A continuación, se muestra el texto curatorial que se colocó en la exposición *Dimorfos*.

En la conjugación arte-emoción, Alvek Servin crea imágenes que representan cuerpos en un estado anímico en el que se intuyen contraídos, tensos, retorcidos. Los sentimientos que prevalecen en todas las piezas, encarnadas en los cuerpos, en las imágenes representadas y que se acentúa en la instalación espacial son las de “La Ansiedad” y la “Angustia”. Ansiedad y angustia como sensaciones liberadoras y generadoras, como medios de producción, avance y de evolución.

La ansiedad y la angustia son, en una postura bilateral, como sentimiento expresado visualmente en las piezas que busca el reflejo y reconocimiento del espectador, pero también el sentimiento motor que lleva al artista a la creación.

El bordado permite acentuar los detalles expresivos, las texturas y la transparencia, que filtra la luz y posibilita exaltar la dualidad entre esta y oscuridad que forjan su carácter. La naturaleza diáfana que da el hilo a las piezas logra que la luz y la oscuridad sean parte esencial de las mismas. El uso de la pintura es el complemento adecuado, pues en contraposición al bordado, no permite la transparencia, ni que la iluminación de las cajas se trasmite en las zonas pintadas, fungiendo como un mediador entre la luz y el bordado.

La instalación funciona como una invitación a que el espectador husmé en los detalles obsesivos de las piezas, pero conjugan condiciones emocionales contenidos en las mismas. Es una directriz de hilos que indica seguir las líneas donde la ansiedad y la angustia surgen y hacia dónde se expanden.

Curada por Mitzi Zuleica Herrera

Algunas fotografías de la exposición

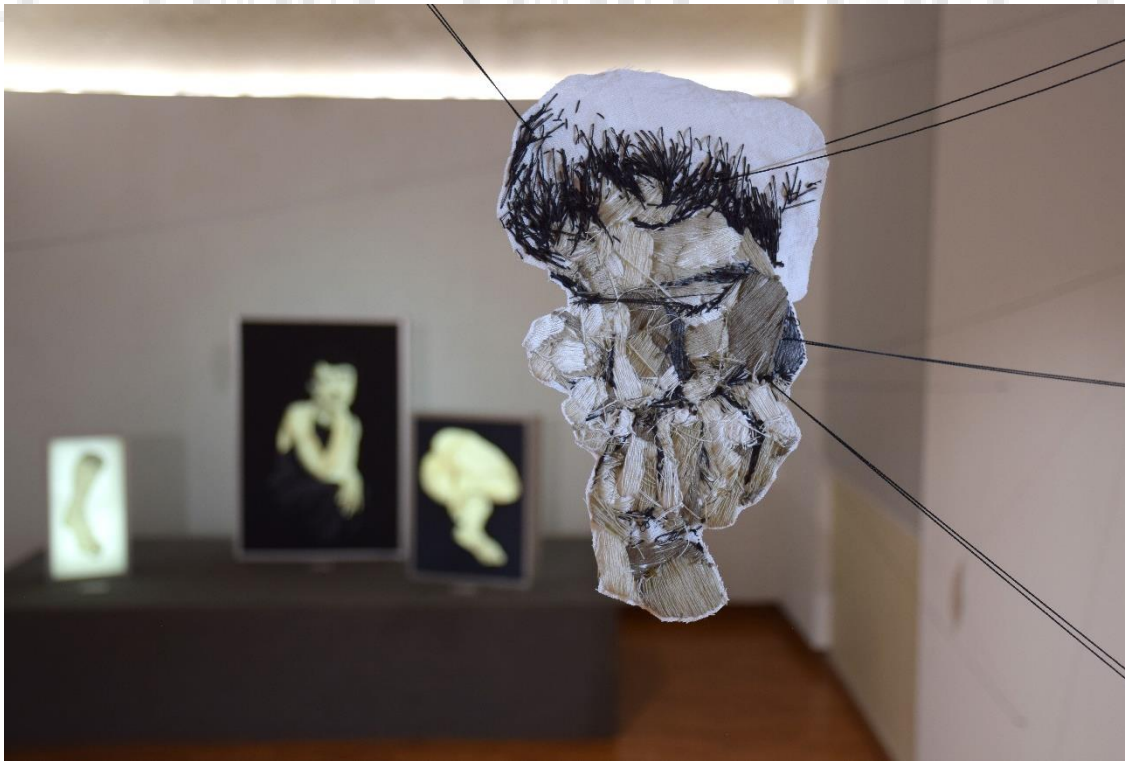


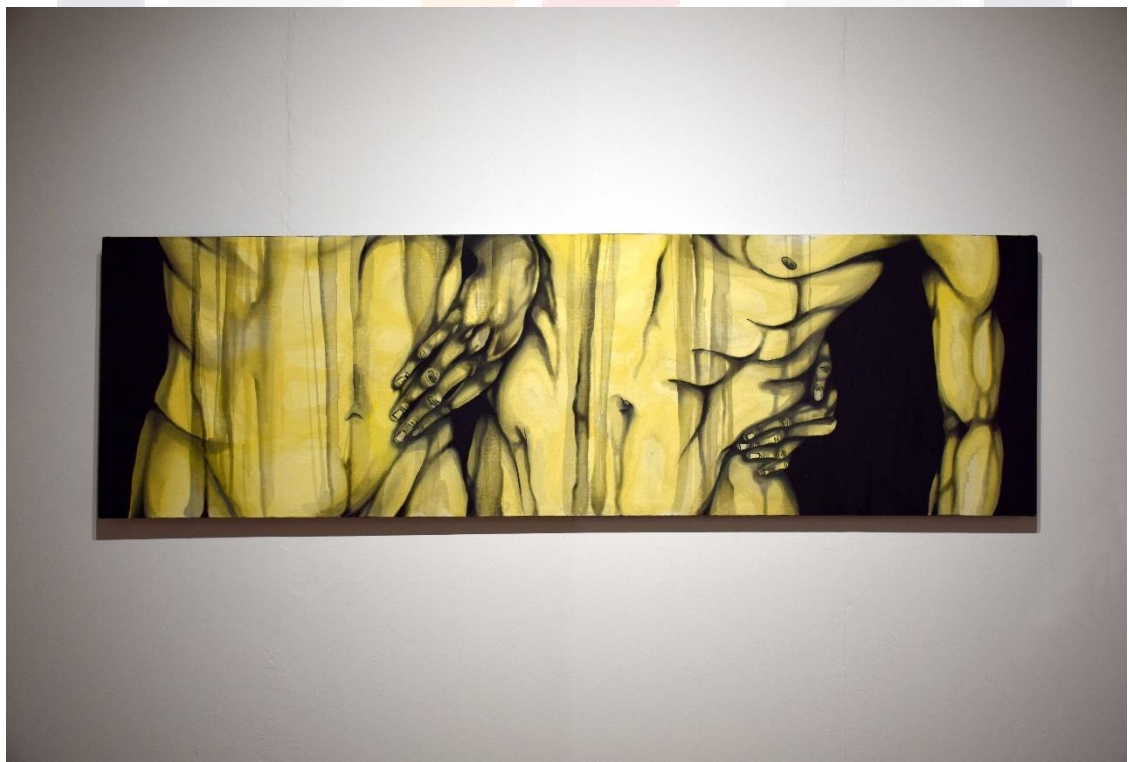


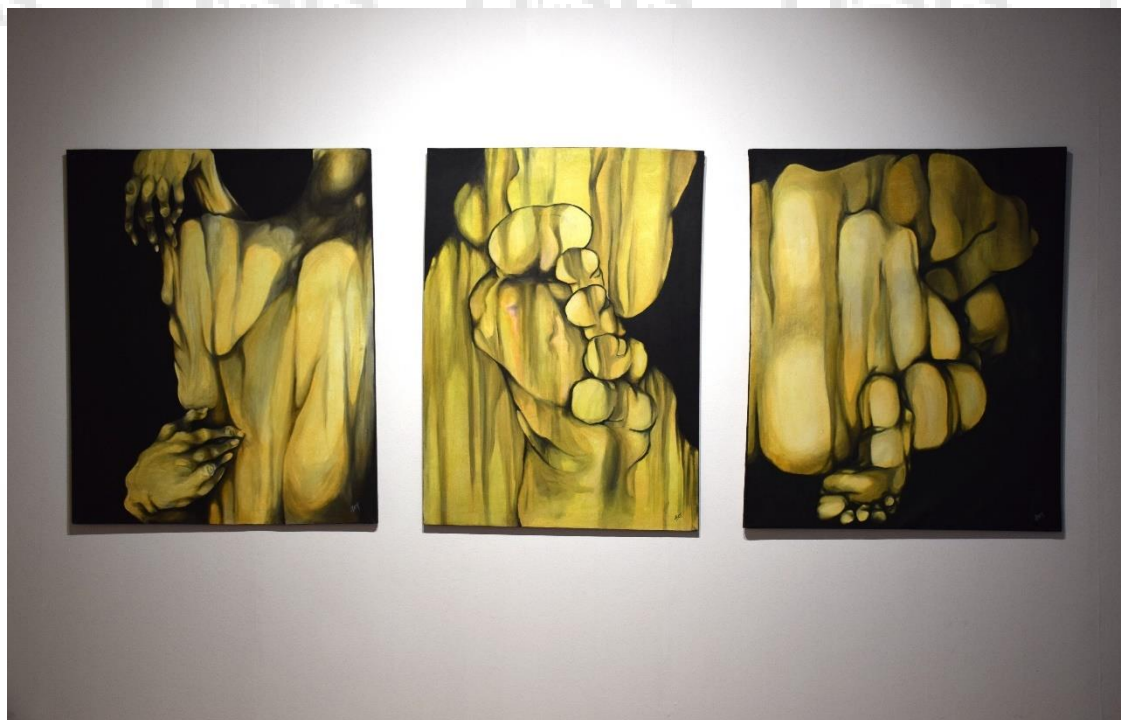
TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS









3.3.6 Evaluación del trabajo práctico

El proceso para la realización del trabajo práctico estuvo acompañado de una serie de modificaciones, estas alteraciones a lo largo de su desarrollo exponen de alguna manera la firmeza de la investigación teórica, sus modificaciones le debilitan en términos conceptuales, que con más atención y trabajo habrían logrado solventarse. Habrá que reconocerse una inestabilidad en las conexiones conceptuales que rigen el desarrollo y sustento teórico con relación al desarrollo e implementación del ejercicio curatorial de *Dimorfos*.

Por su parte, el proceso general de la curaduría, el desarrollo de su propuesta, la búsqueda de espacios, la consolidación de su exhibición, su montaje, inauguración, pero especialmente, el establecimiento del diálogo con la audiencia, la recepción por parte del público fue excelente, el número de visitas fue significativa³¹, los comentarios de retroalimentación fueron positivos, pero especialmente, resultó una cantidad importante de reseñas, entrevistas, artículos y trabajos escolares con base en la misma.

³¹ El dato específico nunca fue entregado por parte del Instituto Cultural de Aguascalientes, el referente que se tiene es de los custodios de la galería, a quienes se visitaba para revisar el cuadernillo de comentarios, señalando que en comparación a otras exposiciones la afluencia era mayor, por buena cantidad. El libro de comentarios también está en posesión de la institución.

Vale la pena preguntarse si tal vez se hubiesen redireccionado los conceptos centrales y la fundamentación teórica de la investigación, se habría tejido un discurso más sustentable. Esto está estrechamente vinculado a la no muy amplia comunicación con el comité tutorial, no por parte de este, que siempre tuvo plena disposición y atención al trabajo práctico, sino por parte del propio desarrollo que debí atender. Esto habría fortalecido el resultado en su totalidad.



Conclusiones

A lo largo de esta investigación se buscó identificar si el arte “alternativo” y la curaduría “independiente” representaban un resquicio posibilitara la transformación social y se llegó a las siguientes conclusiones.

En el sistema neoliberal, las condiciones generadas por las políticas económicas determinan la forma en la que las instituciones artísticas se estructuran, propiciando el surgimiento de espacios “alternativos” donde se producen discursos de crítica y cuestionamiento frente a las condiciones económicas, políticas y sociales, resultado del sistema prevaleciente.

En las convulsiones del periodo de transformación, derivado de la implementación de las políticas económicas neoliberales en México, sus instituciones, especialmente la que compete a esta investigación, a saber, la cultural, sufre modificaciones estructurales significativas. Estas reestructuraciones permean la paulatina absorción de los discursos y expresiones artísticas “alternativas” “críticas” y “disidentes” a las filas de la institucionalidad.

Pese al proceso de inserción de las expresiones artísticas y espacios “alternativos” a las instituciones culturales, esto no implica que el contenido crítico, inquisitivo e incluso de disenso, desaparezca de las producciones artísticas. Por el contrario, algunos resultados de las políticas de apertura, en el periodo de neoliberalización mexicano, generaron la aparición de fondos como el FONCA que permiten la producción en relativa “libertad” discursiva y de producción. Basta mencionar ejemplos muy legitimados de artistas como Teresa Margolles, cuyas producciones artísticas cuestionan abiertamente las condiciones generadas por el sistema prevaleciente. O el caso específico del artista contemporáneo Leo Barrera, quién a través de financiamientos obtenidos en el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, ha producido series extraordinarias y de profundo sentido de denuncia al sistema como *El empleado del mes*.

De igual forma, la apertura de la institucionalización de los discursos y producciones “alternativos”, no imposibilita la proliferación de espacios “alternativos” o no institucionalizados, en los que la autogestión y las economías alternativas, permiten ser espacios expositivos abiertos y dispuestos para artistas emergentes. Ejemplo claro es el caso de colectivo mexicano *Biquini Wax* a nivel nacional; empero encontramos valiosos casos a nivel local y “periférico” que representan un aire de independencia y

desarrollo creativo y crítico, tales como *Diversa*, espacio aguascalentense que pone permanentemente en jaque los discursos hegemónicos del género impuesto y los discursos de intolerancia que de ello se deriva.

Por otro lado, se concluye que, pese a que, en México, la curaduría haya nacido en la independencia, prontamente se tornó un agente que se sumó a las filas del andamiaje del sistema del arte y hoy por hoy aquellos curadores que se desenvuelven dentro de las instituciones son voz de legitimación o rechazo ante los discursos artísticos. Camino distinto es aquel de los curadores que se desenvuelven en la independencia, pues el mecanismo más adecuado para el reconocimiento y remuneración económica implica apelar a los financiamientos que ofrecen los circuitos en los que se encuentra.

En el caso de los colectivos, el acuerpamiento en grupos que se identifican bajo determinados parámetros e ideales, posibilita la creación bajo determinados discursos y producciones artísticas, abanderan luchas y se asumen posiciones que, en la colectividad, fortalecen el desarrollo de los individuos que le constituyen, respaldan sus ideas y producciones. Casos significativos en el caso de Aguascalientes son *La Agencia* y *Autodefensa Artística de Aguaskatlán*.

Los ejercicios curatoriales como el realizado en *Dimorfos* puede no implicar una remuneración económica, pero sí la gestación de experiencia que permita las futuras participaciones en espacios remunerados o en convocatorias que implique cuando menos la cobertura de los gastos operativos más importantes. Pero más significativo aún, es que posibilitan la visibilidad y la difusión de trabajos artísticos importantes, con una significación de sus piezas artísticas, que dialogan con los sentimientos del artista, con las condiciones contextuales y en esa medida comunican de forma directa al espectador. Permitiendo compartir las sensaciones en ellos contenidos, pero especialmente sus reflexiones.

Con base en lo anterior, el arte puede asumir muchas funciones, una de ellas de carácter social, que incite reflexiones que puedan materializarse en transformaciones.

Empero, el arte sí puede concebirse en un nivel epistémico importante, como una dimensión que permita comprender, analizar y cuestionar nuestra realidad más inmediata. Esto posibilita la trasmisión de mensajes, reflexiones y juicios significativos que cuestionen las circunstancias más apremiantes del contexto en el que se desarrolla el espectador, germinando en él la transformación más importante posible, la propia.

El arte, por tanto, mediante estos discursos “alternativos” es una lupa importantísima que permite la revisión puntual de las condiciones sociales, económicas y políticas. No es el resultado de estas, es un medio del pensamiento para pensarlas y con ello imaginar, proyectar otros mundos posibles.



Referencias

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F. Ítaca.
- Breton, A. (1935). *Position politique du surréalisme*. París: Sagitaire.
- Brihuega, J. (2010). Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental. En Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol II (pp. 143-160). Madrid: La balsa de la Medusa.
- Chávez Mac-Gregor, H. (2014). *Política de aparición: estética y política*. México, D.F.: La biblioteca muro.
- Danto, A. (2010). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Madrid: Paidós Estética.
- Danto, A. (2014). *¿Qué es el arte?* Madrid: Paidós Estética.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Madrid: Paidós Estética.
- De Micheli, M. (2008). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Debroise, O. (2018). *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*. Ciudad de México: Cubo Blanco.
- Drebroise, O y Medina, C. (2014). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México, D.F.: UNAM/Turner.
- Duton, D. (2010). *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Madrid: Paidós.
- Castells, M. (2006). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La sociedad red*, Vol. I. México, D.F.: Siglo XXI.
- Castells, M. (2006). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Fin de milenio*, Vol. II. México, D.F.: Siglo XXI.
- Castells, M. (2006). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*, Vol. III. México, D.F.: Siglo XXI.
- Eisenman, S. (2001). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Fischer, E. (1997). *La necesidad del arte*. Barcelona: Nexos.
- Gadamer, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Gómez, V. (1998). *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra.
- Jiménez, J. (Ed.). (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: Turner.

Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. Puebla: Ed. Ítaca.

Lyotard, J-F. (1998). *Lo inhumano*. México, D.F.: Manantial.

Medina, C. (2017). *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. Ciudad de México: RM Cubo Blanco.

Montero, D. (2013). *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México, D.F.: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

Quiroz, J. (2009). *Arte, sociedad y sociología. Sociológica*, 24(71), 89-121.

Reale, G. y Antiseri, D. (1995). *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Vol. III. Barcelona: Editorial Herder.

Schama, S. (2006). *El poder del arte*. Barcelona: Crítica.

Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

Stiegler, B. (2005). *De la misère symbolique: Tome 2. La Catastrophè du sensible*. París, Galilee.

Tatarkiewicz, W. (2016). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.

Toscano, J. (2014). *Contra el Arte Contemporáneo*. México, D.F.: Tumbona Ediciones.

Varios autores (2016). *El pensamiento crítico frente a la hidra capitalista I*. México, D.F.: Ediciones mexicanas.

Vilar, G. (2010). *Para una estética de la producción: Las concepciones de la Escuela de Frankfurt*. En V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol II (pp. 143-160). Madrid: La balsa de la Medusa.

Westheim, P. (2006). *Arte, religión y sociedad*. México, D.F.: F.C.E.

Catálogos

Publicado con motivo de la exposición *Chto Delat. Cuando pensamos que teníamos todas las respuestas, la vida cambió las preguntas* (25 de mayo al 1 de octubre de 2017) CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, España; (1 de noviembre de 2017 al 15 de abril de 2018) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Publicado con motivo de la exposición *Melquiades Herrera. Un reportaje plástico de un teorema cultural* (3 de marzo al 10 de junio de 2018) MUAC, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Fuentes digitales

Anderson, P. (S/A). “Historia y lecciones del neoliberalismo”, en *Deslinde, Revista del Centro de Estudios del trabajo*. California: Universidad de California. Recuperado en: <https://cedetrabajo.org/wp-content/uploads/2012/08/25-7.pdf>

Canclini, N. (1999). *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?*. Recuperado en: http://in-formacioncgt.info/ateneo/otros-documentos/resistencias/02_canclini_1.pdf
<https://chtodelat.org/>

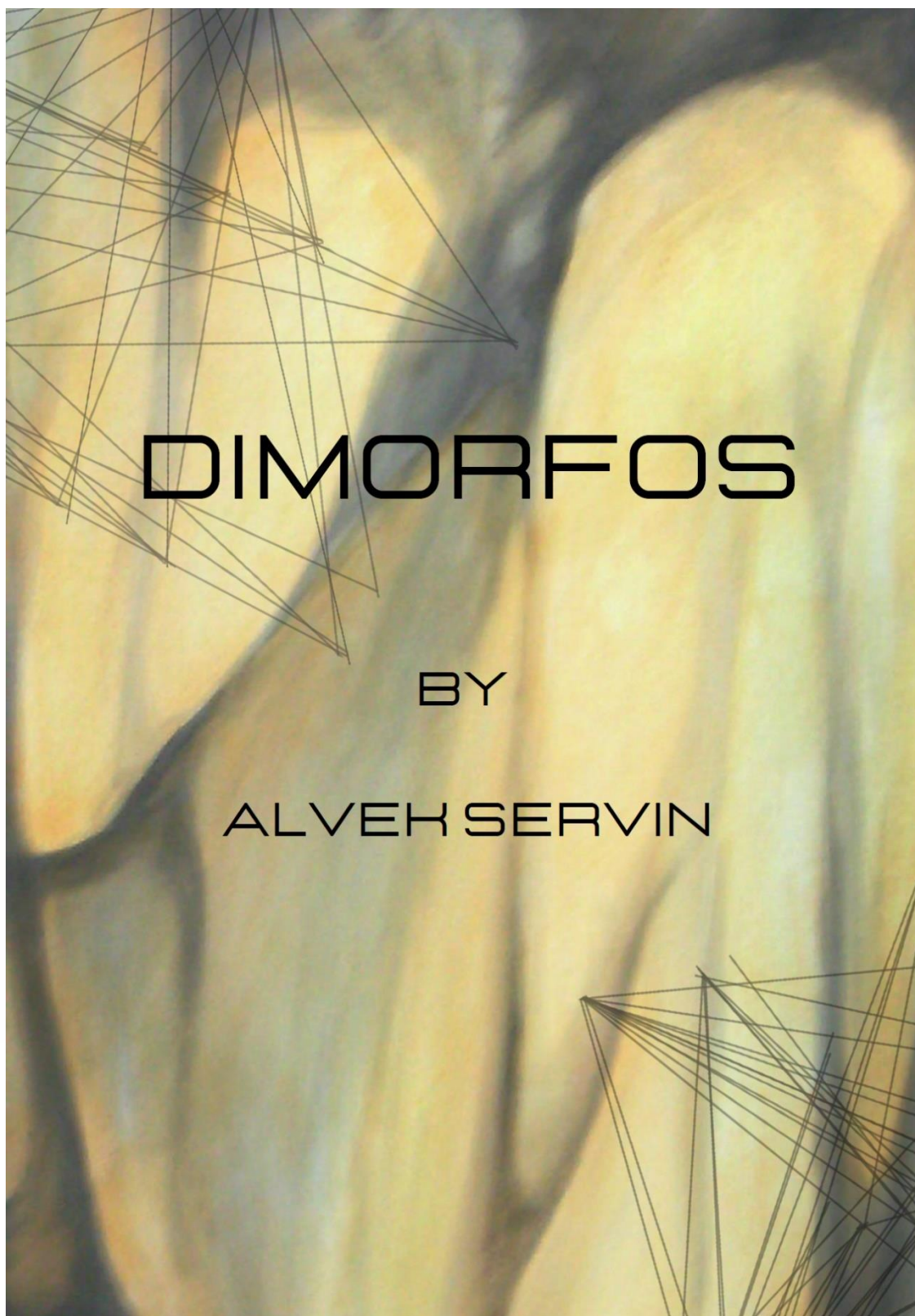
Chávez Mac-Gregor, H. (2014). Ocupar el espacio, la batalla por la política. Recuperado en: https://www.academia.edu/6335970/Ocupar_el_espacio

Guisande, Y. (2011). “Santiago Sierra: el empleado del mes. Arte y neoliberalismo”. En *Revista digital Cenidiap*, Recuperado en <http://discursovisual.net/dvweb17/confrontacion/confyanin.htm>

Gómez, A. (2013). “Pablo Helguera: Todo arte es experiencia social” en *Artishock: Revista de arte contemporáneo*. Recuperado en: <http://artishockrevista.com/2013/06/19/pablo-helguera-todo-arte-es-experiencia-social/>

Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid: Akal. Recuperado en: <http://www.economia.unam.mx/academia/inae/pdf/inae4/u114.pdf>

Ruiz-Rivas, T. (2014). Arte y neoliberalismo en América Latina. Recuperado en: http://www.antimuseo.org/textos/VALF/archiv/14jul/arte_neoliberal.html



DIMORFOS

BY

ALVEK SERVIN

DIMORFOS

En la conjugación arte-emoción, Alvek Servin crea imágenes que representan cuerpos en un estado anímico en el que se intuyen contraídos, tensos, retorcidos. El sentimiento que prevalece en todas las piezas, encarnadas en los cuerpos, en las imágenes representadas y que se acentúa en la instalación espacial es el de “La Ansiedad”. Ansiedad como una sensación liberadora y generadora, como un medio de producción, avance y de evolución.

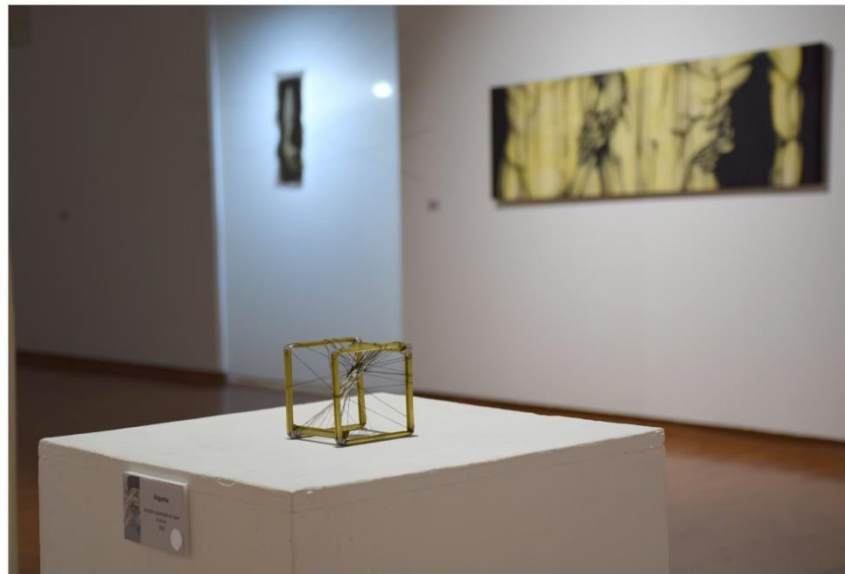
La ansiedad es, en una postura bilateral, el sentimiento expresado visualmente en las piezas que busca el reflejo y reconocimiento del espectador, pero también el sentimiento motor que lleva al artista a la creación.

El bordado permite acentuar los detalles expresivos, las texturas y la transparencia, que filtra la luz y posibilita exaltar la dualidad entre luz y oscuridad que forjan su carácter. La naturaleza diáfana que da el hilo a las piezas logra que la luz y la oscuridad sean parte esencial de las mismas. El uso de la pintura es el complemento adecuado, pues en contraposición al bordado, no permite la transparencia, ni que la luz de las cajas se trasmine en las zonas pintadas, fungiendo como un mediador entre la luz y el bordado.

La instalación funciona como una invitación a que el espectador husmé en los detalles obsesivos de las piezas, pero conjugan condiciones emocionales contenidos en las mismas. Es una directriz de hilos que indica seguir las líneas donde la ansiedad surge y hacia dónde se expande.

Curada por Mitzi Zuleica Herrera

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

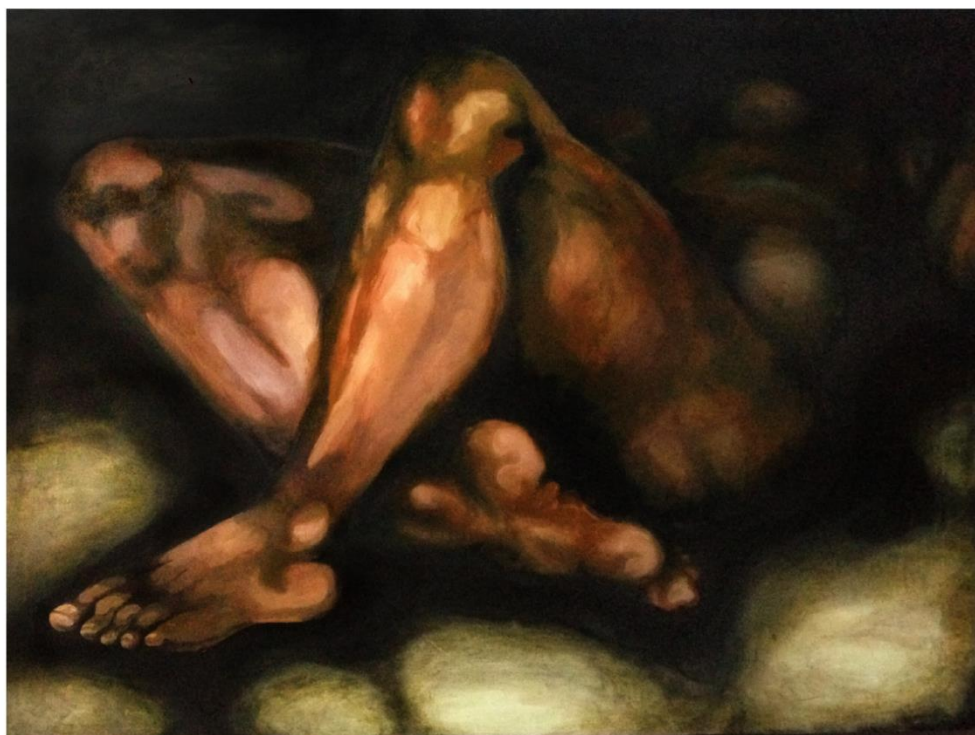


TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



CLOSE UP I
ACRÍLICO SOBRE TELA
110 X 80 CM.
AÑO 2008

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



CLOSE UP II
ACRÍLICO SOBRE TELA
90 X 110 CM.
AÑO 2008

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



CLOSE UP III
ACRÍLICO SOBRE TELA
80 X 110 CM.
AÑO 2008

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



CLOSE UP IV

ACRÍLICO SOBRE TELA
80 X 110 CM.
AÑO 2008

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



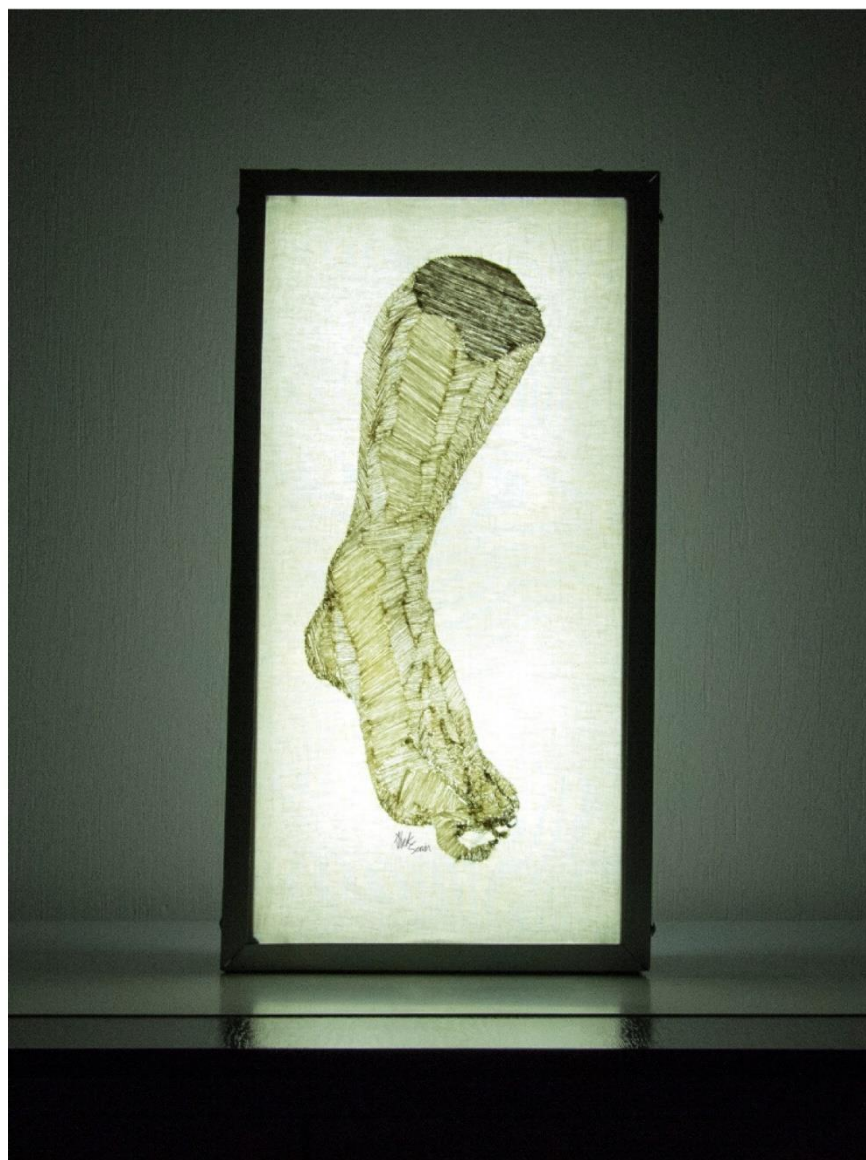
DIMORFOS

BORDADO, ACRÍLICO Y CAJA DE LUZ
71.5 X 101 CM.
AÑO 2017



PARSIMONIA

BORDADO, ACRÍLICO Y CAJA DE LUZ
51 X 66,5 CM.
AÑO 2017

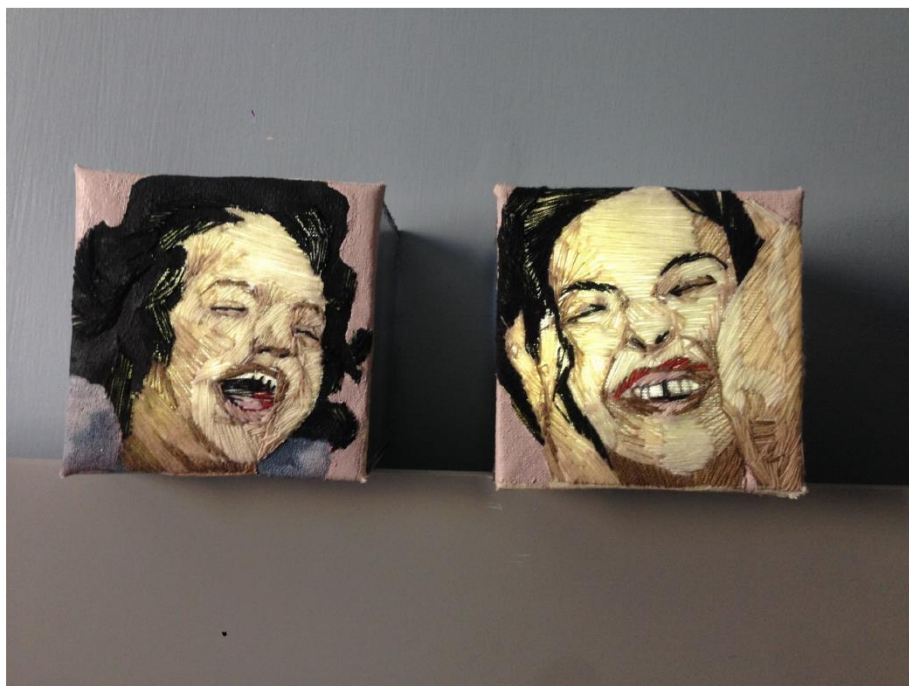


DISECCIÓN I

BORDADO, ACRÍLICO Y CAJA DE LUZ
56,5 X 29,5 CM.
AÑO 2017

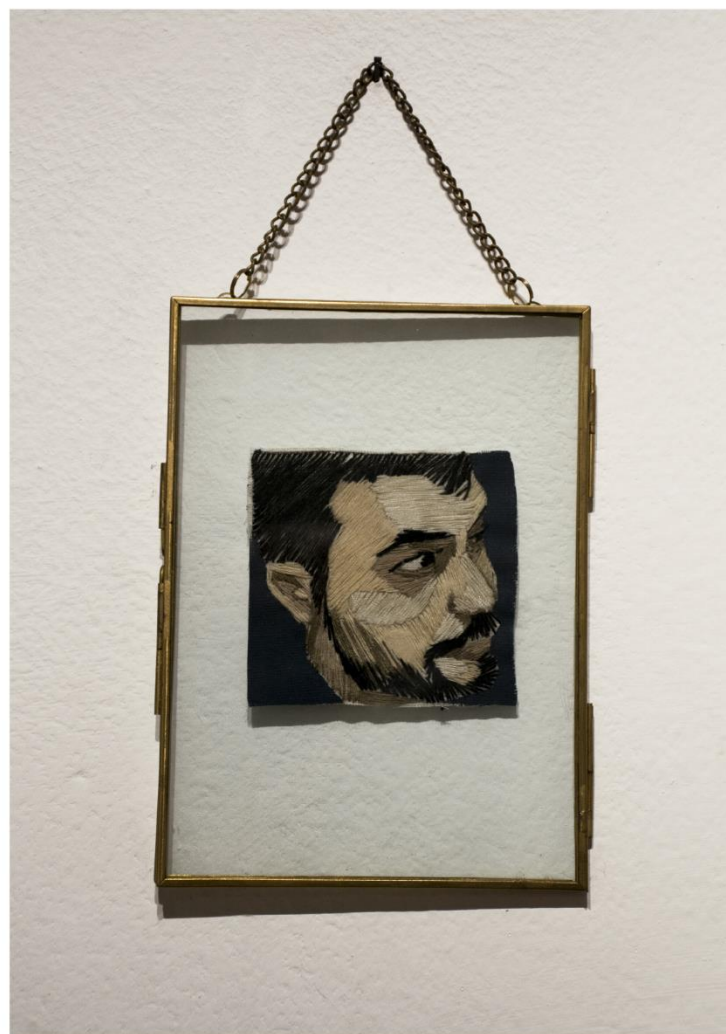


DISECCIÓN II
BORDADO Y ACRÍLICO
23 X 64 CM.
AÑO 2017



LOS ILUMINADOS

BORDADO, ACRÍLICO Y CAJA DE LUZ
8 X 8 CM.
AÑO 2017



AUTORRETRATO

BORDADO Y ACRÍLICO
13 X 18 CM.
AÑO 2019



ESTRUJADOS

BORDADO Y ACRÍLICO
102 X 77 CM.
AÑO 2019



PSICOSOMÁTICO

DÍPTICO, ACRÍLICO SOBRE TELA.

50 X 60 CM. C/U

100 X 60 DÍPTICO

AÑO 2019



LANGUIDEZ

ACRÍLICO SOBRE TELA

50 X 40 CM. C/U

50 X 120 TRIPTICO

AÑO 2019

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



TRANSTORNO

ACRÍLICO SOBRE TELA
200 X 60 CM.
AÑO 2019

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS





TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS





TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



INSTALACIÓN DIMORFOS

BORDADO SUSPENDIDO
MEDIDAS VARIABLES
AÑO 2019

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

SENBLANZA ALVER SERVIN



Alejandro Servin de la Mora Romo nació en la ciudad de Aguascalientes, México en agosto 4 de 1987, desde pequeño surgió la inquietud de crear a través del dibujo, lo que lo llevó a generar gran destreza e interés en ello, posteriormente estudió pintura en la adolescencia y la Licenciatura en Artes Visuales.

Desarrolla una gran pasión por la educación artística y es influenciado por tres grandes artistas de la arquitectura cómo Zaha Hadid, Vito Accunci, Calatrava y más recientemente Cayce Zavaglia en el bordado.

Su experiencia artística relevante incluye selección de obra en la 5ª Bienal de Dibujo y Pintura Enrique Guzmán, residencia en "El Estudio Abierto" del Centro de Artes Visuales del Instituto Cultural de Aguascalientes en 2015, selección y mención honorífica en el concurso nacional de miniaturas 2017 y 2018, más de diez exposiciones colectivas y tres individuales; Siendo la más importante hasta ahora DIMORFOS que se exhibió en "La Galería de la Ciudad" de la Casa de cultura Víctor Sandoval en la ciudad de Aguascalientes, donde su trabajo versa en torno al bordado, vinculado con la pintura y la instalación.

CONTACTO



alvek.servin@gmail.com
mitziherrerag@gmail.com



@alvek_servin



+52 4491804761
+52 4491284824

