

# Pensamiento y arte en los 90

Debates, versiones, rupturas

Alberto Argüello Grunstein



addenda no.5



CE  
NI  
DIA P

Primera edición:2003

Título original: Pensamiento y arte en los 90. Debates, versiones, rupturas

Autor: Alberto Argüello Grunstein

Imagen de Portada: Teresa Magallanes. *Lengua*

Addenda número 5, julio de 2003

Coordinador de la colección: Miguel Ángel Espinosa

Editora de la colección: Sol Álvarez

Diseñador de la colección: José Blenda

Los derechos de los textos incluidos en la colección de libros virtuales son propiedad de los autores y están respaldados por el Centro de Investigación Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) y por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Este libro puede distribuirse electrónicamente de modo gratuito, siempre y cuando se reproduzca completo e incluya la siguiente advertencia: "Este ensayo apareció originalmente en la revista Discurso Visual No.8"

Para registrar su copia escriba a [discursovisual@yahoo.com.mx](mailto:discursovisual@yahoo.com.mx)

## Agradecimientos



El presente ensayo lo escribí en el invierno de 2001 respondiendo a la invitación que me hiciera el crítico de arte Carlos Blas Galindo a desarrollar un texto sobre este tema, mismo que se presentaría en un *Simposio* organizado por él y en el que participarían artistas, investigadores y críticos de arte.

El *Simposio Pensamiento y arte en los noventa* no se llevó a cabo, pero quedó por escrito mi aportación que he ido corrigiendo y ampliando desde entonces. Agradezco los comentarios de mis lectores, el propio Carlos Blas Galindo, Luis Rius Caso, historiador e investigador, y muy especialmente del maestro Alberto Híjar, filósofo y crítico de arte, de quien recibí una serie de interesantísimas sugerencias y puntualizaciones que me sirvieron para enriquecer el texto. Desde luego, todos los puntos de vista expresados en el mismo, sus aciertos y errores, son responsabilidad mía.

Agradezco a mi esposa, Rosa María González Victoria, quien siempre ha sido un apoyo clave en mi vida y me motivó a no descu-

dar esta veta de mi trabajo académico. Agradezco también a Alma Rosa Sánchez que ha transcrito la primera y subsecuentes versiones de este texto, siempre con amabilidad y entusiasmo.

Doy gracias asimismo a la Srita. Claudia Fierro por haber elaborado con rapidez y eficiencia el *Apéndice* de datos biográficos e informaciones que lo integran, con base en un listado que le proporcioné, a la par de que también consiguiera las imágenes que acompañan e ilustran algunas referencias que se hacen en el propio ensayo.

## Sumario



La frontera actual en <i>la agonía</i> del arte	6
• La <i>brecha generacional</i> , ilusiones y decepciones	8
• Nostalgias y premoniciones	11
La posmodernidad como estadio cultural y como debate	15
• Posmodernismo y neoconservadurismo	19
• Pensamiento crítico vs pensamiento único	23
Implicaciones para el campo artístico del debate entre <i>pensamiento único</i> y <i>pensamiento crítico</i>	35
• Discursos artísticos en los noventa	43
• Un ejercicio de comprensión	47
• Otros discursos, otros debates	61
Apéndice	70



## La frontera actual en la agonía del arte

En los años noventa se decretaron o, en el mejor de los casos, se diagnosticaron muchas muertes: de la historia, de la política, del sujeto, de las utopías, del Estado-nación, de las ideologías e incluso del arte.

Pero si todo ello ha muerto y el arte también ¿por qué existe tanta preocupación por este y otros asuntos finados?, ¿se trata de una manía necrológica post-teórica que agobia a los intelectuales *urbi et orbi*?

La del arte, como la de la política, de las ideologías, las utopías y las perspectivas u horizontes culturales, nunca es una muerte total. Su agonía, por el contrario, es continua.

Por lo que decimos, sobreviene la imposibilidad de responder a la pregunta de si el arte ha muerto. Y esta incapacidad se multiplica si ampliamos nuestra perspectiva sobre el arte: ¿ha muerto la música?, ¿ha muerto el teatro?, ¿ha muerto la danza?, ¿ha muerto la pintura?; ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿para quienes?, ¿cómo? y ¿qué sucede con aquellas manifestaciones que han roto las fronteras entre los diversos medios expresivos?

Las respuestas no son fáciles de formular, por lo que prefiero, por el momento, parafrasear -a medias- una célebre declaración

del conocimiento humano: la cultura no se destruye... sólo se transforma. Y en este proceso lleva su condena.

Hemos dicho que la agonía del arte, como la de todo lo humano, es continua. Cobra sentido esto que decimos cuando descubrimos que agonía es una palabra derivada del griego *agonizés* que significa lucha, combate. A esta acepción se le asocian, de manera inmediata, otras dos palabras muy significativas: los *protagonistas*, “que combaten en primera línea” y los *antagonistas*, “que luchan en contra”<sup>1</sup>.

Pero a pesar de este ajuste de sentido, no podemos negar que ante la mirada inexperta, ante el oído anquilosado, ante aquellas mentes ocupadas en otros asuntos (o bien, preocupadas por la sobrevivencia) o acostumbradas a un arte instituido para siempre, por los siglos de los siglos igual a sí mismo, conservado dentro de sus convenciones, *el arte sí ha muerto*. Sobre todo para aquellos que siempre enlazan sus apreciaciones a la obstinación por la belleza y, sobre todo, la belleza eurooccidental, clasicista, ordenada, racionalista, equilibrada, proporcionada y sobria.

Quizás para algunos, los más conservadores o los más amilanados, la *muerte* o el cambio del arte, de un estado (anterior-comprensible) a otro (el actual-incomprensible) sea contundente, porque nunca estuvieron al día (no vieron o no quisieron ver) de lo que acontecía en el campo del arte, en el campo de la reflexión

<sup>1</sup> Ignacio Ramonet, “¿Agonía de la cultura?”, en *Pensamiento crítico vs. Pensamiento único*, Madrid, Le Monde Diplomatique, edición española (L-Press), 1998, p.251.

sobre el arte o en el campo del debate intelectual de los últimos treinta años.

A quienes el goce artístico convencional les arroba y obnubila, sobre todo si se inscribe en *lo bello*, los cambios ordenados y mínimos quizás les sorprendan e, inclusive, les entretengan. Pero los cambios drásticos o las rupturas, les parecen intolerables por incomprensibles.

Todo esto prueba, una vez más, que el público también contribuye a crear el arte y que el goce estético, el gusto por el arte, también es cambiante, sobre todo si entra en sintonía con lo que plantean los creadores. La oposición a las rupturas o a las innovaciones drásticas también registra ciclos con ascensos y declinaciones, de manera que, por sobresaturación, lo que se pensó provocador ya no sorprende y probablemente llegue a aceptarse con aburrimiento o con una mínima sonrisa. Lo destacable aquí es que los públicos, si están al tanto de lo que arriesgan los creadores vivos, también son co-jugadores en el juego simbólico del arte.

### La “brecha generacional”, ilusiones y decepciones

No creemos que haya una estricta correspondencia entre creadores, públicos y agentes operadores del gusto artístico, ni que la estructura del campo artístico opere como una maquinaria perfectamente engrasada, pero sí es posible señalar ciertas líneas de fuerza que hacen surgir, o estancarse, a unas u otras tendencias estéticas.

Si los públicos que se inclinan o prefieren “el arte de los noventa”, nacieron a finales de los setenta o a principios de los ochenta ¿qué podrían discutir con aquellos públicos de arte (me refiero a los anquilosados) que nacieron en los cincuenta, cuarenta o treinta? “La brecha generacional” es tan sólo una entrada para vislumbrar esta problemática pero, como se comprenderá, no es una entrada simplista.<sup>2</sup> Además, para el tema que nos ocupa, ante nadie podemos ocultar el hecho de que es un tema que preocupa, ocupa e importa a individuos o grupos de actores sociales que forman parte de las clases media y alta de nuestro país, cuyas acciones transgresoras o irreverentes, cuando las hay, operan fundamentalmente como resistencias simbólicas ante los valores instituidos de la cultura dominante, más que como formas explícitas y contundentes de oposición práctica (por ejemplo, política).

Si dialogamos con algunos jóvenes para quienes el 68 es prehistoria, Vietnam no significa nada y la caída del Muro de Berlín ni les va ni les viene (y no me refiero a que carezcan de información, sino al hecho de que acontecimientos como estos no les *signifiquen* ni sean experiencia de cultura), nos daremos cuenta de lo mucho que se distinguen y se distancian las preocupaciones, las preferencias y los gustos. Por decir algo: aquellos que nos sentíamos marxistas revolucionarios (aunque sea de café), hoy somos vistos como viejos románticos utópicos o bien como *choreros* trasnochados, por aquellos ochenteros que se supone tienen la mirada fresca, desinhibida y despreocupada (no en todos los casos, por fortuna).

<sup>2</sup> Otras “entradas” podrían ser el género, la etnia, la clase social, la escolaridad y la cercanía o lejanía del campo artístico.

Y “la brecha generacional” avanza a pasos agigantados: hay, por cierto, un mayor brinco generacional entre los que llamábamos *niños Atari* y los actuales *niños Nintendo*, que la que hubo, por ejemplo, entre quienes operaban las primeras máquinas de escribir *Smith & Corona* y luego las *Olimpia* eléctricas. Estas diferencias no sólo se refieren al uso del medio tecnológico sino a un complejo conjunto de nociones de uso e interrelación que implican transformaciones conceptuales; es decir, para los últimos *niños Nintendo* (o *Play Station 2*), son ordinarios y hasta anodinos, conceptos como: interactividad, navegación libre, gráficas 3D, pluriculturalidad, hiperviolencia, erotización, fantasía sin freno; homogeneización y hegemonización de la imagen (es decir, de lo visual) sobre lo verbal, y otros etcéteras como, por mencionar algo que se da de manera sincrónica: la expansión del gusto por la música *technorock* (utilizada como fondo musical en los propios videojuegos).

Quizás hoy podamos imaginar el shock de estos jóvenes públicos de la industria cultural ante las manifestaciones del arte que proviene de la tradición pictórica renacentista, si recordamos la primera gran decepción que les causó (a los entonces niños y jóvenes, y tal vez a sus padres también) el haber acudido, formando filas kilométricas, a una muestra de pinturas de María Izquierdo en el entonces privado *Museo Rufino Tamayo*. Con desilusión advirtieron el contraste entre lo que se les ofreció por televisión (la publicidad, utilizando medios digitales hizo moverse a los personajes, animales, objetos y elementos de la naturaleza pintados por

Izquierdo) y las estáticas e intransitables pinturas de la autora, hoy patrimonio cultural de la nación.

La eficacia social de la publicidad, diríamos, no dañó a esos potenciales espectadores de arte (o por lo menos no los perjudicó de por vida si más adelante comprendieron los límites de cada medio). Lo que se puede señalar, retrospectivamente, es que algunos creadores no alcanzaron a ver que la tecnología digital, que rozaba en ese instante las fronteras del arte, el diseño gráfico y el ámbito de los videojuegos, finalmente trastocaría esas y otras fronteras entre la creación de elite y la producción masiva de imágenes consumibles estéticamente. El *arte tecnológico* que había tenido sus pininos en los setenta (caso ejemplar fue el de Manuel Felguerez), arrancarían hacia mediados de los ochenta con imaginación y vigor, para quienes así lo comprendieron y a la tarea se lanzaron: su público ya había nacido.

### **Nostalgias y premoniciones**

Quienes aún puristas, aún latinoamericanistas o, más ampliamente, tercermundistas, recibimos con escepticismo y criticismo estas tendencias emergentes (cuya expansión se vinculaba a lógica de la dependencia tecnológica) que asediaban con vigor el *templo* de la pintura, tomamos dos caminos: el neopictórico (que asimila de varias maneras a la fotografía e incluso con irreverencias a su verismo) y el conceptual (irreverente ante lo pictórico y lo tecnoló-

gico), que involucró muchas prácticas artísticas que años atrás ya ejercían, por ejemplo, el *enfant terrible* Juan José Gurrola, o bien Alejandro Jorodowsky en teatro alternativo y, más adelante, creadores como Felipe Ehrenberg con sus primeros performances (otra frontera trastocada: la existente entre artes escénicas y artes plásticas, es decir -asimismo- entre *representación* y *presentación*).

Para México, ciertamente, se trataba de nuevas prácticas artísticas, aunque no para los parámetros de Europa y Estados Unidos. Así se integra una tríada creativa que en los noventa ha devenido en un entusiasmo problemático que comenzó a tener repercusiones severas, y no tanto, en la educación artística y en las políticas culturales. *Pictorialistas, tecnológicos y conceptuales* comparten, compiten y luchan entre sí, desde los ochenta, pero con fruición desde los noventa, perfilando la frontera actual de la *agonía del arte*.

¿Y qué tiene que ver esto con la formulación posmoderna de *la agonía de todo* que señalamos al principio?, ¿aún se debaten, agonizan, los pensamientos moderno y posmoderno en México y en América Latina con sonadas o soterradas repercusiones (¿causa-efecto?) en el campo artístico?, ¿agonías simultáneas se presentan en el campo intelectual?, ¿las propuestas artísticas de ruptura -desde Duchamp, Klein, Manzoni y otros, para acá- una vez rutinizadas o institucionalizadas en los ochenta y noventa, pusieron en crisis al propio pensamiento posmoderno occidental en su relación con la cultura?

Ahora no podría, quizás nadie, ofrecer respuestas certeras, contundentes y únicas, a estas interrogantes. En cuanto tales,

desafían, incluso, nuestras actuales teorías, metodologías y nociones para comprender (y explicar) lo que sucede. El asedio de los acontecimientos también las ha llevado a la agonía, es decir, a la lucha. Para entender esto y luego volver al arte, vale la pena que veamos algunas de las tribulaciones del pensamiento posmoderno occidental, para entender su articulación con diversos campos de acción socio-cultural, tal como se perfilaron en los noventa.

Caben aquí otras preguntas obligadas: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de pensamiento y arte en los noventa?, ¿el pensamiento y arte existen por separado?, ¿acaso los creadores artísticos no son creadores intelectuales?, ¿a quiénes consideramos generadores del pensamiento y del arte en los noventa?, ¿quiénes son contemporáneos, unos de otros, en los diversos campos sociales de acción?

Hay que comenzar por aquí para dejar en claro que cuando nos referimos a “los artistas de los noventa”, a la producción artística de los noventa y, también, al pensamiento y los pensadores de los noventa, nos referimos a todos aquellos partícipes activos del quehacer artístico y cultural de una época. Es decir, no sólo a los jóvenes (ni los muy jóvenes); no sólo a los consagrados (ni exclusivamente los más cercanos al poder político y sus mecanismos culturales de fomento o a quienes operan el mercado del arte); no sólo a los fieles a las ideas hegemónicas ni exclusivamente a los disidentes, los marginales u opositores a la cultura instituida.

En un estudio de *corte de época*, como es el caso, es obligado referirse a todos los partícipes de esa formación socio-cultural: pro-

tagonistas y antagonistas, integrados y excluidos. Todos estos actores hemos de considerarlos creadores intelectuales. Entre ellos, pero no de manera tan visible, circulan las ideas sobre cultura, arte, creación, política, mercado, etcétera y es entre ellos entre quienes se tienden vasos comunicantes que conectan los campos de la política, la economía, la tecnología, el arte, armando un complejo sistema de elementos y nociones interactuantes e interinfluyentes que son expresión de la vida intelectual contemporánea.

Ante este complejo panorama, cualquier intento por aportar algunas claves de interpretación acerca del pensamiento de los noventa resultará parcial y/o sesgado. No obstante, aventuraré una propuesta que sin duda hablará más de mi irresponsabilidad que de mis certidumbres.

A propósito de irresponsabilidades haré, en principio, una afirmación de perogrullo: el de los noventa, en México, fue un pensamiento posmoderno periférico y quizás siga siéndolo hoy en día.<sup>3</sup> Este pensamiento se impuso poco a poco en el campo intelectual mexicano ya sea por moda, como señaló hace tiempo Olivier Debroise,<sup>4</sup> o por un desesperado afán de colocarse en sintonía con los debates culturales europeos y norteamericanos para intentar comprender, ahora, en un mundo más globalizado, más interconectado, cuáles intersticios nos quedan para que no seamos borrados de la historia y tal vez sopesar la suerte de todos aquellos intentos

<sup>3</sup> Samuel Arriarán realiza un interesante análisis al respecto en su obra *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*, México, Facultad de Filosofía y Letras-DGAPA-UNAM, 1979.

<sup>4</sup> Olivier Debroise, "¿Un postmodernismo en México?", en *México en el arte*, México, INBA-SEP, 1987 (núm. 16).

que hicimos para acceder a la modernidad en unas condiciones socio-políticas, económicas y culturales de orden nacional e internacional, que jamás lo habrían de permitir.

## La posmodernidad como estadio cultural y como debate



Del pensamiento posmoderno mucho se ha escrito. Ciertamente distan de haberse uniformado las teorías, las concepciones, las ideas contemporáneas; pero constituye una discusión que a la vez que entusiasma, inquieta a los intelectuales de todo el orbe.

Desde América Latina dicho proceso intelectual asume otras rutas y dimensiones, pero ello no escamotea el hecho destacado por Fredric Jameson,<sup>5</sup> quien acertadamente señaló que la posmodernidad no es un estilo artístico o una moda más, determinada por el imperativo de la innovación. Jameson afirmó que la posmodernidad constituía un estadio cultural en el mundo occidental con influencia en todos los campos de la acción humana y que ha cobrado predominancia en una ola expansiva que proviene de las sociedades postindustriales, donde se originó en los años cincuenta del siglo XX.

<sup>5</sup> Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós Studio, 1995 (núm. 83).

Esta ola expansiva recorrió el mundo generando repercusiones diversas en múltiples culturas, produciendo nuevas preguntas que aún no tienen soluciones uniformes (y quizás no las tengan). Por ejemplo, cuando la supuesta posmodernidad nos alcanzó, ya no tuvimos tiempo para responder a varias preguntas que son motivo de debate entre los filósofos más conspicuos: ¿acaso fuimos modernos en algún momento?, ¿la modernidad fracasó?, ¿es, la actual, una “alta modernidad” o una “modernidad tardía”?, ¿es posible un posmodernismo de izquierda y, además, latinoamericano?, ¿la modernidad puede seguir siendo una opción?

Estas y otras preguntas se formula, por ejemplo, Samuel Arriarán<sup>6</sup> y ello nos lleva a la necesidad de rastrear el origen y la trayectoria del pensamiento posmoderno, para plantear, finalmente, que en contraste con la moderna noción de progreso lineal y ascendente, el pensamiento posmoderno no vino a suplir al pensamiento moderno. Ambos modelos han sufrido etapas de franca colisión (y mutua incompreensión) pero, asimismo, de interacción, entreveramiento y suma, conformando el estado actual de la cultura.

El término *posmodernidad* ha sufrido una serie de mutaciones y migraciones de sentido a lo largo de los últimos cincuenta años. Es interesante, y necesario, como apuntamos, traer a cuento una sinopsis de esa trayectoria para rescatar del olvido algunas nociones iniciales (y esperanzadoras) que luego se borraron de la memoria y hoy deben ser revividas para comprender el debate contemporáneo del pensamiento. Seguiremos aquí, como eje rector, el

<sup>6</sup> S. Arriarán, *ob. cit.*

ensayo de Andreas Huyssen denominado “Cartografía del posmodernismo”.<sup>7</sup>

El término *posmoderno* aparece en la crítica literaria a finales de los años cincuenta cuando fue utilizado por Irving Howe y Harry Levin, quienes lamentaban la moderación del movimiento modernista y, en una suerte de inversión o crítica al progreso ascendente y lineal, percibieron que el pasado reciente ya aparecía como mejor que lo actual.<sup>8</sup>

En los años sesenta otros críticos literarios, Leslie Fiedler e Ihab Hassan, lo emplearon enfáticamente en sus álgidas pugnas por definir las diferencias entre la literatura moderna y la posmoderna. Desde una perspectiva de mayor alcance Fiedler introdujo el prefijo “post” en un ensayo de 1965 titulado *The new mutants (Los nuevos mutantes)*, abriendo una veta esperanzadora a la noción de posmodernidad pues entonces se postuló como un término para atisbar un mundo “post-blanco”, “post-machista” o “post-puritano”. De manera que, formulado así, el posmodernismo generaba la expectativa de una nueva sociedad que desplazaría “todos los dogmas modernistas y de la noción del *establishment cultural*”.<sup>9</sup>

No es sino hasta mediados de los setenta cuando el término se usa con mayor aceptación, aplicándose primero en arquitectura, luego en danza, teatro, pintura, cine y música. Mientras en la arquitectura era más fácil de comprenderse (por las citas históricas

<sup>7</sup> A. Huyssen, “Cartografía del posmodernismo”, en Josep Picó (comp.), *Modernidad y posmodernidad*, México, Alianza Editorial, 1990, pp.189-248.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.196.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.208.

fortuitas, el eclecticismo resultante, la crítica al racionalismo funcionalista, la mezcla de códigos regionales y otros indicios), en la literatura y en las artes visuales permanecía el debate.

En los setenta el término *posmodernismo* emigró hacia Europa vía París y Frankfurt. Fue adoptado en Francia por Kristeva y Lyotard, mientras que en Alemania fue Habermas quien lo integró a sus preocupaciones teóricas. Para ese momento ya había mucho escepticismo acerca de la posibilidad o vigencia de una vanguardia artística y la discusión teórica acerca del posmodernismo se expandió a la vez que se hizo impenetrable. En esta misma década, desde cierta óptica dominante, el optimismo acerca de un futuro promisorio y cada vez mejor fue decayendo. Es la década en la que se presentan, en Estados Unidos, el Watergate, la derrota en Vietnam, y a nivel mundial la crisis del petróleo y del dólar y, por si no bastara, se dan a conocer las pesimistas predicciones del Club de Roma acerca del futuro de la humanidad. En América Latina, en tanto, es la época de apogeo de las dictaduras militares.

También en los setenta se pierde la secuencia en la sucesión de los estilos artísticos. Los artistas se proyectan “al asalto de ideas, saqueando su vocabulario y suplantándolo con motivos e imágenes elegidas al azar entre las culturas premodernas y no modernas así como entre la cultura de masas contemporánea”.<sup>10</sup> Para Teodoro Adorno este proceder, que lo menciona como un truco muy querido por algunos artistas, le parece francamente reaccionario ante

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 211.

la modernidad. Esto evidencia que lo prohibido temporalmente, lo que el proceso ascendente y lineal de la modernidad iba dejando atrás o a los lados, por exclusión, y “vuelve a ser sacado de la manga para presentárnoslo como si fuera nuevo”, se convierte en transgresor de los tabúes modernos, es decir, de sus prohibiciones.<sup>11</sup>

Transgredir los tabúes modernos abre la posibilidad de reconocimiento (¿o renacimiento?) de otros pivotes de la creación artística; surge la posibilidad de la producción de arte, crítica, literatura o cine, desde la perspectiva de las mujeres, los grupos raciales discriminados, los grupos sexuales denostados y la generada en los países denominados “periféricos”.

### **Posmodernismo y neoconservadurismo**

Pero esta efervescencia prometedora resentiría un fuerte revés en los ochenta. Es en esta década cuando se presenta un giro conservador que, en gran parte, tiende a frenar el surgimiento de esas nuevas voces antes sojuzgadas por la cultura moderna. Tanto en Europa como en Estados Unidos, posmodernismo y neoconservadurismo comienzan a figurar de la mano al advertir el ascenso de aquellas -otras- voces como “una amenaza a la estabilidad e inviolabilidad del canon y la tradición”.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1983, p.56.

<sup>12</sup> Huyssen, *ob.cit.*, p.214.

Este manejo político tendía, según Huyssen, a restaurar una versión del modernismo de elite de los cincuenta en la década de los ochenta.<sup>13</sup> Es desde esta línea de pensamiento -que unió a tradicionalistas e izquierdistas- que el posmodernismo fue visto como síntoma de la decadencia de la cultura capitalista y se le adjudicó todo lo malo: inferior, decadente, patológico.

Posturas como esta dieron lugar a un amplio y complejo debate teórico, que no es el objeto de nuestro análisis en este momento, en cuyo seno se perfilaron líneas de pensamiento portadoras de destrucción y construcción. Según el crítico del posmodernismo Gerald Graff, ya desde los años sesenta se perfilaban dos líneas de la cultura posmoderna: “la línea apocalíptica desesperada y la línea visionaria glorificadora”.<sup>14</sup>

Gianni Vattimo, por su parte, caracterizó esta polémica como una confrontación entre *pensamiento débil* y *pensamiento fuerte*.<sup>15</sup> De manera que, según este autor, el fin de la modernidad engendrará el surgimiento del *pensamiento débil* que no sería otra cosa que una visión escéptica y paralizante ante las posibilidades de la modernidad. El *pensamiento débil* además, siguiendo la reflexión de C.A. Viano,<sup>16</sup> es una máquina apologética aderezada de “semiosis sin límites, golpes imaginativos ocasionales, especulaciones etimológicas, divagaciones literarias” que sólo urgan en el terreno del pensamiento sin llegar al campo del conocimiento.

<sup>13</sup> *Loc.cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.203.

<sup>15</sup> Samuel Arriarán, *Filosofía de la posmodernidad...*, *ob.cit.*, p.136.

<sup>16</sup> *Ob.cit.*, p.138.

El *pensamiento débil* se presenta así en oposición a la metafísica, o *pensamiento fuerte*, cuyos conceptos rectores Vattimo sintetiza como: “la idea de una totalidad del mundo, de un sentido unitario de la historia, de un sujeto centrado en sí mismo y eventualmente capaz de hacerse con sentido”.<sup>17</sup>

En este debate también participa J. Habermas pero un poco más cerca de la filosofía y la teoría social. Sus preocupaciones son, incluso, más fuertes, atendiendo a sus orígenes en la Escuela de Frankfurt, en el sentido de que percibe al pensamiento posmoderno como “una revuelta contra la razón y la ilustración”<sup>18</sup> que, de varias maneras, excluye las posturas críticas y el compromiso social. Con desconcierto le toca observar en la propia Alemania:

... una nueva generación de estudiantes y jóvenes intelectuales [que] se aburría cada vez más con la teoría, la política de izquierda y las ciencias sociales, prefiriendo dirigirse en tropel hacia las revelaciones de la etnología y el mito.<sup>19</sup>

Para Habermas esta tendencia es regresiva (por anti-moderna), pues aduce que los mitos son modos de pensamiento que integran muchos aspectos diferentes de la vida dentro de un único dominio intelectual. En cambio, la organización del pensamiento en las sociedades modernas generó dominios intelectuales por sepa-

<sup>17</sup> Citado por Arriarán, *ob.cit.*, p.136.

<sup>18</sup> Huyssen, *ob.cit.*, p.218.

<sup>19</sup> *Ob.cit.*, p.217.

rado, o campos de discurso, entre los que distingue, de manera destacada, la ciencia, la moralidad y el arte. Campos de discurso de la cultura moderna que significan, para el autor, una evolución general hacia la expansión de la racionalidad.

Habermas sabe que con estas posturas navega a contra corriente. De acuerdo con la lectura de Anthony Giddens, el filósofo alemán:

Propone criterios universales de la razón en una época en la que los estilos de pensamiento relativistas se han puesto de moda en varias áreas del discurso intelectual - como, por ejemplo, en el «post-estructuralismo». Quiere ofrecer una justificación de la ilustración y de la modernidad cuando para muchos éstas han caído en descrédito.<sup>20</sup>

A pesar de que sus posiciones teóricas le han valido a Habermas epítetos de conservador y ha sido señalado como *filósofo impopular* por criticar a pensadores franceses como Derrida y Foucault, su postura ha servido de punta de lanza para poner en evidencia una línea de pensamiento que, en efecto, liga posmodernidad y conservadurismo. Quizás sus preocupaciones sean más políticas que estéticas, pero es de aquellos quienes advierten que la nuestra es una época de *alta modernidad* en la que hay que continuar y

<sup>20</sup> Anthony Giddens, "¿Razón sin revolución? La Theorie des Kommuni Kativen handelns de Habermas", en VV.AA *Habermas y la modernidad*, México, Rei-México, 1997, p.157.

completar la noción de modernidad que significa crítica, ilustración y emancipación del hombre; es decir, un proyecto libre de toda tendencia nihilista y anárquica como la que representa el *posmodernismo*.

En una conferencia leída en el acto de recepción del Premio Adorno 1980, que se ha convertido en una referencia fundamental del debate, Habermas criticó tanto el conservadurismo (antiguo, neo y reciente) como el posmodernismo por el hecho de no haberse comprometido ni con las exigencias de la cultura en el capitalismo tardío ni con los triunfos y fracasos del propio modernismo.<sup>21</sup>

### **Pensamiento crítico vs. Pensamiento único**

Autores como Habermas han ejercido una influencia significativa para que el pensamiento contemporáneo e, incluso, el propio pensamiento posmoderno no deriven en uniformidad y monolitismo. Esto enriquece el debate y abre un espacio, quizás no muy amplio, quizás no muy difundido, donde se confrontan y expresan *posmodernos críticos o progresistas* y *posmodernos conservadores*. No podemos abundar aquí en las diferencias teóricas entre ambas posturas -tarea que han realizado autores como Andreas Huyssen

<sup>21</sup> Huyssen, *ob.cit.*, p.216.

o Samuel Arriarán en textos (ya citados) como “Cartografía del posmodernismo” y *filosofía de la posmodernidad*, respectivamente- pero sí caracterizarlas mínimamente para explicar su conexión con el debate entre *pensamiento crítico* y *pensamiento único* que se perfiló en los noventa y las repercusiones de esta disputa en el campo artístico.

Un *posmodernismo crítico* o *progresista* es aquél que sostiene que no estamos obligados a completar el proyecto de la modernidad, pero que esto tampoco supone que “debemos caer necesariamente en la irracionalidad o en el delirio apocalíptico”.<sup>22</sup> En contraste, el *posmodernismo conservador* se finca en argumentos hostiles a la ilustración que llevan al abandono de la tesis de la emancipación y desembocan en los ya mencionados nihilismo y escepticismo.<sup>23</sup>

En los noventa, como hemos apuntado, las posturas se confrontan, aunque habría que destacar que el *posmodernismo crítico* sufre una embestida terrible como secuela de la caída del socialismo real y el virtual triunfo del capitalismo neoliberal.

Esta victoria económica y política recrudesció y enaltecó la intensa propaganda ideológica que se finca en una tesis fundamental (y fundamentalista): la del final de la historia, y tiene mucho que ver con el apogeo del *pensamiento único*. Estos dos ejes de operación del ideario neoliberal, dan soporte al argumento que reedita la versión de que el campo cultural (y de las prácticas artísticas)

<sup>22</sup> *Ob.cit.*, p.237.

<sup>23</sup> Arriarán, *ob.cit.*, p.151.

debe concentrarse en sus preocupaciones intrínsecas, ajenas a la lucha ideológica y política y, ajenas también, a la crítica de la marcha económica globalizadora. Concepciones que, como se puede apreciar, reconstruyen de alguna manera la noción de lo que se ha denominado *modernismo culto*, con sus dinámicas propias de experimentación formalista y elitismo que en los años cincuenta en Estados Unidos, y sesenta en México, se había erigido en un eslabón importante de la ideología liberal, antisocialista, antigremialista, con un claro sesgo despolitizador y desnacionalizador proclive a la cultura norteamericana.

Como en aquellas décadas, en los noventa se revitalizó la ideología liberal en cultura, que acompaña al nooliberalismo en el pensamiento económico, y a la noción de democracia del pensamiento político de las sociedades capitalistas (libertad de elegir, igualdad ante la ley, alternancia política, libertad individual). Un elemento adicional, pero de consecuencias contundentes, se sumó al panorama cultural de los noventa: la caída del sistema soviético (1989-1991) que le asesta un golpe mortal a las utopías socialistas que se habían elaborado desde finales del siglo XIX y, aparentemente materializado, a lo largo del XX. El fundamento macro social que había dado razón de existir a la división entre artistas comprometidos y artistas no comprometidos, con su secuela de cismas teóricos entre intelectuales, desde antes y durante la *Guerra fría*, había desaparecido entre las ruinas del Muro de Berlín, demolido por la furia popular.

El trazo lineal y ascendente de la humanidad, planteado por el marxismo -influido por el concepto modernista del *progreso*

(esclavismo-feudalismo-capitalismo-socialismo-comunismo)- fue refutado.<sup>24</sup> A partir de entonces se habla del *final de la historia* o de *la muerte de la historia*, pues entran en crisis las nociones de progreso, ascenso lineal de la humanidad y proliferación del bienestar social. El panorama, para muchos, se torna desalentador. En contraste, en los países capitalistas y para las élites enriquecidas de todo el orbe, el entusiasmo aflora de la mano de los sepultureros de la esperanza.

El momento afirmativo del neoliberalismo despliega las tesis del *final de la historia* y del *final de las ideologías*. Ello arrastra a una parte de la sociedad al desaliento: no hay ninguna otra opción por delante. Se trata, por cierto, de una nueva construcción ideológica que postula la imposibilidad de prefiguración de una sociedad diferente a la recién entronizada y, por lo mismo, la imposibilidad de cualquier alternativa. En esencia, esta nueva ideología -no explícita- es aliada del *posmodernismo conservador* en la peor de sus vertientes: la del anti-modernismo sugerido por Habermas. Decir que no hay otra opción a futuro, deja ver con claridad y preocupación que aquellos que ahora se saben triunfantes, sustentan su pensamiento en un esquema de cultura tradicional, el que en términos de Robin Horton, citado por Giddens, implica una concepción del mundo cerrada y refractaria al cambio (contraria a la cultura moderna que es “más abierta a la modificación a la luz de las experiencias aprendidas”).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Ya antes, el ascenso del gobierno teocrático del Ayatola Jomeini en Irán (1979), había puesto en duda la universalidad del progreso lineal.

<sup>25</sup> A. Giddens, *ob.cit.*, p. 162.

Esta anti-modernidad, denunciada por Habermas, también se asocia al *pensamiento débil* debido a la dosis de escepticismo paralizante que aportan sus tesis. Ugo Pipitone lo asesta sin ambages:<sup>26</sup>

La conclusión es inescapable: no existen en la realidad contemporánea otros caminos al desarrollo que no sean capitalistas, caminos que puedan hacerse realidad independientemente de la capacidad de los países para moverse con eficacia en mercados cada vez más competidos y en redes financieras internacionales que pueden apoyar u obstaculizar las aspiraciones de desarrollo de los países que permanecen entrampados en el atraso económico, en agudas formas de polarización social y en contextos de escasa solidez de las instituciones estatales. Y sin embargo, repitiendo una historia antigua, cada país está obligado a imaginar y construir sus propias formas de adherirse a una historia mundial cuyo vector determinante ha sido y sigue siendo el capitalismo.

Desde esta postura pragmática-acrítica se asienta otra de las tesis fuertes del neoconservadurismo: la opción de crecimiento es la del crecimiento económico sustentado en la resurrección de las

<sup>26</sup> Ugo Pipitone, “Ensayo sobre democracia, desarrollo, América Latina y otras dudas”, en *Metapolítica*, México, 1998, vol. 2, núm. 7, p.166.

fuerzas del mercado, así sea con el costo de conducir a la desaparición al Estado nacional benefactor, producir mayor desempleo, generar crisis de sobreproducción, destrucción ecológica y otras secuelas pauperizadoras del capitalismo.

Como podrá colegirse, es en el *pensamiento único* donde se concentran los principios ideológicos que ha impuesto el neoliberalismo en los últimos años. Ignacio Ramonet, director del periódico *Le monde Diplomatique*, lo ha puntualizado de la mejor manera en las siguientes afirmaciones:<sup>27</sup>

- La economía supera a la política (es, se dice, “apolítica” y “apartidista”)
- Las premisas esenciales son: realismo y pragmatismo
- La democracia no es el estado natural de la sociedad, el mercado sí
- Las preocupaciones sociales son un obstáculo para el avance de la economía
- Una mano invisible rige el mercado y corrige las disfunciones del capitalismo
- El libre cambio debe operar sin limitaciones
- El control salarial, la desreglamentación, la privatización, la liberalización deben ir de la mano de la reducción del papel del Estado
- No hay preocupación seria por el daño ecológico
- La globalización es la meta de la expansión capitalista

<sup>27</sup> Ignacio Ramonet, “El pensamiento único”, en *Pensamiento crítico... ob.cit.*, p. 16.

En esta apretada síntesis se aprecian las ideas rectoras en que se inspira el *pensamiento posmoderno conservador* o *pensamiento único*, expresión, está última, inspirada en la tesis del “pensamiento unidimensional” de Herbert Marcuse quien la explica como la traducción, en términos ideológicos pretendidamente universales, de los intereses de un conjunto de fuerzas del capital internacional.<sup>28</sup>

Pese a todo lo que se aprecia, el proceso afirmativo del *pensamiento único*, si bien no ha podido borrar la emergencia de ideas que lo cuestionan o replican, ha conseguido obstaculizar, en las últimas dos décadas, la reconstrucción de aquella veta olvidada del posmodernismo de los años sesenta que es razonablemente rebelde y replicante: el *posmodernismo* o *pensamiento crítico*. Con un proyecto ideológico más abarcador, contempla aspectos que rebasan el ideario posmoderno centrado en el campo de la economía. Y esto es muy importante puesto que contribuye así a crear *corto-circuitos culturales* al trasladar el ideario posmoderno conservador al campo de la política de oposición y al campo de las prácticas estéticas.

¿Qué cómo se originó este pensamiento posmoderno alternativo? Precisamente al abrirse la “Caja de Pandora” en la que el modernismo había arrumbado todas aquellas visiones y vivencias que entorpecían o cuestionaban *per se* su idea de progreso uniforme y unidireccional. Emergen, se interrelacionan, se politizan -aunque de manera nuclear- las expresiones de las mujeres, los

<sup>28</sup> José Manuel Naredo, “Sobre el «pensamiento único»”, en *Pensamiento crítico... ob.cit.*, p.33.

grupos raciales discriminados, la diversidad sexual, las culturas regionales, el pluralismo cultural, la crítica al racionalismo instrumental, la defensa del medio ambiente.

Como crítica a los proyectos macrosociales y a las visiones homogeneizadoras y universales, surgió un espectro sociocultural novedoso cuyas características son la fragmentación y un empuje individualista particular, que ha sido visto como manifestación de la diseminación de las luchas sociales. Gilles Lipovetsky<sup>29</sup> refiere este acontecimiento con algunos destellos irónicos:

Así como el narcisismo no puede asimilarse a una estricta despolitización, también es inseparable de un entusiasmo relacional particular, como lo demuestra la proliferación de asociaciones, grupos de asistencia y ayuda mutua. La última figura del individualismo no reside en una independencia soberana asocial sino en ramificaciones y conexiones en colectivos con intereses miniaturizados, hiperespecializados; agrupaciones de viudos, de padres de hijos homosexuales, de alcohólicos, de tartamudos, de madres lesbianas, bulímicos. Debemos devolver a Narciso al orden de los circuitos y redes integradas: solidaridad de microgrupo, participación y animación benévolas, «redes situacionales». Todo eso no se contradice con la hipótesis del

<sup>29</sup> Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 13-14.

narcisismo sino que confirma su tendencia. Ya que lo más notable del fenómeno es, por una parte, la retracción de los objetivos universales si lo comparamos con la militancia ideológica y política de antaño, y por otra parte, el deseo de encontrarse en confianza, con seres que compartan las mismas preocupaciones inmediatas y circunscritas. Narcisismo colectivo: nos juntamos porque nos parecemos, porque estamos directamente sensibilizados por los mismos objetivos existenciales.

Estos sectores sociales u organizaciones, cuyas preocupaciones sociales se convirtieron en reducto del potencial crítico reclamado por Habermas, reelaboran o imaginan nuevas maneras y nuevas vías para confrontar al *pensamiento único*. Ejemplo reciente de esta creatividad es la expansión de los grupos llamados *globalifóbicos*, entre los que se ubica, de manera temprana, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, que se da a conocer estratégicamente el 1 de enero de 1994, cuando entra en vigor el Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá, dando pábulo a la globalización formal de nuestra economía.

Como ejemplo en el ámbito cultural, Armand Mattelart<sup>30</sup> destaca que desde comienzos de los años ochenta la dinámica de la globalización provocó la emergencia de otro movimiento antagonista, la revancha de las culturas particulares:

<sup>30</sup> A. Mattelart, "¿Cómo resistir a la colonización de las mentes?" en *ob.cit.*, p. 26 y 27.

A medida que el «sistema-mundo» se iba manifestando, relacionando las diversas sociedades con productos y redes que funcionan siguiendo el modelo «global», la propia cultura sufría un efecto de transnacionalización. Al mismo tiempo, las sociedades civiles, radicadas en las tradiciones culturales locales, iban contraponiendo respuestas individuales al proyecto de reorganización de las relaciones sociales, aceleradas por los nuevos sistemas de comunicación. Estas respuestas han tomado la forma de resistencias, de vuelcos, de parodias, de adaptaciones, de reapropiaciones y, sobre todo, de una fuerte nostalgia de las diferencias y los mecanismos de diferenciación; se observa, en todas partes, un retorno a las culturas particulares, a las tradiciones, al territorio, a los valores individuales, un renacimiento del nacionalismo y de los fundamentalismos.

Este posmodernismo alternativo también dejó ver con claridad que no todos los países, incluyendo a México, vivían en la condición moderna que habían postulado y prometido los economistas y los políticos neoliberales autóctonos: en todo el orbe los elementos modernos aparecían combinados con elementos preindustriales y postindustriales; la homologación y la homogeneización no habían sido posibles y tampoco serían posibles (¿alguien recuerda la vieja tesis leninista del “desarrollo desigual y combinado”?).

Varios ponentes en el *Foro de Porto Alegre* evocaron esta tesis; quizás sea esta una de las semillas de las nuevas posturas opuestas a la hegemonización del capitalismo.

El *pensamiento crítico* emerge de ese caldo de cultivo, en el que también Marcuse es recordado por su axioma impecable: “La sociedad industrial moderna «es irracional como totalidad»”.<sup>31</sup> Y su supuesta racionalidad operativa, en la dimensión global, ha merecido comentarios y reflexiones críticas como la de un autor llamado Geddes que en 1900 sentenció:<sup>32</sup>

... el proyecto de sociedad que ofrece a la especie humana la civilización industrial es una utopía negativa, una cacotopía, en el doble sentido de no ser globalmente posible ni socialmente deseable.

Este modelo social, hoy -sin embargo- hegemónico, que sigue fundándose en la expansión agresiva y la explotación desproporcionada y desenfrenada de seres humanos, países y regiones del mundo entero, continúa generando deshumanización y guerras, lo cual revela que la maquinaria económico-financiera y científico-tecnológica, que opera con una enorme racionalidad intrínseca, resulta ser final y fatalmente irracional sobre todo si vislumbramos sus consecuencias a nivel de la totalidad social y la de la naturaleza.

<sup>31</sup> José Manuel Naredo, *Loc. cit.*

<sup>32</sup> *Ob. cit.*, p. 33-34.

Es justamente hacia esta recuperación de la perspectiva total y compleja hacia donde avanza el *pensamiento crítico*, que no se conforma con reducir la realidad a visiones parciales todas igualmente válidas. Es por esto que es justo concebir al posmodernismo como un campo de tensión y lucha donde han surgido discursos críticos que el *pensamiento único* pretende acallar.

Andreas Huyssen menciona, en su “Cartografía del posmodernismo”,<sup>33</sup> al menos cinco de esos pivotes de la cultura posmoderna crítica que percibe desde los ochenta y que cobraron fuerza en la década de los noventa:

- *El movimiento feminista*. La aparición de las mujeres como fuerza autosuficiente y creadora en las artes, la literatura, el cine, la crítica y la teoría; su impacto en las cuestiones relativas a la noción de género y las opciones sexuales; una nueva visión sobre la subjetividad.
- *La cuestión de la ecología y el medio ambiente*. Este asunto pasó de ser una política monotemática a una amplia crítica de la modernidad y la modernización.
- *La conciencia de las otras culturas*. En los medios intelectuales se consolidó la idea de que aquellos pueblos no europeos y no occidentales debían ser conocidos por medios distintos a la conquista o la dominación.
- *Un nuevo tipo de trabajo intelectual*. Esta actitud es diferente a la asumida por el intelectual moderno “quien tradi-

<sup>33</sup> Huyssen, *ob.cit.*, pp. 240-241.

cionalmente habló con la confianza de estar situado en la primera fila de su tiempo y ser capaz de hablar por otros”. Aquí destaca la noción de Foucault acerca del intelectual local en oposición al intelectual “universal”.

- *Un nuevo concepto de arte*. Un arte de resistencia que incluso se resiste al posmodernismo fácil del “todo se vale” o “cualquier cosa funciona”. “La forma en que esa resistencia puede articularse en obras de arte de manera que satisfaga las necesidades de lo político y las de lo estético, de los productores y de los destinatarios, no puede ser prescrita, y quedará abierta al juicio, el error y el debate”. Y lo importante aquí es que “La cuestión no es eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y la misión del arte. La cuestión es incrementar esa tensión, aunque sea para redescubrirla y replantearla dentro de las artes y la crítica”.

## Implicaciones para el campo artístico del debate entre pensamiento único y pensamiento crítico

Desde los años ochenta, y en sintonía con el sistema capitalista neoliberal, el Estado mexicano se apegó a las políticas culturales de esta línea de pensamiento, efectuando varias modificaciones

tendientes a racionalizar los apoyos a los creadores (mediante la fundación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y su brazo financiero-regulador, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) y abrir un amplio espacio para que creciera el mecenazgo del sector privado, cuyas instituciones más logradas han sido las fundaciones culturales empresariales y las sociedades de amigos de los museos, además de las consabidas instancias del mercado del arte: corredores, galerías, museos, etc.

Sin embargo, y pese a la eficiencia de estos mecanismos, y con recursos gubernamentales restringidos y selectivos, muchos creadores -viéndose fuera de esos apoyos, y del mercado del arte o, de plano, "pintando su raya"-, optaron por crear sus propios espacios para la creación y la crítica de arte.<sup>34</sup>

Considérese ésta última actitud como exigencia de un cierto margen de autonomía respecto al Estado o respecto al mercado, o como construcción de un desarrollo independiente dentro del campo artístico; lo cierto es que muy pocos lograron sobrevivir como asociaciones o negocios culturales que se armaron con muchas ideas y valor, pero con escasas posibilidades de éxito empresarial,<sup>35</sup> a veces por inexperiencia y en otros casos porque la competencia, en sentido amplio -vertical y horizontal-, es ruda.

<sup>34</sup> Ahtziri Molina, en su tesis titulada *La comunidad de las artes plásticas en la Ciudad de México. Del mecenazgo Estatal nacionalista a la participación de nuevos actores en el neoliberalismo social*, aborda, en sus capítulos tercero y cuarto, esas profundas transformaciones que ya anuncia en el larguísimo título de su trabajo para obtener el grado de licenciada en sociología. La investigación la presentó a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM en 1997.

<sup>35</sup> Véanse las peripecias de muchos de estos artistas en el número especial de *Tierra adentro*, coordinado por Laura de la Mora, acerca del arte conceptual. Sobre el asunto particular que comentamos destacan los textos de Gonzalo Vélez: "Arte alternativo mexicano. Hacia el cambio

de siglo", pp. 9-13 y el de José Manuel Springer: "Las convenciones de lo alternativo. Un recorrido por los espacios independientes", pp. 25-30. *Tierra adentro*, México, CNCA, febrero-marzo del 2000, núm. 102. Es interesante, también, el texto de Abraham Cruz Villegas, "Tratado de Libre Comer", incluido en el catálogo *Yo y mi circunstancia. Movilidad en el arte contemporáneo mexicano*, Montreal, Museo de Bellas Artes, noviembre 4 de 1999-febrero 6 de 2000, pp. 14-24.

de siglo", pp. 9-13 y el de José Manuel Springer: "Las convenciones de lo alternativo. Un recorrido por los espacios independientes", pp. 25-30. *Tierra adentro*, México, CNCA, febrero-marzo del 2000, núm. 102. Es interesante, también, el texto de Abraham Cruz Villegas, "Tratado de Libre Comer", incluido en el catálogo *Yo y mi circunstancia. Movilidad en el arte contemporáneo mexicano*, Montreal, Museo de Bellas Artes, noviembre 4 de 1999-febrero 6 de 2000, pp. 14-24.

<sup>36</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX (1914-1991)*, Barcelona, Crítica-Grijalbo-Mondadori, 1996, p. 504. En una nota reciente publicada en "La Jornada de enmedio" del diario *La Jornada*, 15 de enero de 2002, se menciona que el cine es el principal entretenimiento en México y se añade que durante 2001 las salas de cine en nuestro país captaron más de 4 mil 600 millones de pesos, ingresos equiparables al presupuesto que ejercerá el CNCA en 2002 (la meta en el sector, para 2002, es aumentar el volumen de ingresos de la cifra mencionada a 10 mil millones de pesos).

<sup>36</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX (1914-1991)*, Barcelona, Crítica-Grijalbo-Mondadori, 1996, p. 504. En una nota reciente publicada en "La Jornada de enmedio" del diario *La Jornada*, 15 de enero de 2002, se menciona que el cine es el principal entretenimiento en México y se añade que durante 2001 las salas de cine en nuestro país captaron más de 4 mil 600 millones de pesos, ingresos equiparables al presupuesto que ejercerá el CNCA en 2002 (la meta en el sector, para 2002, es aumentar el volumen de ingresos de la cifra mencionada a 10 mil millones de pesos).

no, se convierten en espacios y prácticas de excepción propios para espectadores enterados, la mayoría de las veces con educación superior.

Aliada al proyecto de sociedad globalizada, la universalización de la cultura de masas (que no es reciente) cuenta con múltiples elementos (políticos y financieros) para cobrar hegemonía y ganar públicos fácilmente, en contraste con aquellas otras manifestaciones que denominamos *arte*. El gran público, en la interpretación de Hobsbawm, prefiere la televisión, el cine en video, la fotografía, el internet, la multimedia, y su roce cotidiano con el mundo de las imágenes está más permeado por las imágenes de la publicidad que por las del arte (aunque cabe recordar la táctica tradicional mediante la cual la propia publicidad recicla y recupera, como estrategia de innovación o distinción, los muchos pasos de ruptura estilística y conceptual que los artistas han propiciado o, también, por otro lado, propicia encuentros ocasionales con el llamado *arte culto*: “un aria de Puccini cantada por Pavarotti se asoció a los mundiales de fútbol en 1990” o cuando temas de Haëndel o Bach se escuchan subrepticamente en anuncios de televisión).<sup>37</sup>

De conformidad con su lectura pesimista (¿o melancólica?), Hobsbawm señala que a finales del siglo XX, aquellos actos rituales de culto en los *templos* que son los museos, salas de concierto y teatros públicos, son concurridos por turistas y estudiantes mayoritariamente.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> *Loc.cit.*

<sup>38</sup> *Ob.cit.*, p. 513.

¿Pero acaso esto significa, preguntamos nosotros, la verdadera muerte de “La República del Arte”, la cooptación definitiva de los públicos por la industria cultural? Creemos que no (¡aún ilusos!). Confiamos en que todavía hay opciones, o “nichos” de oportunidad, como se les llama ahora, para aquellas opciones creativas que, aún apuestan al imaginario, a lo impredecible, a lo impensado, pueden romper con las prácticas y las instituciones cristalizadas. Opciones que aún son capaces de generar propuestas de ruptura que no son -en principio- digeribles ni por las políticas culturales del Estado ni por la lógica de la mercancía, en el mercado del arte.

Piénsese, por ejemplo, en el performance-instalación de Yolanda Segura\* denominado “Cupos de nieve de la ciudad de Trois-Rivières” (1988), en la pieza de Semefo titulada “Cara mortuoria” (1990) o, para ir más lejos, recuérdese el impresionante empaquetamiento de la sede del Reichstag, en Berlín, que realizó Christo en 1995. Además de la carga simbólica del acto, referida a la reunificación de las dos Alemanias y al final de la “Guerra fría”, también, de alguna manera, reivindicó, con este arte público, la noción de un arte que, como en este caso, no se puede comprar, poseer, conservar, comercializar, ni guardar en un museo.



Semefo, *Cara Mortuoria*, 1990

\* De aquí en adelante, consúltese el *Apéndice*.



Yolanda Segura, *Copos de nieve de la ciudad de Trois-Rivières*, 1988

Pero de cualquier manera, y sin dudas, el actual es un momento difícil para la creación estética. La progresiva homogeneización mediática (aún con las limitaciones y resistencias que se advierten) y la posibilidad de acceder (que no “accesar”) al “gran arte” mediante programas multimedia o por internet, banalizan al arte convirtiéndolo en un artículo más que se ofrece a la vorágine del consumo, vaciado (que no vacío) de significados propositivos o de ruptura y réplica, en función de su uso indiscriminado y por la velocidad de su consumo visual que no es propicia para el goce artístico.

El mercado-mundo, acostumbrado a ofrecer más y más bienes al consumidor (convertido “disque” en *elector soberano*, bajo el

axioma de que a mayor oferta diversificada el individuo es más libre para elegir -¿democracia cultural?), envía a los bienes artísticos, sin más, al maremagnum de imágenes, actuaciones y sonidos que son intercambiables por cualesquiera otras. Así lo ha visto, por ejemplo, Armand Mattelart:<sup>39</sup>

La globalización de los flujos de imágenes no tienen ninguna virtud democrática en sí misma; sólo la adquiere si la participación del individuo no se limita a un papel de mirón del mundo y de sus grandes desequilibrios.

Pese a esto, el mercado-mundo que perfila el *pensamiento único* neoliberal, considera bien atendidas las libertades, la democracia y la igualdad, con sus acostumbradas propuestas de *libertad de expresión comercial* y *el derecho ciudadano a elegir* (entendido, este último, bajo la fórmula de la soberanía del consumidor que hemos sugerido arriba).

Estas tesis en las que se aproximan discrecionalmente con intenciones justificatorias los campos de la economía y la política, al campo del arte, son meros sucedáneos que pretenden desmontar al propio campo artístico, desactivando sus posibilidades de imaginar y remontar la sociedad actual, proponiendo otra realidad, otra sociedad, distinta a la actual. La libertad irrestricta de algunos creadores, los más difíciles de clasificar, que a su vez también des-

<sup>39</sup> A. Matterlart, “Mediaciones y mestizajes, la revancha de las culturas”, en *La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*, México, Siglo XXI, 1996, p. 328.

bordan el campo artístico restringido, es lo que más inquieta a los portavoces del *pensamiento único* pues escapa a los códigos y criterios que definen “la normalidad” y desafían el *discurso instituido* de las bellas artes, su “escencia”.

Pero el *pensamiento único* tiene un antídoto para deslegitimar estas prácticas estético-artísticas que le generan inquietud. El ardid de la cultura oficial es asignar algunos espacios al arte más experimental; así lo neutralizan o pueden, al menos, regularlo. Paralelamente deja un buen terreno para la expresión adicional de los expertos y curadores para fortalecer aquel *discurso* que se refiere al arte como un juego en el que sólo los enterados participan, que sólo atiende a los expertos y en el que, a final de cuentas se piensa que no importa lo que signifique porque el significado de las propuestas estético-artísticas lo adjudican *con libertad* los propios consumidores. Gracias a esta operación ideológica y relativizadora, las prácticas artísticas a las que nos referimos aparecen como esencialmente *antidemocráticas, insulsas y costosas*; por extensión, financiar al arte, a la educación artística y a la cultura, se convierte en despilfarro y, por tanto, en un gasto prescindible, sobre todo si tiene la tentación de poner en tela de juicio el prontuario ideológico del neoliberalismo, aliado del *posmodernismo conservador*.

Desde el *pensamiento único* se contrasta esa “marginalidad” y esa “antidemocracia” -que se adjudica a las prácticas artísticas a las que, incluso, hay que crearles público-, con la “centralidad” y “democracia” que atribuye a la cultura de masas cuyos públicos-consumidores ya están constituidos y anhelando novedades, para

efectuar, en consecuencia, una operación de suma y resta donde se sobreponen -por encima de otras- aquellas propuestas que permitan la unión de la cultura y los negocios.

Jack Ralite, quien ha participado en Europa en las discusiones sobre la regulación del mercado de los audiovisuales y el cine, ha centrado el problema con afirmaciones como esta:<sup>40</sup>

El mercado planetario, presentado hasta hoy como el factor principal de regulación de las sociedades, opone así *la libertad de expresión comercial* -que no es un nuevo derecho del hombre y que se expande- y *la libertad de expresión artística y ciudadana* que sí constituye un auténtico derecho del hombre y que se va restringiendo.

### Discursos artísticos en los noventa

Todo discurso instituido, para llegar a serlo, fue desafiante de lo instituido. Todo discurso instituido es desafiado y en algún momento o circunstancia podría ser nuevamente desafiante. El proceso recurrente de la cultura ha dado muestras de esa dinámica interna que explicita la lucha interna en este campo.<sup>41</sup> A este respecto podemos

<sup>40</sup> J. Ralite, “Culturas en venta”, en *Pensamiento crítico...*, ob.cit., p. 267. Los subrayados son nuestros.

<sup>41</sup> Véase Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, México, Alianza Editorial Mexicana-CNCA, 1989, p. 26.

reiterar que el discurso instituido de las bellas artes no sólo ha sido desafiado por las propias tendencias y estilos emergentes de los diversos discursos artísticos (modernos y posmodernos) del siglo XX sino también, como hemos señalado, por la industria cultural. Pero ahí no para la cosa. Ocurren los desbordamientos discursivos que hemos visto líneas arriba, en los que los discursos de la economía, la política, la ciencia, etc. desafían asimismo los discursos artísticos que se ven envueltos por relaciones de sentido de aquellas otras prácticas discursivas que bien pueden simplemente sacudir, o desmontar, al propio campo artístico, restringiendo o negando sus posibilidades de ganar espacios propios de acción entre, las políticas culturales de estado y las prácticas racionalistas de la industria cultural o ajenos, (incluyendo al mercado del arte).

Que se sacuda el campo artístico quizás no sea del todo negativo, si con ello recupera sus resortes internos más provechosos socialmente: su defensa de la libertad de expresión, su libertad innovadora y su potencia imaginativa.

En las circunstancias descritas en el apartado anterior, es difícil sostener un espacio digno para la creación artística sobre todo si consideramos que tampoco son inocuos o puros los proyectos que se lanzan tanto desde “La República de las artes” ni de parte de la industria cultural; es decir, que no se puede afirmar de manera maniquea que todo lo bueno, artísticamente hablando, está de un lado y lo malo, del otro. Pero lo que sí es evidente es que las potencias que articulan e impulsan esos proyectos son desiguales. La industria cultural, con sus enormes fuerzas, arrastra y asimila

muchos talentos, a muchos creadores, a quienes regatea o impide la libre expresión.

En un ensayo publicado en septiembre de 2000,<sup>42</sup> el recientemente finado Pierre Bourdieu precisó en estos términos la problemática que observamos:

Lo que está en juego es la perpetuación de una producción cultural que no esté orientada hacia fines exclusivamente comerciales y que no esté sometida a los veredictos de los que dominan la producción mediática de masas, sobre todo a través del poder que ejercen sobre los grandes medios de difusión.

Mientras esto se advierte como problema desde el campo intelectual, los ideólogos de la expansión del capitalismo tardío, entendida como *globalización*, hablan con entusiasmo de que está en ciernes una prometedora cultura global, concebida como el *fin de la historia*, en la que por fin se planetizarán los beneficios del sistema liberal capitalista, cuyos principios hemos esbozado antes con la expresión de *pensamiento único*.

Lejos del triunfalismo temprano, a principios de los noventa (a la caída del Muro de Berlín, en 1989, y luego de la desintegración de la URSS, en 1991), en el transcurrir de los noventa vimos surgir

<sup>42</sup> Citado en un artículo de carácter luctuoso de Jenaro Villamil con motivo del deceso del sociólogo francés. Titulado “Bourdieu, a contrafuego”, fue publicado por *La Jornada* el 26 de enero de 2002. El ensayo de Bourdieu al que se hace referencia lleva por título *La cultura está en peligro* y fue pronunciado en el Foro Internacional de Literatura, de Seúl, en septiembre de 2000.

una “extraña aldea global”, según la expresión de Octavio Ianni,<sup>43</sup> en la que se asistió a la difícil construcción de una cultura global: la expansión irracional de la racionalidad; la eficacia y la planeación frente a la incertidumbre y el azar; la confrontación de diferentes horizontes históricos; la emergencia de una fase de planetarización del capitalismo en una coyuntura en la que los múltiples pasados regionales irrumpen por todos lados.

Lo evidente es que desde la caída del socialismo real, no se ha visto el surgimiento de una sociedad global en vías de perfeccionamiento con bienestar sino, al contrario, la continuación de una sociedad capitalista problemática realizándose cada vez más de manera violenta, destructiva y desestabilizadora (los sucesos que van del sospechoso “atentado” del 11 de septiembre de 2001 a las torres gemelas del World Trade Center de Nueva York hasta la invasión y total arrasamiento de Irak en 2003, son prueba de ello).

Ante las problemáticas de la sociedad global, en la opinión de Ignacio Ramonet, los intelectuales se encuentran azorados e intimidados. Los creadores, por otro lado, permanecen perplejos. Carlos Fuentes, citado por este autor, lo dice con las siguientes palabras:<sup>44</sup>

Lo que es impresionante, es que, hace muy pocos años, celebrábamos un prodigioso fin de siglo, se hablaba del fin de la historia, de la solución de los problemas, del triunfo del capitalismo y de la democracia.

<sup>43</sup> Octavio Ianni, *La sociedad global, México, Siglo XXI, 1999, p.76.*

<sup>44</sup> Ignacio Ramonet, “¿Agonía de la cultura?”, en *Pensamiento crítico...*, ob.cit., p. 253. La cita de Carlos Fuentes procede del diario *El País* del 3 de octubre de 1992.

Tres años más tarde, nos encontramos sumergidos en la más extrema perplejidad. Todo ha de reformularse. Todo ha de repensarse.

Ante el desconcierto generalizado: pesimismo, azoro o perplejidad de unos y entusiasmo desenfrenado de otros (los neoliberales); el campo intelectual ha recuperado posiciones de resistencia, como el *pensamiento crítico*, que abren caminos alternos hacia el futuro y apuestan a la revivificación de la utopía. Desde el campo artístico los creadores de propuestas artísticas también articulan el debate ideológico en boga (pensamiento crítico/pensamiento único) con sus propios medios expresivos (imágenes, actuaciones, sonoridades) y, como veremos adelante, dando curso a los cinco pivotes de la cultura posmoderna que enunciara Huyssen.<sup>45</sup>

### Un ejercicio de comprensión

Haremos ahora un ejercicio de comprensión para sugerir algunos de esos rumbos por los que consideramos se han expresado los creadores artísticos, pero sin el pretencioso y quizás trasnochado propósito de encasillarlos en estilos o géneros rígidos. Lo que observamos, en cambio, en los noventa, es un fluir de las visiones y las propuestas estéticas que si bien permiten trazar ciertas tendencias conceptual-productivas, éstas se caracterizan por tener fron-

<sup>45</sup> Véase, supra, la nota 33.

teras porosas que permiten el tránsito de los creadores por esas tendencias pero, de manera más común, permiten observar que los distintos creadores -lejos de un rigorismo inflexible de corte *moderno*- dan lugar a propuestas plurales, con poéticas desiguales y diversas. En el panorama esbozado vislumbramos tres vertientes interesantes que comprenden la creación reciente, que no se circunscriben exclusivamente a las artes visuales:

- a) La dominante instituida. Apela a un liderazgo superimpuesto que más bien hace evidente su asimilación a la ideología dominante. En muchos casos, paradójicamente, busca racionalmente la irracionalidad.
- b) La replicante. Aquella que insufla cierto aliento de crítica a las prácticas artísticas. De alguna manera revive el arte de *compromiso* social pero con un sesgo de irracionalidad lúdico-irónica (quizás cargando con la certeza de que el arte por sí mismo no transforma a la sociedad)
- c) La hedonista a-programática. Quizás la más auténtica vertiente desmadrosa-imaginativa y descomprometida (pero sin angustia), heredera del espíritu dadáy heredera también de una actitud de crítica “a diestra y siniestra”.

En sintonía con el *posmodernismo conservador* algunos artistas han optado por una “definitiva liberación del instinto y de la consciencia”.<sup>46</sup> Fascinados por un espíritu irracionalista, han asumido muy racionalmente la descarga de responsabilidades que antaño

<sup>46</sup> Huyssen, *ob.cit.*, p. 201-202.

les adjudicaba el vanguardismo histórico: la obligación de contribuir a cambiar la vida, cambiar la sociedad y cambiar el mundo.

Este repliegue individualista podría estar caracterizado por un “revisiónismo estético” que no desafía sino se adecua a las ilusiones de la cultura globalizada (o la que aspira a serlo). Esta postura que asume su *liderazgo superimpuesto como instituido*, percibe al posmodernismo como moda o estilo. Afín al *posmodernismo conservador*, se suma a la muerte de las utopías y, por tanto, le seduce la irracionalidad, las visiones apocalípticas inmovilizadoras y el escepticismo; se adecua a una noción de posmodernidad en la que nuestro posmodernismo periférico es asumido como igual al metropolitano.

Apuntalado por curadores nacionales o cosmopolitas, los artistas que asumen esta postura encajan en el campo artístico entendido como sistema de espectáculo, entretenimiento y negocio (en una línea que podríamos trazar entre Dalí y Warhol, por su veta mercantilista). El mundo “exterior” y sus dramas no le conmueven ni le inquietan. Vive exclusivamente en el presente y permanece atento solamente a sus corrientes y modas y se preocupa únicamente por vender su imagen en el mercado del arte, en el mundillo artístico y obtener becas y financiamientos. Juan Goitisolo llama a estos creadores “palomos amaestrados”.<sup>47</sup>

Irresponsables por esencia, son presa fácil de ese juego de la cultura oficial (que hemos esbozado antes) para justificar su coartada de que auspicia la creación con libertad y espíritu democrático.

<sup>47</sup> Juan Goitisolo, “Palomos amaestrados”, en *Pensamiento crítico...*, *ob.cit.*, p. 271.

Esta ruta de producción atrapa a muchos artistas desconcertados ante tantas amenazas en los campos económico y político, como en otros terrenos, de manera que “se sienten tentados -como dice Ramonet- por la fuga hacia la imagen de un mundo irracional”.<sup>48</sup>

Otros creadores, “aunque esto parezca [desde el discurso del poder hegemónico] pasado de moda, optan por el compromiso”,<sup>49</sup> pues advierten que si esta resistencia no se efectúa, la cultura toda está en riesgo. Afines al *pensamiento crítico*, derivado del *pos-modernismo crítico*, asumen el desafío de la réplica, de la denuncia consciente e irreverente, a veces de manera lúdico-irónica, del sufrimiento humano en la época actual (en la línea de Beuys).

Muchos de ellos son portavoces de las preocupaciones del feminismo, el ambientalismo, la pluralidad cultural, la diversidad sexual, la lucha contra el SIDA, los derechos de los marginados y las culturas regionales. Con su quehacer, que se opone al “todo se vale”, le dan un nuevo encauzamiento a la unión de la estética y la política. Esta postura que denomino *replicante-irónica*, conoce del desgaste del discurso ideológico, es consciente de que el arte no es instrumento eficaz para cambiar al mundo, sabe que el arte no es vehículo idóneo para la concientización social o política y, por ello, transmuta su actitud crítica en irónica. Asimila el potencial crítico de diversos movimientos sociales fragmentados, ampliando, a su manera, la escala y el espectro de la lucha ideológica.

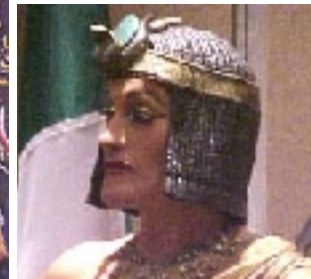
Las propuestas de varios creadores que ejemplifican este discurso artístico son, quizás, en teatro, Jesusa Rodríguez; en artes

<sup>48</sup> Ignacio Ramonet, “¿Agonía...?”, *ob.cit.*, p. 255

<sup>49</sup> *Ob.cit.*, p. 256.



César Martínez, escultura de gelatina (*performance*)



Jesusa Rodríguez

visuales, Carlos Aguirre, Helen Escobedo, César Martínez, Lorena Wolffer o Semefo, por citar algunos casos. En cine y video cabe citar posturas como la de Leticia Vargas, representante vocal de Cine y Teatro del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León y la de la videoasta eslovena Marina Grzanic.<sup>50</sup> Vargas destacó, al calor de la lucha para derogar el actual régimen fiscal que grava los derechos de autor y clasifica el arte como artículo suntuario, que “en este momento no debe descuidarse la creación artística pues el arte puede ayudar a ver que los problemas puedan verse desde

<sup>50</sup> Leticia Vargas y Marina Grzanic en *La Jornada*, 21 de enero de 2002, p. 7-a y 5-a, respectivamente.

otra óptica y puedan darse otros tipos de solución a la vida diaria”. Y añadió que en un escenario como el actual “donde las demandas sociales aumentan la tensión en el país, el arte puede ser un camino para el entendimiento, pues el acceso a éste permite al individuo expandir su registro sensible y reordenar su mundo desde los valores del arte”.

Por su parte Grzinic, quien presentó en enero de 2002 una retrospectiva de su obra en el Laboratorio Arte Alameda, plantea ideas que enlazan la opción tecnológica con la opción política:

“... mediante el empleo de una cantidad mínima de tecnología uno está en posibilidades de cuestionar y hacer visible lo que la televisión como un medio nacional y el producto filmico tipo Hollywood tratan de hacer invisible. [Para ellos] no es bueno hacer política y manejar información ya que las personas tienen que ser divertidas para que olviden. No obstante, la esencia del video arte es recordar, hacer las cosas visibles, despertar para que veas lo que se esconde entre una imagen y otra”.

“Uno no es un político pero llamo eso [la vinculación de la imagen con el poder] la política de la imagen. No se trata sólo de hacer imágenes bellas sino ver qué puedes aprender de la manera en que vives, del mundo, de las cosas que no son visibles. El cuestiona-

miento de la relación de la imagen y la estructura del poder -no sólo poder en términos sociales, sino en el arte como institución- es el punto más importante de mi trabajo”.

Creadores como ellas y ellos, aunque con diversos niveles de profundidad y estilos, junto a otros en el plano nacional e internacional, adoptan esta postura crítica como médula de su producción artística pero sin llegar a convertirse en obsesivos propaladores de un programa ideológico. Más justo sería decir de ellos que rondan en torno a aquellos pivotes de la cultura posmoderna que hemos mencionado antes como preocupaciones del *pensamiento crítico* o dentro de la línea politizada del *narcisismo colectivo* planteada por Lipovetsky.

Desde nuestro punto de vista figurarían también aquí otros actores, no necesariamente circunscritos al campo artístico, que operan en los intersticios entre la cultura artística y la política, como es el caso, en México, de Marco Rascón (político de izquierda que ha realizado célebres *acciones* en el Congreso de la Unión caracterizando ya sea a la Estatua de la Libertad, para cuestionar la entrega del país a los intereses norteamericanos o portando una máscara de cochinito cuando se daba lectura a un informe presidencial) o agrupaciones de artistas plásticos como *Ojos de Lucha*, que marchan al lado de ciertos movimientos sociales,<sup>51</sup> y la ya larga trayectoria de las acciones simbólicas de *Greenpeace*.

<sup>51</sup> Véase el ensayo de Cristina Híjar: “Utopías para caminar”, en Alberto Híjar *et al*, *Arte y utopía*, México, INBA-Cenidiap, 2000.



Tala de armas contra la tala de árboles por integrantes de Greenpeace, 2002

Como es de suponer, la emergencia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994, con repercusiones a nivel nacional e internacional, favoreció el recursamiento de esta tendencia de creación estética que lo mismo ha repercutido en las acciones simbólicas de los *globalifóbicos*, como en los desplantes de responsabilidad social de músicos pop como *Bono* (Paul Hewson), líder del grupo U2, quien participó en el Foro Económico Mundial realizado en Nueva York el 4 de febrero de 2002, autoproclamándose *embajador de los pobres*.<sup>52</sup>

Cabría enunciar la tercera postura que considero interesante. Quizás sea difícil de comprender esta postura pero a nuestro parecer puede enmarcarse también dentro del *posmodernismo crítico*. Es aquella postura que, aún sin proponérselo, recupera o revitaliza la herencia disruptora de la vanguardia histórica (derivada de la

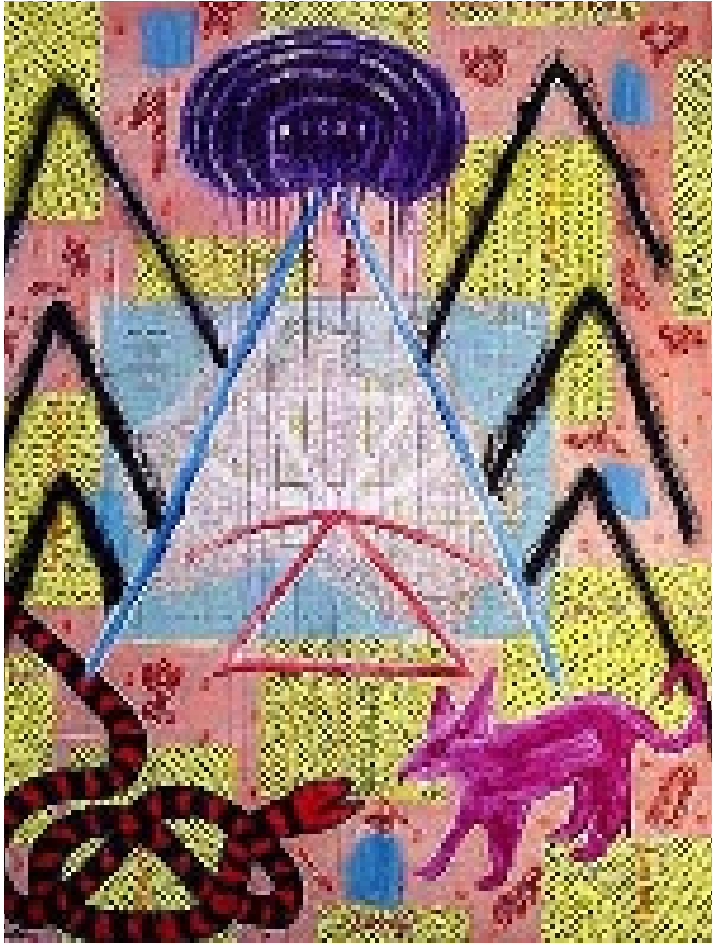
<sup>52</sup> La Jornada, 5 de febrero de 2002, p. 5. Bono encabeza una iniciativa mundial para reducir o cancelar la deuda externa de los países más pobres.

línea Duchamp-Klain-Manzoni) dando, literalmente, pasos conceptuales en el vacío, que son difíciles de interpretar.

Marcando cierta distancia con las posturas antes señaladas, que hemos caracterizado, la primera, como la *dominante instituida* (una búsqueda muy racional de la irracionalidad, para estar a la moda) y, la segunda, como *replicante-irónica* (o de irracionalidad lúdico-irónica), la tercera opera, en cambio, en el ejercicio de una libertad irrestricta que socava, ataca y genera deconstrucción por sus propias obras y prácticas culturales y artísticas.

Ni asimilados, como los primeros, ni comprometidos y responsables, como los segundos; al margen -no en todos los casos, no en todos los momentos- del arropamiento que procuran los mecanismos de apoyo del gobierno o el propio mercado artístico, quizás sean ellos quienes en realidad restituyen, en su pureza, la función simbólica de la cultura... por puro placer.

No quisiéramos apagar nuestro entusiasmo ni tampoco exaltar exageradamente esta posición, pero sí señalar que la audacia e irreverencia que puede alcanzar esta vertiente, la convierte en réplica involuntaria-voluntaria de la obsesión racionalista y productivista de la que es presa, incluso, el discurso instituido de las *bellas artes*. Por tanto, reintroducir la magia, el ritual, lo inarmónico y lo asimétrico; recuperar nutritivamente el desorden, la actitud salvaje o primitiva frente a un proceso económico y político que a nivel planetario se articula como un impresionante mecanismo de expansión del modelo capitalista, ha sido la aventura de esta tendencia creativa disruptora.



El Gritón, sin título, 1999

A diversos niveles de profundidad y radicalismo, desde actitudes provocadoras al estilo de los primeros *punks* de los setentas, en Europa y Estados Unidos, y los *chavos banda* y *punketos* de los ochenta y noventa en nuestro país, hasta los refinados *juegos de ingenio* y *agudeza* que fueron vertidos al campo artístico por gentes como *El Gritón*, Gabriel Orozco, Francis Alÿs, Diego Gutiérrez y Enrique Jezik o bien, en la música, propuestas como las de *Control Machete*, con su parodia a una canción de Gabilondo Soler, *Cri-Crí*, “*Matate Teté*”, por “*Metete Teté*”; la muy explícita canción del grupo *Lost Acapulco*, “*Olvidemos el romance (cojamos ya)*”;<sup>53</sup> esta libertad desconcertante, “a raja-ta-bla” diríamos, desafía simbólicamente los valores sociales establecidos y sus discursos instituidos. Otro ejemplo de esta postura es *la doctrina guarra* propalada por Fausto Arrellín, quien define así su propuesta:<sup>54</sup>

El guarrismo es lo antisolemne y grosero, pero inteligente; príncipes guarrros son José Agustín, Parménides [García Saldaña], Jis, Trino, Brozo.

A los anteriores, Arellín agrega, en primerísimo plano a *El profeta del Nopal*:



Brozo

<sup>53</sup> Pieza que forma parte de la música original de la película de Maryse Sistach, *Perfume de violetas*, México, 2001.

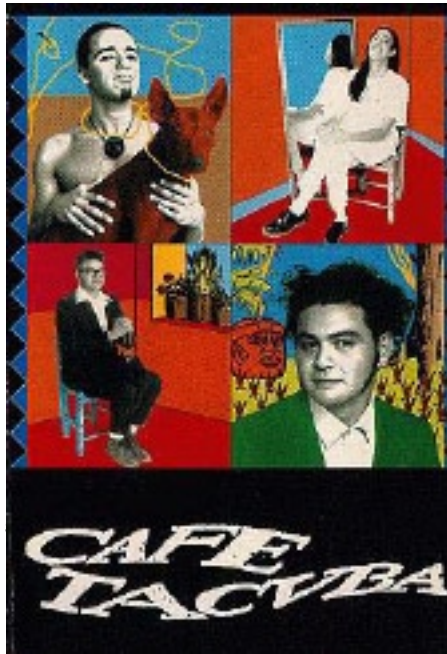
<sup>54</sup> *La Jornada*, 16 de julio de 2001, p. 15a.

Rockdrigo González, cantante y autor de piezas musicales, quizás rústicas, pero de un contenido cáustico y transgresor, que en muchos casos opera en la clave del erotismo.



Los Xochimilcas

Café Tacuba, 1992



De *Los Estridentistas* (¡Viva el mole de guajolote!) a *Los Xochimilcas* y de estos a *Botellita de Jerez* (con su guacarock) y *Café Tacuba*, en este terreno caben aquellas actitudes y conductas que Jean Dauvignaud<sup>55</sup> califica como a-conceptuales y a-estructurales que, de alguna manera, desestructuran los modelos simbólicos socialmente constituidos y aceptados, restaurando -aunque sea en el plano simbólico- ese mundo salvaje que es una parte de nosotros mismos (cabe mencionar aquí, por ejemplo, el carácter de las acciones de *Fluxus*). Dauvignaud sentencia que: "... una parte de nuestra 'cultura' o, mejor dicho, de nuestra creación artística se mueve en este mundo".

Esta, que podríamos denominar postura *desmadrosa-imaginativa* o, más seriamente, *hedonista a-programática*, figura más o menos como posición intermedia entre las enunciadas antes. Como veremos adelante, con lo hasta aquí expuesto no se cierra el panorama del arte de los noventa, pero sí se avisan los rumbos, las rutas o los estilos que constituyeron *el juego del arte* en la última década. En descarga de los prejuicios que se les pudieran endosar a los *desmadrosos*, los irresponsables, los lúdicos, los irracionalistas y los irónicos, léase con detenimiento la caracterización que hace Teodoro Adorno de este *juego del arte* del que hablamos.<sup>56</sup>

La exigencia de una completa responsabilidad aumenta el peso de la culpa de los artistas; por esto hay que

<sup>55</sup> Jean Dauvignaud, *El sacrificio inútil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997 (segunda reimpresión), p. 87.

<sup>56</sup> Adorno, *ob.cit.*, p. 59.

hacerle el contrapunto con la tendencia hacia la irresponsabilidad. Esta nos está recordando esos ingredientes lúdicos sin los que el arte no puede ser pesado, como tampoco la teoría. El arte, en cuanto juego, trata de expiar su propio resplandor. Su irresponsabilidad está en el deslumbramiento que produce, está en su *spleen*; sin ellos, el arte no es absolutamente nada. Un arte ejecutado con absoluta responsabilidad termina por hacerse estéril; las obras de arte realizadas con absoluta consecuencia raramente carecen de ese soplo de esterilidad. Pero una absoluta irresponsabilidad las convierte en bromas y la síntesis viene por el camino del concepto adecuado. La relación con la antigua dignidad del arte, con eso que Hölderlin llamó «la profunda y seria genialidad» se ha vuelto ambivalente.

Como es comprensible, a nuestra altura histórica quizás no entendamos o ya no nos signifique lo que Adorno quiso decir entonces por “concepto adecuado” del arte o esa “antigua dignidad del arte”, pero dos tesis podemos desprender aún de sus palabras: es posible una *dignidad del arte* para aquél arte que se abre un espacio de acción entre la industria cultural (el mercado del arte incluido) y las políticas culturales del Estado y, aunque sea difícil de comprenderse, los artistas no son tan coherentes y consistentes como lo desearían los historiadores del arte y los teóricos (modernos, val-

dría la pena añadir); y, además, a algunos ni siquiera les incomoda o angustia transitar -con sus propuestas, objetuales o no- por los varios discursos artísticos que hemos delineado.

### Otros discursos, otros debates

El panorama descrito arriba no es lo suficientemente rico si dejamos de mencionar otras fuerzas culturales que participan de *la agonía del arte* que hemos vislumbrado. Las confrontaciones o roces problemáticos no se presentan únicamente entre los discursos artísticos enunciados sino que, a su vez, estos -con sus batallas intestinas- entran en debates (pragmáticos y teóricos) con aquellos que generan los creadores y productores fieles o afiliados a la industria cultural (hegemónica, globalifílica, mediática, masiva y afín al *pensamiento único*) y, por otra parte, continúan enfrentando (también pragmática y teóricamente) a los creadores y productores fieles al discurso artístico (institucional) de las *bellas artes*, afines al pensamiento moderno.

Los artistas que en los noventa asumieron una posición protagónica (que no hegemónica) en el panorama del arte mexicano (con sus apuestas basadas en las instalaciones, el ensamblaje, la ambientación, el performance, el conceptualismo), tuvieron la doble tarea de constituirse a sí mismos y -simultáneamente- la de luchar ideológicamente ante los distintos frentes que aún conforman el campo artístico de nuestro país.

Para abrirse paso y conseguir un espacio en ese campo cultural, han tenido que confrontarse con los artistas que ya en los ochentas y aún ahora, son los consagrados (los artistas de *la ruptura* -quienes encabezaron un movimiento que criticó acremente a los artifices del nacionalismo en el arte- y sus continuadores: Tamayo, Soriano, Cuevas, Felguerez, Rojo, Sebastián...) y con aquellos otros que, en busca de su espacio propio, iniciaron "la ruptura" con los artistas de *la ruptura*: los ochenteros neomexicanistas, neofigurativos y neokitsch, entre otros.

Los disruptores de *la ruptura*, por cierto, podríamos vincularlos con el pensamiento posmoderno conservador porque sus apuestas ideconstructivas fueron más bien posmodernas en el sentido que Habermas le confiere a las posturas antimodernas. En este sentido, frente a los modernistas de *la ruptura* (abstractos, intimistas, geométricos, etc.) los artistas ochenteros que hemos citado, se situaron cuarenta años atrás pero con recursos conceptuales y formales adoptados del contexto artístico internacional. Abraham Cruz Villegas,<sup>57</sup> protagonista y estudioso del arte actual, lo sintetiza de esta manera:

Durante los años ochenta, se había desarrollado una corriente artística que se denominó Neomexicanismo, consistente en la recuperación de algunos modelos formales y temáticos de ciertos movimientos de princi-

<sup>57</sup> Abraham Cruz Villegas, "Tratado de Libre Comer", en el ya citado catálogo *Yo y mi circunstancia...*, p. 16.

pios de siglo como la Escuela Mexicana de Pintura o el muralismo, teniendo a la cultura vernácula y la identidad nacional como telón de fondo. Motivos religiosos y patrones representativos tomados de catálogos históricos (piénsese en Hermenegildo Bustos, María Izquierdo o Frida Kahlo) y calendarios populares (piénsese ahora en Jesús Helguera) servían de fuente iconográfica a los jóvenes pintores que abrazaron la corriente en boga, a saber: Julio Galán, German Venegas, Carla Rippey, Adolfo Patiño, Helio Montiel, Esteban Azamar, Enrique Guzmán, Alejandro Arango, Rocío Maldonado, Adolfo Riestra, Arturo Elizondo, Javier de la Garza, Eloy Tarciso, Reynaldo Velázquez, Nahúm B. Zenil, Marisa Lara y Arturo Guerrero. Ellos componen, con la cauda de artistas más jóvenes: Rubén Ortiz, Mónica Castillo, Diego Toledo, Los Quiñones, Francisco *El Taca* Fernández, entre otros, un bloque monolítico que funcionó comercialmente durante una temporalidad que, montada en argumentos teóricos vinculados a la post-modernidad, duraría poco.

Una vez creada esta brecha frente a los artistas de *la ruptura*, otros, "los artistas de los 90", a golpes de postnacionalismo, postmexicanismo, postidentidad, postpictorialismo, postobjetualismo, y creando sus propios espacios de exposición y medios de difusión (revistas alternativas), una nueva generación de artistas cosmo-



Juan José Gurrola



Alejandro Jodorowsky

politas (por la facilidad con que transitan fuera del país para realizar estudios o exposiciones) se apostaron finalmente en el campo artístico local para enriquecer el panorama actual de los discursos artísticos en México.<sup>58</sup>

Herederos de alguna manera de los más antitradicionales artistas de “La generación de Los Grupos”, abrevan de las prácticas experimentales, transpictóricas e interdisciplinarias de creadores como Felipe Ehrenberg, Carlos Aguirre, Melquiades Herrera y otros como Juan José Gurrola y Alejandro Jodorowsky.

En este proceso de apertura, posicionamiento y creación, son personajes clave los promotores y artistas Guillermo Santamarina, Adolfo Patiño, Eloy Tarcisio, Aldo Flores y María Guerra; curadores como Rubén Bautista, Carlos Ashida y Patrick Charpenel; y críti-

<sup>58</sup> Un muy interesante recuento y análisis de este proceso figura en el escrito de Abraham Cruz Villegas, citado.

cos e historiadores como Olivier Debroise, Rubén Gallo y Osvaldo Sánchez, curador, crítico y también artista, de origen cubano. En la órbita de la creación, por su parte, figuran de manera destacada Gabriel Orozco, Gabriel Kuri, Abraham Cruz Villegas, Melanie Smith, Francis Alÿs, Diego Toledo, Silvia Gruner, Rubén Ortiz, Lorena Wolffer, Minerva Cuevas y muchos otros.

El panorama artístico-cultural esbozado en estas líneas permite apreciar que si alguien dudaba de la existencia de vida después de la muerte, es un ciego o un necio. La muerte del arte, siempre anunciada, siempre prevista por propios y ajenos, no se concreta. Sólo agonía, es decir *lucha*, se atisba en el panorama actual del pensamiento y el arte.

Pero, como siempre, la realidad es más compleja que las teorías. Los autodenominados *artistas de los noventa* no hicieron todo el arte de los noventa. Esa década les sirvió para posicionarse en el campo artístico local y tender líneas de acción al campo artístico internacional (en la esfera occidental, por supuesto).

Sus propuestas, sus apuestas y sus ideas, contribuyeron a cimbrar los templos de la belleza, el oficio y el compromiso (el deber). Pero los anti modernos y estos posmodernos, están claros en que sus búsquedas van más allá de querer encontrar satisfacciones en términos de la belleza (al menos la tradicional), de pureza en el oficio y de compromiso obligado o impuesto. Se trata, entonces, de una búsqueda que desea restituir la función simbólica del arte y su libertad irrestricta. Se producen y se consumen no obras, sino rituales.

Ciertamente, desde el discurso instituido de las bellas artes se reclama el oficio y hay nostalgia por la obra tangible, ahora ausente en muchos creadores actuales. También hay nostalgia (¿o melancolía?), por un arte de compromiso y de contenido social explícito y consecuente.

Mientras todo esto se discute, un debate de carácter tecnológico se ha perfilado en el campo artístico generando posturas en las que se involucran varios de los actores citados. Para entender este problema es preciso adoptar una visión de conjunto en la que operan todos los creadores artísticos que, como mencionamos al principio, construyen el pensamiento y el arte en este *corte de época*.

El debate tiene que ver con la belleza y el oficio, pero sobre todo con un tecnocentrismo que es concebido erróneamente como “esencia del arte”. En relación a este asunto podemos advertir tres posturas en las que se han orientado los creadores dejando ver sus predilecciones técnicas y la resistencia que manifiestan ante aquellas prácticas emergentes o bien, contra las instituidas.

*Pictorialistas, conceptuales y tecnológicos*, como hemos señalado al principio de este ensayo, según sus predilecciones y prejuicios, se han manifestado en este debate que opera tras bambalinas y, sin embargo, ha cobrado fuerza. No obstante, si ejercemos un juicio sumario sobre esta tríada de preferencias, diríamos que si bien su presencia y persistencia obedece a que son los medios de expresión de artistas de diversas generaciones o tendencias (en nuestra formación social artística), llegaríamos a la conclusión de que ninguna es depositaria de *la esencia del arte*. Nadie, en

México, se ha propuesto seriamente “matar a la pintura”.<sup>59</sup> Pero también debemos decir que en pos del concepto no debemos perder todo el oficio, porque si bien el oficio no produce artistas, el mero concepto produce... filósofos del arte. Esto último, también, sin dejar de evidenciar lo viejo del “arte alternativo”, sobre todo cuando las rupturas conceptuales del siglo XX se han convertido en técnicas que se aprenden en talleres académicos de experimentación plástica y diplomados: el ready made, el performance, la instalación y la ambientación entre otras.

Finalmente, la veta que pretende conservar *la esencia del arte* por la vía de la alta tecnología, también yerra si sólo manipula las virtudes efectistas del medio (efectos, por cierto, que tienen una vida corta pues al día siguiente, como dijera Juan Acha, ya se inventaron otros nuevos).

*La esencia del arte*, si es que existe algo así, no radica en las técnicas. Releyendo a los clásicos habrá que recordar lo que una vez dijo Adorno sobre el posible antecesor prehistórico del artista: el artista contemporáneo es heredero del creador de utensilios de cacería y vasijas para comer, sino del creador de rituales y fetiches para invocar a los dioses de la naturaleza para que la comunidad encuentre sustento y salud. Brujos y magos operaban el potencial simbólico de las comunidades y nutrían sus creencias.

<sup>59</sup> De esta intención acusó el pintor Arturo Rivera a Ignacio Toscano y a Osvaldo Sánchez, entonces directores, general del INBA y del Museo Rufino Tamayo, respectivamente. Véase la revista *Proceso*, “La salida de Toscano del INBA”, artículo de Judith Amador Tello, México, núm. 1312, 23 de diciembre de 2001, p. 62.

Algo semejante hace el artista y si no es consciente de ello, peor para él.<sup>60</sup>

Como los fetiches mágicos son una de las raíces históricas del arte, sus obras siguen teniendo algo de ese carácter, muy por encima sin embargo del fetichismo de la mercancía [...] Las obras de arte que no quieran reposar en su ajuste interno de forma fetichista, como si fueran algo absoluto que no pueden ser, carecen desde el principio de valor.

Pero sin ir tan lejos, porque en la prehistoria nadie hacía arte, como lo entendemos desde el *Renacimiento*, dos de los creadores del campo artístico destacaron con sencillez su idea de arte (como un oficio -pero un oficio divino- que entonces se deslindó del artesanado). Leonardo Da Vinci, en una serie de célebres aforismos que escribió para exaltar a la pintura sobre otros medios expresivos del arte (la poesía, la música y particularmente para destacar la superioridad de la pintura sobre la escultura), sentenció que:<sup>61</sup>

... la pintura tiene maravillosos artificios y sutilísimas especulaciones que faltan a la escultura, la cual es de muy menguado discurso.

La pintura es de más discurso mental y de mayor artificio y maravilla que la escultura, por cuanto la

<sup>60</sup> T.W. Adorno, *ob.cit.*, p. 298.

<sup>61</sup> Leonardo da Vinci, *Aforismos*, Madrid, Editorial Optima-Espasa Calpe, 1997, p. 117.

necesidad obliga a la mente del pintor a transmutarse en la mente misma de la naturaleza y a ser intérprete entre la naturaleza y el arte...

Con más rigor, quizás, León Battista Alberti<sup>62</sup> señalaba que el arte se compone, además de la *técnica*, de otros elementos que son: *idea*, *inventio* y *diseño*. Como es evidente, para este arquitecto renacentista *la belleza* no figura como uno de los elementos constitutivos del arte. El *discurso mental*, es decir, la idea (o *el concepto*, como diríamos hoy) y *la inventio* (las novedosas e imaginativas combinatorias de elementos constituyentes), son los que renuevan y actualizan al arte. Las nuevas interrelaciones, las nuevas ideas, son las que -en esta línea de pensamiento- nos permiten introducir a la realidad, nuevos imaginarios.

Quizás lo que hemos citado nos lleve a comprender por qué *la belleza* es materia prima de la industria cultural (comenzando por las estrellas pop, los actores y actrices del cine comercial, la publicidad o el diseño gráfico e industrial). En tanto que, para el arte, son máspreciadas, como hemos visto antes, sus libertades: la libertad de expresión, la libertad de innovación-transgresión y su potencia imaginativa. Libertades, por otra parte, que son nutritivas, de manera sustancial, para la vida social y política, por cuanto tienen de transgresoras y propositivas.

<sup>62</sup> Séptima sesión impartida por el Mtro. Gustavo Lizárraga, "Belleza, orden y perfección. La estética clásica neoplatónica de Alberti", en el diplomado *Releer a los clásicos: estética y teoría del arte*, que se llevó a cabo en el Centro Nacional de las Artes del 7 de junio al 19 de diciembre de 2001, coordinado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), del INBA.



## Apéndice

**Acha, Juan.-** Nació en Perú en 1916. Crítico de arte naturalizado mexicano. Coordinador del Museo de Arte Moderno (1972-75), profesor (1972-1976) e investigador de tiempo completo (desde 1976) de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Autor de *Art in Latin America Today* (1961), *Arte y sociedad: Latinoamericana. El sistema de producción* (1979), *Arte y Sociedad. Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* (1981), *Arte y Sociedad. El Arte y su distribución* (1984) y *Arte y Sociedad. El consumo artístico y sus efectos* (1987); Ejerció la crítica de artes plásticas desde 1959 hasta los años noventa del siglo XX. Murió en 1995.

**Aguirre, Carlos.-** Nació en Acapulco, México, el 5 de Enero de 1948. Estudia diseño industrial en la Universidad Iberoamericana, Méxic. DF. (1967-1971). También realiza estudios en la Central School Of Art and Design, Londres, Gran Bretaña (1974-1976). Pro-

fesor de diseño gráfico en la Universidad de Guadalajara, México (1977). Profesor de diseño gráfico en la UAM. Miembro del grupo *Proceso Pentágono*, México, DF. (1979-1980). Obtuvo la beca Guggenheim para instalaciones. Tutor de medios alternativos de jóvenes creadores, FONCA. (1996)

Perteneció al Sistema Nacional de Creadores (1997-2000)

**Agustín, José.-** Nació en Guadalajara en 1944. Ejerce el periodismo desde la adolescencia. Como escritor se le considera el principal representante del movimiento literario denominado La *Onda*, corriente que a mediados de los 60 tomó como tema a los jóvenes y dio tratamiento literario a su lenguaje coloquial. Novelas: *La tumba* (1964), *De perfil* (1966), *Se está haciendo tarde. Final en laguna* (1973), *El rey se acerca a su templo* (1980), *Ciudades Desiertas* (1984) y *Cerca del fuego* (1986). También ha escrito cuentos, ensayos y guiones para cine.

**Alÿs, Francis.-** Artista Visual. Nació en Amberes, Bélgica en 1959. Reside en México. Estudió en el Institut d' Architecture di Venecia, Italia. (1983/1986). Principales Exposiciones: (1996) "Longing and Belangig" Site Santa Fe, New México. (1997) "Paseos" Museo de Arte Moderno, Méx. DF. (1990), "Newton en el DF." Museo de Arte Carrillo Gil, (1995). Imágenes del Neoliberalismo II, Centro de la Imagen. Exp. Colectiva 1985, *17 Artistas Contemporáneos*, Museo Rufino Tamayo, México, DF. (1997) *Transgresiones del Cuerpo*, Museo de Arte Carrillo Gil, Méx. DF. (1998) Día Center For the

Arts. New York. Premios y reconocimientos: John Simon Guggenheim. Fellowship for Installation, Art (1996) Colecciones: Museo de Arte Carrillo Gil, México, DF.; Museo PADE, Monclova, Coahuila.; Centro Cultural Arte Contemporáneo, México. DF.; Museo Nacional de la Estampa INBA, México.

**Arango, Alejandro.**- Artista visual. Nació en México, D.F. en ... La preocupación central de Arango es la figuración, una figuración rica en formas y respaldada por una fastuosa paleta cromática. Exposiciones individuales destacadas: 1983.- *Homenaje a Henri Matisse*, Museo Rufino Tamayo, México, D.F. Proyect Studio One, PS-1, Nueva York, NY, EUA 1984.- *Reflejos*, Obra plástica y vestuario, Galería OMR, México, D.F. 1986.- *La Conquista*, Galería OMR, México, D.F. 1988.- *Sueños Japoneses*, Galería OMR, México, D.F. 1989.- *Pequeño Formato*, Galería Arte Actual Mexicano, Monterrey, N. L.. *Pintura, Dibujo, Escultura*, Salón des Aztecs, México, D.F. 1990.- *Madonnas*, Pintura y escultura, Galería OMR, México, D.F. 1993.- *Rostros*, retrospectiva diez años. 1994.- Universitario del Chopo (UNAM) México, D.F. *Vivencias*, Salón des Aztecas, México D.F. 1994 *Zona de Guerra*, Pintura y escultura, Centro Cultural Casa Lamm, México, DF.

**Ashida, Carlos.**- Nació en 1955 y estudió arquitectura en la Universidad ITESO de Guadalajara. Curador independiente, ha sido Director de la Galería Clave, Consejero de Expo-Arte, miembro del Foro Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo (FITAC)

y titular del Museo de Artes de la Universidad de Guadalajara. Como curador ha sido particularmente propositivo en cuanto a la reflexión de los planteamientos teóricos y conceptuales que se discuten en los principales foros internacionales. Ashida ha participado de manera individual o colectiva, en curadurías de exposiciones como *Rufino Tamayo: Pintura y Gráfica*; *Germán Venegas, Polvo de Imágenes*; *Lesá Natura*; *ACNÉ*; *Fernando González Gortázar, Años de Sueños, Saint Clair Cemin y Resonancias*.

**Azamar, Esteban.**- Tan exitosa fue la respuesta de los creadores a la primera convocatoria que el Museo del Pueblo de Guanajuato, sede tradicional del evento, resultó insuficiente para albergar la cantidad de obras relevantes. En esa ocasión se recibieron 1044 trabajos de los cuales el jurado, integrado por Alberto Beltrán, José Chávez Morado, Alberto Híjar, Francisco Moreno Capdevila y Óscar Olea, otorgó premios a Olimpio Miguez, Gerardo Faustino Barba y Esteban Azamar, en dibujo; mientras que en grabado recibieron estímulo Ismael Guardado, Pedro Ascencio y Jesús Martínez.

**Beuys, Joseph.**- Nació en Krefeld el 12 de Mayo y muere el 23 de enero de 1986 en Dusseldorf. Al terminar la escuela media superior quiere seguir la carrera de medicina, pero sus planes se ven cortados al ser reclutado por las fuerzas armadas alemanas (1940). En 1946 regresa a casa de sus padres en Kleve-Neu-Rindern, donde el contacto con el escultor Walter Brux y el pintor Hanns Lamers

confirman su decisión de estudiar no sólo ciencias naturales, sino de dedicarse de lleno a sus intereses artísticos y de tomar clases de artes plásticas. En 1947-48 estudia con Ewald Mataré en la Academia de Arte del Estado en Dusseldorf. En 1961 al ser nombrado para la cátedra de escultura monumental en la Academia de Arte del Estado en Dusseldorf, Beuys se muda de Cleves a Dusseldorf-Oberkassel. Su casa y estudio permanecerán en esa ciudad, en la plaza Drake, durante los siguientes 25 años. Después de una conferencia sobre “*happenings*” dictada por Allan Kaprow en la Galería Rudolf Zwirner, en Colonia, el 18 de Julio de 1963, presenta su primera “*acción*” empleando grasa. A partir de ahí se dedica a realizar varias ponencias, así como “*acciones*” en diferentes partes del mundo.

**Brozo.-** Su nombre es Víctor Trujillo y cuenta ya con 21 años en su carrera, pero para él sigue siendo incierta. Se define como un actor que quiere que su trabajo sea una garantía. Acompañado invariablemente por su promotora, productora y representante, su esposa Carolina Padilla, asegura que entre su personaje y el actor de la vida real no hay similitudes, al contrario, hay grandes diferencias. “Somos diametralmente opuestos”. Afirma que Brozo tiene la intención de divertir al pueblo hablando de su propia realidad, al tiempo que le quita lo solemne a la tarea informativa, por eso es diferente a los demás locutores, porque busca que se hable con claridad, consagrando ese derecho que da la Constitución a todos. Su caracterización como un payaso estridente de barrio pobre, con un

maquillaje desaliñado y una peluca color verde limón, subtrallan ese concepto inconoclasta.

**Bustos, Hermenegildo.-** Nació en Purísima del Rincón, Gto. en 1832 y muere en 1907. Pintor. De familia indígena. Ejerció, entre otros, los oficios de nevero y carpintero. En su juventud durante medio año, estudió pintura en León, pero la mayor parte de su aprendizaje fue autodidáctico. Sus cuadros de mayor tamaño son los que ejecutó para la parroquia de su pueblo (*El Nacimiento de Cristo, La Última Cena, Jesús entre Pilatos y El Purgatorio*). Pintó también bodegones y sobretodo retratos, que están considerados como lo mejor de su producción.

**Café Tacuba.-** Café Tacuba es un grupo musical que fué fundado en 1989 en los suburbios norteños de la ciudad de México por los estudiantes de diseño Rubén Albarrán (Nru), Joselo Rangel, su hermano Enrique Rangel (Quique) y su amigo Emmanuel del Real. “¡Al final!”, fue la frase repetida por sus expectantes fans al lanzamiento su primer, epónimo álbum Café Tacuba en 1992. El cuarteto se había dedicado a tocar tanto, que sus canciones eran ampliamente conocidas y gustadas, pero no se habían acercado a ninguna de las compañías disqueras que los vigilaban con distancia. Y hasta Warner Music, que los contrató, quedó sorprendida cuando, a dos semanas de la aparición del mismo, rebasaron las 40 mil copias con las que la empresa se hubiera dado por satisfecha ese año. *Café Tacuba* ameritó doble disco de oro en México y fue interpre-

tado internacionalmente en los festivales Lollapalooza (Irving Meadows, CA.), Street Scene (San Diego), Viva Chicago y llegaron hasta Rennes, en Francia, en el festival Trois Musicales de la Salle de la Cité, MIDEM (The Music Show) en Cannes y en La Dolce Vita de Lausanne, Suiza. En 1994 Café Tacuba hace musical reconocimiento del carácter cíclico de la cultura, retomado con toda la energía vanguardista que da pie a su renovada reproducción fonográfica de 1994: *Re. Reciclaje Repetición Reiteración Resistencia* (revés) *Re* acopió 20 canciones que, grabadas bajo la producción de Gustavo Santaolalla, presentan un inédito collage musical -tan diverso que fue comparado con el “álbum blanco” Beatle- repleto de diferencias culturales y personales que remiten a sonidos de cepa y raíz en un disco repleto de gratas sorpresas que se va descubriendo conforme transcurren y -prueba de lo añejo- que rejuvenece como buen vino al escucharlo. *Re* recibió disco de oro por sus ventas y el video de la canción “Ingrata” fue designado Mejor video de 1994 en los MTV video Music Awards.

**Castillo, Mónica.**- Nació en la Cd. de México en 1961. Estudia dibujo y grabado en la “Suola germánica di Roma” Roma, Italia (1978-1979). En el Freie Kunstschule Stuttgart, Stuttgart, Alemania. (1979-1980). En la Academia Estatal de Artes Plásticas, Stuttgart, Alemania. (1979-1985). Docencia: 1996.- Imparte clases en el San Antonio Museum of Art, San Antonio TX. EUA. Imparte seminario en la Escuela de Bellas Artes, Cali, Colombia. 1994-1996.- Imparte clases de artes plásticas e historia del arte en los programas de

concentración complementaria y Cultura Integral, CNCA. Méx. DF. 1997.

Exposiciones Individuales:1991.- *Presentación en Sociedad* Galería OMR, México.DF. 1997.- *Yo es otro* Museo Carrillo Gil, México, DF. 1999.- Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.

2000.- *Hombres pintados y autorretratos representados*, ACE Gallery, México.

**Christo.**- Nació en Gabrovo, Bulgaria, en 1935 y trabajó en Viena y en París antes de establecerse en Nueva York. En Europa formó parte de la escuela de los nuevos realistas, y en América se adhirió al movimiento conceptual en el arte. Busca modificar la naturaleza misma con sus inmensas obras (envolturas) incorporadas al paisaje. Controvertido toda su vida, se caracteriza también por su sentido del humor.

**Control Machete.**- A finales de 1995 se reunieron Toño, Fermín IV y Pato, venían de ser parte importante de grupos subterráneos o marginales que a la postre se convirtieron en un movimiento regiomontano de nivel nacional e internacional, disparado precisamente por Control Machete. Fue Control Machete con el disco *Mucho Barato* que se convirtió en uno de los precursores. Dos giras por América del Sur, parte de Europa, Estados Unidos y todo México forman parte del inventario de experiencias de Control Machete, que los llevó a ser catalogados como los iniciadores del Hip Hop en tierras aztecas.

**Cruz Villegas, Abraham.**- Profesor en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda / INBA a partir de 1999, autor de importantes textos para catálogos, documentos, antologías y brochures de arte desde 1990. También, como crítico y analista de arte contemporáneo ha colaborado en la columna *El Ojo Breve*, de la sección cultural del periódico *Reforma*, del suplemento *La Jornada Semanal* y en las revistas *Curare*, *Casper* y *Velocidad Crítica*. Ha expuesto su obra individual y colectivamente desde 1987 en Alemania, Argentina, Bélgica, Canadá, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, México y Brasil.

**Cuevas, José Luis.**- Nació en el D.F. en 1934. Estudió en la Esmeralda y tomó clases de grabado en el México City College. Su primera exposición fue en 1948. Presentó una muestra de su obra en la Unión Panamericana, en Washington, en 1954. Al año siguiente conoció en París a Picasso, quien adquirió dos obras suyas. Al regresar a México inició, junto con otros artistas, una campaña para el reconocimiento de la plástica que no se ceñía a los moldes de la escuela mexicana de pintura, para lo cuál publicó en 1957 su ensayo *La cortina de nopal*. Durante ese año bautizó la parte comercial y turística de la colonia Juárez de la capital como “Zona Rosa”. En la segunda mitad de los años cincuenta expuso en México, Francia, Cuba, Perú, Venezuela y Argentina. Durante los sesenta se convirtió en un artista apreciado mundialmente, tanto por sus exposiciones, en países americanos y europeos, como por

sus libros y su permanente polémica con los representantes del realismo mexicano. En 1957-58 fue artista residente de la Escuela de Arte de Filadelfia y obtuvo la beca Guggenheim. Entre las distinciones recibidas se cuentan el Primer Premio Internacional de Dibujo de la quinta Bienal de Sao Paulo, Brasil (1959); el Premio Internacional de Grabado de la Trienal de Nueva Delhi (1968), el Primer Premio de la tercera Bienal de Grabado de San Juan de Puerto Rico (1977) y el Primer Premio de la tercera Bienal de Grabado de San Juan de Puerto Rico (1977) y el Premio Nacional de Arte (1981).

**Cuevas, Minerva.**- Nació en México. DF. en 1975. Vive y trabaja en México, DF. Principales Exposiciones: 1997.- *Metería las manos al fuego por ti*, Museo Nacional de Arte. México. DF. 1998.- *Snowball*, The Banff Center For The Arts, Alberta, Canadá. *Ocho mujeres el arte hoy*, Museo de Arte Moderno. DF. *Ocho mujeres el arte hoy*, Museo de Arte Moderno Méx. DF. 1999.- *My self any my surroundings*, The Montreal Museum of the art Canadá. *Bienal Internacional de Fotografía*, Centro de la Imagen. 2000.- *Gabriel Orozco invite a la Galerie Crousel: Galerie Kurimazzuto*, Paris. *Mejor Vida Corp.* Museo Rufino Tamayo. México. DF. El proyecto de Minerva Cuevas, *Mejor Vida Corp*, no solo busca llevar a cabo una crítica a la economía de mercado, sino también mejorar, si no la calidad de vida de sus usuarios, al menos las condiciones en las que se desarrolla su cotidianidad, al distribuir gratuitamente productos como billetes del metro, billetes de lotería y (falsas) credenciales de estu-

diante. Más que presentarse como una propuesta contestaria que inspiraría a entorpecer un sistema bloqueado por sus engranajes. Mejor Vida Corp, representa una suerte de activismo que tiende a subvertir las estructuras políticas y sociales al utilizar una estrategia mimética de infiltración que le permite actuar en sincronía con el contexto social, político y de mercado, parafraséandolos.

**Dalí, Salvador.**- Uno de los líderes del surrealismo y el más espectacular de los exponentes de esa corriente en el mundo. Dalí ha sido no sólo pintor, sino ilustrador, diseñador, escenógrafo, escultor y autor de libros de ensayo y poesía. Felipe Jacinto Salvador Dalí nació en Figueras, España, el 11 de Mayo de 1904. Su padre, un notario acaudalado, lo ayudó a realizar sus estudios en Barcelona y en Madrid. En esta última ciudad asistió a la Escuela Nacional de Bellas Artes de San Fernando, de 1921 a 1926. Dalí se unió a los pintores surrealistas de París en 1929. Pronto se convirtió en líder del movimiento y en la cabeza de la reacción internacional contra el arte abstracto. Empezó a realizar obras caracterizadas por un fuerte contenido freudiano y un enigmático simbolismo. Básicamente, sus cuadros intentaban recrear imágenes sugeridas por sueños y alucinaciones. Pero estaban realizadas con un realismo tan meticuloso que Dalí las llamaba “fotografías de sueños pintadas a mano” Su obra *Persistencia de la memoria* no es solamente su cuadro más conocido, sino uno de los más famosos de todo el arte surrealista.

**Duchamp, Marcel.**- Uno de los fundadores del movimiento dadaísta. Henri-Robert-Marcel Duchamp nació en la población normanda de Blainville, Francia, el 28 de Julio de 1887. Su abuelo materno era pintor y grabador, pero su padre, notario, no aprobaba la carrera artística para sus hijos. Ello no fue impedimento para que de los seis hijos de la familia cuatro fueron artistas, aunque los dos mayores se cambiaron el nombre debido a la oposición del padre. En 1904 Marcel dejó Normandía y se dirigió a París, donde sus dos hermanos mayores eran ya artistas profesionales. Ingresó en un principio a la Academia Julian, pero la disciplina le vino mal. Pronto decidió abandonar la instrucción formal para dedicarse a “jugar billar”. Trabajó algunos años como impresor e ilustrador mientras estudiaba por sí mismo las técnicas de la pintura. En 1909 efectuó su primera exhibición en público, en el salón de Otoño. En 1918 partió a Buenos Aires, y cerca de un año más tarde regresó a París. Estableció allí contacto con los dadaístas y ejecutó quizás su obra más famosa: una fotografía de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci con bigote barba de chivo añadidos. Participó en el movimiento surrealista en los años treinta en Nueva York. Durante los últimos años de su vida se mostró retirado y hogareño dedicándose a jugar ajedrez. Realizó algunos *readymades*, carteles y portadas de catálogos para las exhibiciones de sus obras o de amigos surrealistas. Murió en Neully, Francia, el 2 de Octubre de 1968, cuando por doquier surgía un nuevo interés en su obra.

**Ehrenberg, Felipe.**- Nació en el D.F. en 1943. Neólogo. Estudió pintura y grabado en Alemania. En México fue alumno de José Chávez Morado. Estudió en Canadá con John Martín. Trabajó en el New York Graphic Workshop (1965) y en el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Arte Slade y el taller Polígono, de Londres (1970). Ha asistido a las bienales de París y Bradford, a la X Exhibición Internacional de Arte Gráfico de Lubliana, Yugoslavia; al Festival Sum, de Islandia, y a otros encuentros de arte. Ha impartido cursos y conferencias y ha expuesto en México, Estados Unidos, Cuba, Nicaragua, Costa Rica. Fundador de la Editorial Beau Geste Press, del Centro Regional de Ejercicios Culturales de Xico, Veracruz, del grupo Proceso Pentágono (1977) y del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (1978). En 1985, después del sismo de septiembre, fundó el Centro Francisco Díaz de León, desde el cual promovió la constitución del Fondo Independiente para la Reconstrucción de Tepito y ha colaborado en diversas tareas con los damnificados. Ha obtenido los premios Fenirama (Buenos Aires, 1968) y Perpetua, del British Arts Council, por la edición del libro *The man who entered pictures*, de Opal L. Nations (1974). Disfrutó la beca Guggenheim en 1975.

**Elizondo Arturo.**- Nació en la Ciudad de México en 1956. Algunas de sus exposiciones individuales más recientes son: 2002.-*La pérdida de la inocencia y otras delicias*, Kunsthau Santa Fé, San Miguel de Allende, Gto., México; 2002.- *Anexos*, Macky Gallery, Houston, TX., E.U.A.; 2001.- *Mon ami Duchamp*, Annina Nosei

Gallery, Nueva York, N.Y., E.U.A.; *El fin y sus palacios*, Casa Arte3, León, Gto.; *Pinturas extraviadas*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México; 2000.- *Obra reciente*, Galería OMR, México D.F.; 1998.- Annina Nosei Gallery, Nueva York, N.Y., E.U.A.; 1997.- Galería Ramis Barquet, Monterrey, N.L., México.

**Escobedo, Helen.**- Nació en 1934. Escultora. Estudió Humanidades en la Universidad Motolinía y escultura en el México City College, donde fue discípula de Germán Cueto. Obtuvo maestría en la misma especialidad en la Royal Art College de Londres donde estuvo tres años (1952-54). A partir de 1956 ha presentado exposiciones individuales de su obra en México, Estados Unidos, Checoslovaquia, Polonia, Noruega y España. Ha participado en unas cuarenta muestras colectivas. Ha sido Jefa de Artes Plásticas del Museo Universitario de Ciencias y Arte (1961-74), directora de Museos y Galerías de la UNAM (1974-78), directora técnica del Museo Nacional de Arte (1981-82) y directora del Museo de Arte Moderno (1982-84). Divide su producción en "ambientes" (efímeros y permanentes) y esculturas propiamente dichas. Participó en la creación del espacio escultórico de la UNAM con Matías Goeritz, Federico Silva, Sebastián y Hersua. (1978-80).

**Estridentistas.**- El primer movimiento de vanguardia que surge en México es el estridentismo, iniciado y animado por el poeta Manuel Maples Arce. Este fue un movimiento efímero, pues nace en 1922 y muere en 1927, con escasos cinco años de vida activa. Son,

sin embargo, años significativos en el desarrollo de la poesía mexicana: las innovaciones introducidas por los estridentistas, Manuel Maples Arce, Luis Quintanilla, Germán List Arzubide, Arqueles Vela y Salvador Gallardo, han de ser integradas a la poética mexicana por los escritores que siguen en el tiempo, especialmente los “Contemporáneos”. El estridentismo, que se inicia cuando el cubismo y el dadaísmo predominan en la literatura europea, es más bien un reflejo del futurismo italiano de Felipe Tomás Marinetti, iniciado hacia 1909 y considerado como el primer movimiento de vanguardia. La influencia del cubismo predomina más en los pintores estridentistas que en los poetas. En éstos también es evidente, aunque en menor escala, la influencia de Apollinaire, Tristán Tzara, Max Jacob y Vicente Huidobro. Debido a que el estridentismo en México se desarrolla al mismo tiempo que el ultraísmo o martinfierrismo en la Argentina, aquí ya no podemos hablar de influencias. En México, los artistas que han sido vinculados a este movimiento son: Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Rermín Revueltas, Germán Cueto, Roberto Montenegro, Diego Rivera, Javier Guerrero y Máximo Pacheco.

**Felguérez, Manuel.**- Nació en la Hda. de San Agustín Valparaíso, Zac.en 1928. Pintor y escultor abstracto. Estudió en 1948 en la Academia de San Carlos y en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Durante los dos años siguientes, en París, recibió enseñanzas de Osip Zadkine en la Academia de la Grand Chaumiere, concurrió al taller de Brancusi, hizo un curso de civilización

francesa en la Sorbona y otro de dibujo en el Louvre. Volvió a México en 1951 y trabajó como ayudante de Francisco Zúñiga en “La Esmeralda”. En 1952 llevó un curso de arte moderno con Justino Fernández en la UNAM. Fue becario de la Academia Colroussi, en París, durante 1954-55y en 1971 asistió a un seminario para maestros en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. En 1970, en la misma escuela, participó en la comisión que elaboró el proyecto para la creación de la carrera de artes visuales y al año siguiente fue elegido consejero universitario por el mismo plantel, del que ha sido profesor, lo mismo que de la Universidad Iberoamericana de México, y las de Cornell y Harvard, en EU. Desde 1954 ha presentado exposiciones individuales en países de América y Europa.

**Fernández, Francisco** (El Taca).- Nació en la ciudad de México en 1966. Ha participado en más de 25 exposiciones colectivas en México y en el extranjero y cuenta con cuatro exposiciones individuales. Participó en el VII Encuentro Nacional de Arte Joven, en la Galería del Auditorio Nacional, y en la Expo Arte Joven, del Museo de Arte Contemporáneo en Santiago, Chile. Pertenece al grupo independiente de creadores de artes plásticas “La Quiñonera”. Fue seleccionado en la Bienal de Monterey e invitado a participar en el Premio Marco del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.

**Flores, Aldo.**-Nació en la Ciudad de México en 1960. Estudió artes plásticas en la ENEP Acatlán. Ha fundado espacios alterna-

tivos para el desarrollo y difusión del arte contemporáneo como el *Salón des Aztecas*, *Arte Vancé*, *Latir Constante*, *El famoso 42* y *Diavaz en la Cultura*. Fue director y creador de la Toma del Balmori y la Toma del Rulle (acciones artísticas interdisciplinarias en edificios públicos). Ha presentado su trabajo plástico en exposiciones individuales como la realizada en la Galería Expositum, el Salón des Aztecas y La Agencia. Fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

**Fluxus.**- Lo importante para la creación artística Fluxus será la vivencia del instante de la experiencia, que dependerá de las características propias de esa misma experiencia en tanto que modo de acoplarse a ellas. La presentación, crítica y recepción de la obra de arte no serán tenidos en cuenta. Serán eliminadas. Se trataba de hacer entrar al sujeto en su propia vivencia; incitarle a percibir, a sentir su propio proceso, mediante provocaciones o estímulos que indujeran a la reflexión. No hacía falta ya ningún sujeto especializado en la creación. La mejor composición Fluxus era la más impersonal; aquella en la que no hubiera rastro ni evidencia alguna que nos indicara que la pieza había sido desarrollada por alguien; que dejara de parecerse a una obra determinada, presta a ejecutarse o representarse; que fuera “natural y lo más neutra posible” en palabras de George Brecht. A modo de ejemplo de lo anterior figura la pieza de La Monte Young titulada *COMPOSICION-5* en la que proponían que “en una sala de conciertos se dejara ir una o un número indefinido de mariposas. La composición podía durar el

tiempo que se quisiera, pero si se disponía del suficiente, la obra deberá terminar en el momento en el que la última mariposa haya salido por la puerta o por las ventanas abiertas”. Fluxus integró el elemento azar en el desarrollo de sus eventos, happenings, acciones, conciertos y propuestas. Lo que no era previsible, lo accidental, entró a formar parte de lo previsible. Por ello, cualquier tipo de errores que se pudieran cometer en la interpretación, constituirán parte de la obra desde ese momento; no como añadidos a la misma sino como factores intrínsecos a ella. Para Fluxus no existe la acción bien o mal hecha. Bien hecho= mal hecho= no hecho, nos indica el principio de equivalencia de Robert Filliou. Según esta tesis no sólo se hecha por tierra la idea de composición o estructura y el perfeccionamiento de la misma al considerar integrable y válida todo tipo de equivocación, sino que se manifiesta el aprecio de la no-acción como hecho artísticamente aceptable y de gran interés.

**Galán, Julio.**- Nació en Muzquiz, Coahuila, México, en 1959. Entre 1978 y 1982 cursa la carrera de Arquitectura. Principales exposiciones: 1998.- Galería Enrique Guerrero, México DF., México. 1997.- Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina. *Oro Poderoso*, Galería Ramis Barquet, Nueva York NY., E.U.A. 1996.- Annina Nosei Gallery, Nueva York NY., E.U.A. Barbara Farber Gallery, Amsterdam, Holanda. 1995.- Gallery Thaddaeus Ropac, París, Francia. 1994.- Center for the Fine Arts, Miami, FL, E.U.A. Museo de Arte Moderno, México DF., México. Marco, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey N.L., México Contemporary Art Museum, Houston

TX, E.U.A. 1993 National Gallery Pittsburgh Center for the Arts, Pittsburgh, E.U.A 1992.- Barbara Farber Gallery, Amsterdam, Holanda. Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda. Annina Nosei Gallery, Nueva York NY., E.U.A. En 1979 recibió el Segundo Premio Laureados de Pintura. Centro de Arte Vitro, Monterrey, N.L. En 1981 fue Primer Premio de Adquisición en el Salón Anual de la Plástica, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México y Mención Honorífica en el Concurso Nacional de Artes Plásticas de Aguascalientes.

**García Saldaña, Parménides.**- Nació en Orizaba, Veracruz, en 1944 y murió en el D.F. en 1982. Escritor. Miembro de la llamada generación de *La Onda*. Hizo periodismo literario y artículos sobre rock en *La Onda*, *Excélsior*, *La Cultura en México*, *Piedra Rodante*, *Uno Más Uno* y otras publicaciones. Autor de *Pasto verde* (novela, 1968), *El rey criollo* (cuentos, 1971), *En la ruta de la onda* (ensayo), 1974) y *Mediodía* (poesía, 1975) Coautor del guión de la película *Pueblo Fantasma* (1966), merecedor de un premio del Banco Cinematográfico.

**Gavilondo Soler, Francisco.**- Mejor conocido como “CRI-CRI, El Grillito Cantor”, nació el 6 de Octubre de 1907, en la ciudad de Orizaba, estado de Veracruz. Durante su niñez le gustaba leer los cuentos de Grimm, Andersen y Hauff. Leyendo las aventuras de los escritores Verne y Salgari le da por soñar en viajes a mundos desconocidos. En su juventud, se dedicó a practicar la natación y el boxeo pero éste no le convenció y lo abandona al poco tiempo,

también intenta torear y no lo hacía mal pero le molestaba el tener que matar el toro y le duró poco esta afición. Lo que realmente le gustaba era la Astronomía y la Música, aprendió a tocar la pianola de óido (siempre le gustó ser autodidacta). Al cumplir los 25 años comienza profesionalmente su carrera musical, interpretando temas de humor que eran de su inspiración. Sus vivencias de la niñez las plasmó en canciones infantiles y el 15 de Octubre de 1934 se presenta por primera vez en la XEW cantando varios de los temas que creo, ese día nace “CRI-CRI El Grillito Cantor”. En 1941 decide trabajar como marinero en un barco mercante y viaja por SudAmérica a lugares muy remotos. En 1944 regresa su programa de canciones infantiles a la XEW deleitando a todos los radio escuchas de la “W”, Después de 28 años de deleitar a chicos y grandes con sus canciones se retira en el año de 1962 ( que fue cuando nació yo, me pregunto si sería por éso?) quedando sus fantasías musicales como herencia a sus radio escuchas. En 1984 se le rinde un homenaje radiofónico en el cual se hace acompañar unicamente del piano y por quince minutos muchos de los que no tuvimos la fortuna de oirlo en vivo antes, lo escuchamos a través de la radio . Francisco Gavilondo Soler muere el 14 de Diciembre de 1990 a causa de una falla cardiaca a los 83 años de edad.

**Goytisoló, Juan.**- Escritor. Nació en Barcelona en 1931 y reside actualmente en Marrakech. Es autor de *Juegos de manos* (1954), *Duelo en el paraíso* (1955), *Fiestas* (1957), *La resaca* (1958), *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián*

(1970), *Juan sin Tierra* (1975), *Makbara* (1980), *Paisajes después de la batalla* (1982), *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), entre otras novelas. También es autor del testimonio documental *Campos de Nijar* y *La Chanca* (1962); así como de la serie *Alquibla* para TVE. Ha narrado su vida en *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de taifa* (1986). En 1985 recibió el premio Europalia.

**Grznic, Marina.**- Doctora en Filosofía e investigadora del Centro de Ciencia e Investigación de la Academia Eslovenia de Ciencias y Artes; Crítica de arte y curadora independiente. Junto con Aina Smid, historiadora de arte, ha analizado el cambio de los medios masivos de comunicación y las nuevas tecnologías en torno a la realidad post-socialista de Europa Oriental; trabajan el videoarte desde 1982, han colaborado en más de 20 proyectos de videoarte independiente e incursionado en la dirección de video documental y producciones de televisión. Su trabajo en video así como sus videoinstalaciones, se han presentado en más de 100 festivales internacionales como World Wide Video Festival, Den Hag, European Media Art Festival, Osnabruck, Videonale Bonn, Muu Media Festival, Helsinki, International Video And TV Festival, Montbeliard, Grand Prix Video Danse, London Film Festival, Oberhausen Short Film Festival, Mediopolis, Videoformes, Clermont-Ferrand, Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas, entre otros.

**“Gritón, El”** (Antonio Ortiz).- Nació en la Ciudad de México el 24 de Agosto de 1953, ha sido acreedor de varios premios y menciones,

como la beca de excelencia al mérito artístico, México-Quebec y la Primera Bienal Monterrey, entre otros. Su obra se encuentra en importantes colecciones particulares, como las del Museo Carrillo Gil, Museo de Artes Gráficas de Oaxaca, Colección Green de San Francisco, California, por mencionar algunas. Su Obra también ha sido admirada en Florencia y Montreal.

**Gruner, Silvia.**- Nació en 1959, recibió su título de Artes Plásticas en 1982 del Betzalel Academy of Art and Design, en Jerusalén, Israel, y su maestría en Bellas Artes del Massachussets College of Art en Boston en 1986. actualmente, reside y trabaja en la ciudad de México, D. F. Por , máás de diez años su trabajo se ha enfocado sobre temas relacionados a la cultura e identidad Mexicana. Trabajando con cine, fotografía, instalación, y ejecución, sus exploraciones de los diversos estratos de la cultura la han llevado a los campos de la antropología, arqueología y arquitectura.

**Gurrola, Juan José.**- Nació en el D.F. en 1935. Su segundo apellido es Iturriaga. Dramaturgo, traductor, director, actor, coreógrafo, arquitecto, diseñador, músico, periodista, cineasta, fotógrafo, y pintor. Estudió arquitectura en la UNAM y diseño y tecnología teatral en Estados Unidos. Hizo coreografías para el Ballet Independiente, como *An Olympic love affaire at the Airport Bar* (1967). En teatro es autor de *Nietzsche in the Kitchen* (1969), *Los buenos estragos* (1970) y otro par de obras teatrales. Traductor de ocho piezas dramáticas, actor de decenas de ellas y director de una cin-

cuentena. Dirigió un grupo de música experimental con el que ofreció conciertos en la sala Manuel M. Ponce, de Bellas Artes (1969), en el segundo festival de Jazz del Distrito Federal (1970) y en el teatro Reforma del IMSS, donde presentó el espectáculo *Scorpio inmortal* (1970). Fue el protagonista de la obra de teatro *El martirio de Morelos* (1983) e interpretó a Diego Rivera en *Frida, Naturaleza Viva*, de Paul Leduc. Ha obtenido premios por su trabajo como pintor.

**Guzmán Villagómez, Enrique.**- Nació en Guadalajara, Jal. en 1952 y murió en Aguascalientes, Ags. en 1986. Pintor. Fue discípulo de Alfredo Zalce. Expuso en México, Jamaica (1976) y Colombia (1977). Participó en la Bienal de Nueva Delhi (1978), en el primer Salón de Experimentación y su cuadro, *El ganador*, fue seleccionado para el primer Salón de Pintura. Según el crítico de arte Carlos Blas Galindo, Enrique Guzmán es el más precoz pintor posmodernista en México.

**Helguera, Jesús.**- Nació en Chihuahua, Chih. En 1919? y murió en el D.F. en 1971?. Vivió en España, pero regresó a México durante el franquismo. Se dedicó a pintar calendarios que fueron impresos por Santiago Galas con publicidad de *Cigarrera La Moderna*, empresa que conserva los cuadros originales, entre ellos *Leyenda de los Volcanes*, *El flechador del Sol*, *El Valiente* o *Caballero águila*. En 1986 se presentó en el Palacio de las Bellas Artes la exposición Jesús Helguera, pintor de almanaques.

**Herrera, Melquiades.**- Nació en 1949 en México DF., cursó la licenciatura en artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos) de la UNAM. Fue miembro fundador del No-grupo en el que participó en una decena de espectáculos plásticos (*performance art*), entre los cuales se encuentran *Mano a mano* entre Carlos Zerpa y el No-grupo realizado en el Museo de Arte Moderno, la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la Facultad de Artes Plásticas (Jalapa, Veracruz); así como *Menú*, en el Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas con arte-objeto como *Arte contemporáneo en México*, Museo de Arte Moderno, DF. y *Arte Contemporáneo* en la Galería de la UAM, DF. Así como con arte por computadora y *Artefax*. Tiene publicados más de 50 artículos sobre arte en revistas especializadas. Ha realizado varios *performance art* o arte-acciones tales como *Melquiades Herrera en concierto*, *Cambios Mágicos por Obra de Arte*, y *performance* en televisión.

**Izquierdo, María.**- Nació en San Juan de los Lagos, Jal. en 1902 y murió en el D.F. en 1955. Pintora. También se menciona 1906 como el año de su nacimiento. Llegó a la ciudad de México en 1923. Asistió en 1927 a la Academia de San Carlos. Fue discípula de Germán Gedovius y Manuel Toussaint. A fines de los años veinte compartía su estudio con Rufino Tamayo. Impartió clases en la Escuela de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación (1931). Impulsada por Diego Rivera, en 1929 expuso por primera vez. En 1930 montó en el Art Center de Nueva York una exposición con paisajes, estu-

dios y retratos. Muestras semejantes se exhibieron en museos y galerías de México y varios países del continente, así como en Tokio, París y Bombay. Perteneció a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). En 1948 su brazo derecho quedó paralizado por una hemiplejía y continuo pintando con el izquierdo. De acuerdo con el historiador de arte Olivier Debrouse, “alcanza su mayor fuerza expresiva en el tratamiento de alacenas, bodegones y altarcitos populares que, mediante una acumulación estática de objetos, permiten organizar una composición imaginaria e ideal”. Sus cuadros con bodegones o escenas circenses “se insertan en una estética provinciana cuyos antecedentes se encuentran en el arte popular y religioso del siglo XIX” (*Figuras en el tópico*, Océano, 1984)

**Jezik, Enrique.**-Nació en Córdoba, Argentina, en 1961. Reside en México desde 1990. Es un artista plástico que desde hace varios años se ha interesado en crear relaciones entre los elementos simbólicos de la escultura, su tratamiento formal y las posibles lecturas que se desprenden de la obra. Su obra se ha expuesto en América Latina y Europa.

**Jis (José Ignacio Solórzano Pérez).**- Nació en Guadalajara, Jal. en 1963. Caricaturista. Estudió un año de la licenciatura en ciencias de la comunicación. Es uno de los autores (el otro es Trino) de la revista *Galimatías* y participa en la hechura de las secciones “*Monobloc*, *Todos venimos del mono*”, del cotidiano *El Occidental*,

de Guadalajara, y “*Gárgaras. Humor flemático*” del diario capitalino *La Jornada*. Coautor del libro *La Croqueta. Humor perro* (1987).

**Jorodowsky, Alejandro.**- Nació en Chile en 1929. Escultor, mimo y director de teatro y cine. Fundó en París, con Fernando Arrabal, el movimiento llamado Teatro Pánico. Vino en 1959 con Marcel Marceau. En México fue profesor de mímica y otras materias en la Escuela de Arte Dramático del INBA y en la Academia Andrés Soler de la ANDA. Tomó parte en la tercera Bienal Nacional de Escultura del INBA (1967), puso es escena un centenar de obras, entre ellas, cuatro escritas por él: *El juego que todos jugamos*, *Zaratustra*, *Lucrecia Borgia* y *La ópera del orden*. Publicó en el suplemento cultural de *El Heraldo* sus “*Fábulas Pánicas*”; dirigió la revista *Sucesos* y colaboró en *El Sol de México*; produjo las películas *Apolinar* y *Pubertinaje* y dirigió los filmes *Fando* y *Lis* (1967), *El topo* (1969) y *La montaña sagrada* (1972). Dejó el país en 1974. Regresó en 1988 para dirigir la filmación de *Santa Sangre*. Aquí, en México, se publicaron sus libros *Teatro pánico*, *Cuentos pánicos* y *Juegos pánicos*.

**Khalo, Frida.**-Nació en México, D.F. en 1907 y murió en la misma ciudad en 1954. Pintora. Hija del fotógrafo Guillermo Khalo Kaufman. Estudio en la Escuela Nacional Preparatoria. En 1925 sufrió un accidente que marcó el resto de su vida. Durante su larga convalecencia comenzó a pintar. Se incorporó a la Liga de Jóvenes Comunistas en 1928, año en que Diego Rivera la

pintó en los muros de la Secretaría de Educación. Por ese tiempo se dedicaba en especial al retrato. En 1929 contrajo matrimonio con Diego Rivera, quien en noviembre fue expulsado del Partido Comunista y con él salió ella de esa organización. Marcharon a Estados Unidos donde logró vender varios cuadros. En 1934 regresaron a México y tres años después alojaron a Trotsky en su casa de Coyoacán. En 1938 trabó amistad con André Bretón, quien la animó para exponer en París. Antes presentó una muestra de su obra en Nueva York. En 1940 Diego y Frida se divorciaron, para casarse meses más tarde. En 1943 ingresó como profesora en “La Esmeralda”. En 1953 se abrió una exposición individual de su obra en la galería de Arte Contemporáneo de la capital del país, la única que presentó en México estando ella en vida. Los retratos de Diego y ella misma, agobiada por sus padecimientos físicos y numerosas intervenciones quirúrgicas, fueron un tema recurrente en su obra.

**Klein, Ives.-** Nació en 1928 y murió en 1962. Pese a haber tenido una existencia breve, el pintor francés Yves Klein alcanzó gran renombre en su país y en el mundo. Sus trabajos fueron siempre experimentales y atrevidos. Con *proposiciones monocromas*, expuesta en 1956, el artista presentó una visión austera y repetitiva de la creación. En su exposición “*Vacío*” llevó sus ideas aún más allá, al presentar una galería con las paredes sin cubrir. En *Antropometrías* empleó mujeres desnudas, embadurnadas de pintura, como sus instrumentos de creación.

**Kuri, Gabriel.-** Tiene una maestría en Artes Visuales por el Goldsmith’s College University of London. Entre sus exposiciones individuales más recientes se cuentan: Obra reciente en la Sara Meltzer Gallery de Nueva York (2002), Momento de Importancia, Sala 7 del Museo Rufino Tamayo (2002-2001), Plan de San Lunes, Museo de las Artes de Guadalajara (1999). También ha participado en numerosas exposiciones colectivas en México y en el extranjero.

**Lost Acapulco.-** Es un grupo musical originario del Distrito Federal formado por tres mexicanos y un español. Banda de rock iconoclasta y estridente, que desde sus inicios estuvo marcada por su enloquecida-potencia. Música que era transmitida a su público que respondía con frenéticos bailes al tribal ritmo que dictaban. Su apoteósico debut (26/10/1996) en el *Multiforo Alicia* se caracterizó por las insistentes peticiones del personal asistente, sin excepción, para que la banda de los camisas floreadas tocara más y más.... a lo que el grupo sin inmutarse empezó a repetir aquellas 6 (joyas) cada una seguida inmediatamente de su repetición, ante un enardecido y delirante público sudoroso y ávido de nuevas emociones.

**Maldonado, Rocío.-** (1951-) Estudió en la “Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda” en el D.F. entre los años de 1977 y 1980. Asimismo acudió a los talleres de Luis Nishizawa, Gilberto Aceves Navarro y Octavio Bajonero. En 1980 Maldonado realizó un viaje de estudios a Nueva York, Washington, Filadelfia y Boston.

Tuvo su primera exposición individual en Querétaro en 1980. Ha participado en importantes exposiciones de arte mexicano en Estados Unidos, Francia, España y Australia, y su obra se ha presentado en varios contextos en el D.F. como las exposiciones “Imágenes Guadalupeñas: Cuatro Siglos” en el Centro Cultural Arte/ Contemporáneo (1987) y “El mueble: 8 Artistas” en la Galería OMR en el D.F. donde continua exponiendo regularmente. Su obra toma inspiración en el papel hecho a mano de pulpa tradicional: el papel amate; sin embargo en esta instancia la artista hace uso de papel de China y técnica de grisalla; en su obra se apega a imágenes del mundo natural: piedras, ramas, y hojas, mientras que en sus collages incorpora los tradicionales colores brillantes el arte folklórico mexicano.

**Manzoni, Piero.**- Artista italiano, asociado al Nuevo Realismo. Nació en Soncino el 13 de Julio de 1933. A partir de 1956, tras una experiencia figurativa de tipo tradicional, trabaja en una serie de cuadros al óleo en los que están representadas imágenes antropomorfas y viscerales. En 1957, la primera exposición en Italia de Yves Klein, compuesta por once cuadros momocromos de azul ultramar, perfectamente iguales, pero de precios distintos por estar impregnados de una diferente sensibilidad pictórica, le impresiona grandemente. Ve también una exposición de Burri, que supone otro nuevo estímulo para Manzoni. En 1957 se adhiere al Grupo Nuclear y redactan el Manifiesto para una Pintura orgánica.

Empieza a pasar los veranos en Albisola donde hay una interesante actividad artística protagonizada por el Grupo Cobra, Fontana y Lam, entre otros. En este mismo año comienza la serie de los ácidos, que son la idea de un espacio “privado de toda imagen, o sea, puro color, signo o materia, un espacio primario que se identifica con el grado cero del cuadro” (Celant). Tras una serie de viajes, de vuelta a Milán, empieza a producir esculturas neumáticas, como cuarenta y cinco Cuerpos de aire, de un diámetro máximo de 80 cms. que se fabrican en serie y se venden a tres mil liras. En 1961 produce noventa cajas de Mierda de artista de treinta gramos cada una, conservada al natural, made in Italy; se vende por gramos según la cotización diaria del oro. Muere en su estudio el 6 de Febrero de 1963.

**Martínez, César.**- Nació en México DF. Y realiza estudios de diseño y de comunicación gráfica en la UAM y de artes plásticas en “La Esmeralda”. Exposiciones Individuales: 1991.- *Artes de la consumación*, reflexiones visuales en torno al Golfo Pérsico, Jardín Borda, Cuernavaca, Morelos. 1985.- *Espacios Paralelos*, Museo de la Ciudad de México. 1986.- *Los hechos y las actitudes*, Auditorio del DIF, Tlalnepantla. Últimos performances: 1990.- *In visible*, Primer Rally de Artes Plásticas, Parque México. *Los signos alterados*, Ciclo Trastocación poética, lenguajes trastocados, Centro Cultural Santo Domingo. *Las palabras son imágenes*, en homenaje a Rubén Valencí, Galería del Claustro de Sor Juana. En 1990 obtuvo Mención Honorífica en X Encuentro Nacional de Arte Joven

y en 1987 la Mención Honorífica en el Salón de Artes Plásticas y ha sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

**Zenil, Nahum B.-** Nació el 1º de enero de 1947 en Chicontepec, Veracruz. Es egresado de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura *La Esmeralda* del Instituto Nacional de Bellas Artes. Comenzó a exponer en forma colectiva en 1971 y en forma individual desde 1974 en diversos museos, galerías y centros culturales de la República Mexicana, así como en ciudades de Estados Unidos de Norteamérica, Alemania, Australia, Bélgica, Brasil, Canadá, Colombia, Cuba, España, Francia, Inglaterra, Nueva Zelanda y Venezuela. Ha recibido numerosos premios y distinciones y actualmente forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

**Orozco, Gabriel.-** La carrera internacional de Orozco se ha desarrollado sobre todo en la década de los noventa. Las bienales y las grandes exposiciones internacionales han sido foros para su investigación. Durante este decenio, su trabajo ha sido expuesto individualmente en los principales museos de Europa y Estados Unidos como el de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, por mencionar algunos.

**Patiño, Adolfo.-** Artista autodidacta. Nació en la ciudad de México, en 1954. También conocido como Adol-fotógrafo, ha realizado 25 exposiciones individuales en México y en Estados Unidos, y par-

ticipado en más de 384 colectivas, muchas de ellas de carácter internacional. Es fundador del grupo de arte experimental *Peyote y la Compañía* (1978-1984) y del *Grupo de Fotógrafos Independientes* (1976-1984), con el cual presenta las exposiciones ambulantes: *Fotografía en la calle*. Abre la galería neo-vanguardista *La Agencia* (1987-1993). Su obra se incluye en las colecciones del Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Museo de Monterrey, México, y la Brent Gallery de Houston, Texas, entre otras.

**Riestra, Adolfo.-** Nació en Tepic, Nay. en 1944. Escultor y pintor. Estudió derecho en la Universidad de Guanajuato (1962-66) y pintura en el Taller de Jesús Gallardo. Radicado en San Francisco, California, trabajó con John Hamilton en el Potrero Hill Graphics Workshop. Después de vivir en Ajijic, Tepoztlán y en la ciudad de México, fijó su residencia en Francia. Ha participado en las bienales de Pintura del INBA (1977 y 79), en la primera Bienal Iberoamericana (1978), la Bienal Iberoamericana de Dibujo (1980) y en la Trienal de Escultura del INBA (1980).

**Rippey, Carla.-** Nació en EU en 1950. Grabadora. Licenciada en Artes Liberales por la Universidad de Nueva York, donde también estudió arte y comunicación. Ingresó a los talleres de grabado de la Universidad Católica de Chile (1972). Radicada en México desde 1973, trabaja en el taller de grabado de la Universidad Veracruzana, Ha expuesto, desde 1976, en diversas ciudades de México, Francia, Estados Unidos, Argentina, Puerto Rico y Colombia.

**Rivera, Arturo.**- (Ciudad de México, 1945). Asiduo visitante, durante su infancia, del Museo de Historia Nacional del Chopo, desde muy joven acompañó su gusto por dibujar con la pasión por las disecciones de animales y al estudio de los huesos. Estudió pintura en la Escuela de Artes plásticas de México, Academia de San Carlos (1963-1968), y serigrafía en The City Lit Art School de Londres (1973-1974). Viajó por Sudamérica y las Galápagos. Residió durante cuatro años en New York (1976-1979). En 1995 presentó en el museo de Arte Moderno su exposición *Bodas del Cielo y del Infierno*. Además del amplio catálogo que se realizó en esa ocasión, tres libros se han publicado sobre su obra: *El rastro del dolor* (Sep, 1985), *Historia del ojo* (Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1987) y *Arturo Rivera* (Grupo Financiero Serfín, 1994).

**Rodríguez, Jesusa.**-Nació en la Ciudad de México en 1955. Actriz y dramaturga iconoclasta e irreverente. Estudió en el Centro Universitario de Teatro. Formó parte del grupo “Sombras Blancas”, que realizó el montaje de *Vacío*, bajo la dirección de Julio Castillo. Ha realizado las escenografías para *Arde Pinocho* y *Qué formidable burdel*, de Ionesco, dirigida por Castillo. Ha dirigido y protagonizado *El concilio del amor*, de Oscar Panizza, obra que se presentó en varios países europeos, al igual que la ópera de Mozart *Don Giovanni* o *Donna Giovanna*. También dirigió y actuó la pastorela *El reino de la Interpelancia*, de Jaime Avilés. Recibió el Premio “Julio Bracho”, de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro, por *Atracciones Fénix*, como la mejor obra de teatro de búsqueda. Premio como

mejor actriz, en *El Concilio de Amor*, Festival de las Américas, Montreal, (1989). Beca Guggenheim (1990). Beca Arts And Humanities de la fundación Rockefeller (1994-97) Con Liliana Felipe restauró el Teatro *La Capilla* y fundó el cabaret *El Hábito* en el que ha actuado y dirigido mas de 320 espectáculos en diez años (1990-2000). En 1996 dirigió la versión en video de la ópera *Cosí Fan Tutte* de Mozart y *Da Ponte*. En 1997 una versión para opera de cámara del *Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*. En 1998-1999 actúa en la ciudad de México y la ciudad de Nueva York en *Las Horas de Belén*. En el 2000 inaugura con la obra *Belén* el Teatro Brava! en San Francisco, CA. USA. En el 2002 dirige *Macbeth* de William Shakespeare. Tuvo una audiencia de 2000 espectadores.

**Rojo, Vicente.**- Nació en Cataluña, España en 1932. Pintor, escultor y diseñador gráfico. Estudió escultura y cerámica en la Escuela Elemental del Trabajo. Llegó a México en 1949 para reunirse con su padre, republicano exiliado, al término de la guerra civil española. Naturalizado mexicano en 1949. En 1950 estudió en “La Esmeralda” (1950) e inició su aprendizaje en el diseño gráfico con Miguel Prieto en el Departamento de Ediciones del INBA. Fué discípulo del pintor Arturo Souto (1953-54). Dirigió la oficina técnica de ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes(1953-54). Con Miguel Salas anzuers fundó la revista Artes de México, de la que fue director artístico hasta 1963, diseñador tipográfico de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM (1954-56), jefe de anuncios para cine de la empresa Teleproducciones (1954-55), asistente (1950-56) y

director artístico de México en la Cultura (1956-61). En 1958 presentó su primera y única exposición individual de pintura figurativa, *La guerra y la paz*, en la Galería Proteo. Cofundador, director artístico y miembro del consejo de *Ediciones Era* (1959-) Diseñó el suplemento La Cultura en México y dirigió las ediciones de la Imprenta *Madera*. A partir de 1964, su pintura se divide en grandes temas o series: *Señales*, en la que trabajó con triángulos, círculos y cuadrados, “formas geométricas básicas” (1964-69); *Negaciones*, variantes sobre la forma de la letra T (1970-75). En 1978 obtuvo la beca Guggenheim. Hizo el diseño gráfico original de *Diálogos*, *Universalidad de México*, *Plural* (con Kasuya Sakai) y el diario *La Jornada* (1984). Ha realizado escenografías para distintas obras de teatro. Ha expuesto individualmente en México, Estados Unidos, España, Colombia, Cuba y Panamá; y colectivamente en Japón, Brasil, Francia, Estados Unidos, Cuba, Canadá, India, Colombia, Suecia, Venezuela y México.

**Rockdrigo (Rodrigo González).**- Nació en Tampico en 1950, ahí se inició como artista, músico y poeta. Rockdrigo González Guzmán, hijo de una familia proletaria, escribió a fines de los años 60 sus primeros poemas en la revista tampiqueña de la literatura marginal la “Catedral de la Incomprensión”. Ejecutó sus primeros rasgeos de su guitarra, con una gran influencia guapanguera, herencia de su padre. Rockdrigo formó temporalmente en los inicios de los años 70, “*El Siglo 21*”, su primer grupo donde interpretaba rolas, al estilo DYLANIANO. Por ese tiempo también amplió

sus actividades artísticas participando en el grupo de teatro CEUS. A mediados de 1975, llegó al Distrito Federal, decidido a radicar en la gran metrópoli y a olvidar sus estudios de Psicología en la Universidad de Xalapa, para dedicarse de lleno a la creación musical; enfrentándose a un mundo nuevo, al smog, la violencia y las prisas que forman parte de la cultura del *charro cybernético* y los *nauatlacas de transistores*, como Rockdrigo definía a los habitantes del DF. En esos años se le veía actuar con su guitarra y su armónica unida al cuello en la Zona Rosa o en Chapultepec cantándole a la vieja ciudad de hierro. Un poco mas tarde, Rockdrigo dejó de tocar en la calle, en los parques y consiguió chamba en una conocida cafetería de la Zona Rosa, donde interpretaba sus rolas rupestres a pesar de los regaños de los dueños, que lo contrataron para que realizara un show mas comercial. Los terremotos de septiembre de 1985 le quitaron su vida abrazado de su compañera. A raíz de la muerte de ROCKDRIGO (El Profeta del Nopal), la banda rupestre creó la fundación EL RANCHO ELECTRONICO, para difundir su obra.

**Sánchez, Osvaldo.**- Nació en La Habana, Cuba. Reside en México desde hace once años y es naturalizado mexicano. En su tierra natal cursó la licenciatura en Historia del Arte e impartió cátedra en la Academia San Alejandro y en el Instituto Superior de Arte de La Habana, de 1984 a 1989. Durante siete años estuvo como subdirector de Artes Plásticas del Festival Internacional Cervantino. Tuvo a su cargo, por otra parte, la dirección de Difusión Cultural Internacional del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y en 1998

asumió la dirección del Museo de Arte Carrillo Gil. Ha organizado más de 60 exposiciones individuales y colectivas, así como instalaciones para sitio específico. Curador de InSite 2000. Es miembro fundador del Patronato de Arte Contemporáneo; además estuvo al frente del IV y V Foro Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo y cursó el programa internacional para directores de museos del Museum of Modern Art de Nueva York. Sus ensayos y artículos de arte mexicano y latinoamericano han aparecido en revistas especializadas y en el periódico *Reforma*. Como conferencista se ha presentado en universidades de México, España y Argentina. Ha sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y del Fideicomiso Binacional México-Estados Unidos, FONCA-Bancomer-Rockefeller.

**Santamarina, Guillermo.**- Nació en la ciudad de México y estudió ciencias de la comunicación en la Universidad Iberoamericana. De 1983 a la fecha ha desarrollado su labor profesional en la promoción de las artes visuales especializándose en el trabajo de las generaciones emergentes. Ha sido investigador, coordinador de exposiciones y curador en diversos espacios como *La Casa del Lago*, el *Centro Cultural Santo Domingo* y el *Museo Rufino Tamayo*. Fue también colaborador del *Museo de Arte Moderno*, *La Quiñonera* y el *Instituto Cultural Cabañas*. Por Invitación especial, ha diseñado y organizado más de quince muestras para instituciones como el Museo Universitario del Chopo, la Secretaría de Relaciones Exteriores, el Centro Cultural Tijuana, el ex Convento del

Desierto de los Leones, la Universidad Iberoamericana, el Poliforum Cultural Siqueiros, el Centro de Arte Moderno de Guadalajara y el Art Centre College of Design, Pasadena. Jefe de Investigaciones Estéticas de Jalisco, fundador y director de las asociaciones independientes *La X en la frente*, Galería Etnia, *Proyecto X*, *Proyecto Teodoro Rodomira*, *Corpus Callosum* y el Foro Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo. En 1993 retomó su proceso creativo como poeta y artista visual participando en seis exposiciones colectivas y una individual.

**Sebastián.**- Nació en Cd. Camargo, Chih. en 1947. Nombre profesional del escultor Enrique Carvajal González. Estudió en la ENAP (1964-67), de la que fue profesor (1970-78), así como de la Escuela Nacional de Arquitectura (1968-78) y de "La Esmeralda" (1970-78). Investigador de la UNAM (1978-), entre 1972 y 1982 fundó y participó en trece grupos de investigación plástica. En 1973 colaboró con Mathías Goeritz en el proyecto de un parque infantil para la ciudad de Jerusalén; representó a México en el certamen de escultura ambiental de la cuarta Bienal de Jóvenes (París, 1969), participó en la cuarta Bienal del Deporte en las Artes (Barcelona 1971) y en la décima Conferencia Internacional de Escultura (Toronto 1978). Autor de innumerables obras de arte público de estilo geométrico-abstracto.

**Segura, Yolanda.**- De origen mexicano, vive en Québec desde hace 17 años y ella misma se define como "Maya de cuerpo y

espíritu maya, y española de sangre bajo influencias quebequeses”. Considera que el gesto humano es un lenguaje universal y que el cuerpo en el espacio es, de hecho, una escultura. Desde 1981 realiza regularmente performances e instalaciones. Algunos de sus performances son: 1990.- La soupe aux péchés, Trois-Rivières. 1989.- Zigzag, escultura-performance, Montreal. 1988.- Flocons Trifluviens, escultura-performance, Toronto. 1986.- Vivencias, Montreal.

**SEMEFO.**- Servicio Médico Forense. Le interesa la posibilidad estética del cuerpo inerte. Grupo visual que nace en 1990. Fundadores: Arturo Angulo (grabador) Omar González (preformista e instalador), Carlos López (músico) Juan Luis Díaz (pintor), Teresa Margolles (fotógrafa) y Mónica Salcido (filósofa). Exposiciones colectivas: 1997.- *Creación en Movimiento* de Jóvenes Creadores del FONCA Museo Regional de Guadalajara, Jalisco. Museo Carrillo Gil, Méx. DF. *Las trasgresiones del cuerpo*. Museo Carrillo Gil, Méx. DF. 1995.- *Engaño a la Naturaleza* y *La tabla de la muerte*. Objetos. Primera bienal del Juguete Arte Objeto. Museo Nacional de Arte. Museo José Luis Cuevas. México, DF. *Derméstes*. Instalación. Exposición *Creación en Movimiento* de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Museo de Arte Carrillo Gil Méx. DF.

**Smith, Melanie.**- Nació en UK. Inglaterra en 1965. Vive y trabaja en México. DF. Principales Exposiciones: 1994.- *Las Nuevas Majas*,

Otis Gallery. Los Ángeles. *Arte Mexicano: Imágenes en el Siglo del SIDA*, University of Colorado, Boulder. 1995.- *It's my life, I'm going to change the world*, ACME Gallery, Los Angeles. *Par Avion*, L.A.C.E. Los Ángeles. 1996.- Randolph Street Gallery. Project Room. Chicago *cuadro x cuadro*, Museo Regional de Guadalajara, Guadalajara, México. 1998.- *7+1 Mujeres Artistas*, Museo de Arte Moderno. Méx. DF. 1999.- *Keep Fit Be Happy*, Dechiara Stewart New York. *Cinco Continentes y una ciudad*, México.DF.

**Soriano, Juan.**- Nació en Guadalajara, Jal. en 1920. Artista plástico autodidacta. Fue miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1936-38). 1941.- Expuso su pintura individualmente en la Galería de la Universidad. De 1951 a 1955 trabajó y expuso en Italia. Autor de la escultura en bronce *Toro echado*, que se colocó en el centro de una laguna del parque Tomás Garrido Canabal, en Villahermosa, Tabasco, Mex. En 1985 presentó una exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes. EN 1987 recibió el Premio Nacional de Artes y el Premio Jalisco.

**Tamayo, Rufino.**- Nació en Oaxaca, México el 26 de Agosto de 1899. Su familia era de raza indígena. Corría por sus venas sangre de los zapotecas, el “pueblo de las nubes”. Quedó huérfano a la edad de doce años y marchó a la capital, a la ciudad de México, donde vivió con una tía. Seis años más tarde ingresó a la Academia de San Carlos para iniciar su educación formal en el arte. Expuso por primera vez en la ciudad de México en 1926, y poco

después mostró también sus obras en Nueva York. A esta ciudad viajó con el compositor Carlos Chávez. Regresó a México en 1928, convirtiéndose profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes, aunque la abandonó muy pronto. Viviría, a partir de entonces, algunos periodos en Nueva York y otros en la Ciudad de México. En 1938 fue contratado como maestro en la Escuela Dalton de la urbe estadounidense, mientras que en 1946 empezó a dar clases en la Escuela del Museo de Arte de Brooklyn. Fue durante estos años que realizó algunos de sus murales más conocidos, aunque su mayor impacto en las artes plásticas lo consiguió con su obra de caballete, de corte vanguardista, con evocaciones figurativas pre-hispánicas y con un manejo colorístico extraordinario. Obtuvo el gran premio de la Bienal de Sao Paulo en 1954, el premio nacional de pintura en México en 1964 y en 1979 el Museo Guggenheim de Nueva York le dedicó una monumental retrospectiva.

**Tarcisio, Eloy.**- Nació en la Ciudad de México el 26 de Julio de 1955. Realizó estudios de arte en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Es curador, conservador y promotor de arte contemporáneo. Como creador se desenvuelve en los géneros de la pintura, el dibujo y la escultura, así como en los medios considerados dentro de las artes no convencionales: performance, instalación, artes interdisciplinarias y multimedia, entre otras. Desde 1973 ha participado en exposiciones colectivas e individuales en México, Estados Unidos, América Latina, Yugoslavia y Europa. Miembro fundador del grupo *Atte*. *La Dirección*

(1983). Ha ganado diversos premios nacionales en pintura y dibujo. Es Fundador de la Asociación X'Teresa Arte Alternativo A.C. en convenio con el INBA, con sede en el Centro Cultural Santa Teresa del Ex Templo de Santa Teresa la Antigua de la cual es presidente, además de ser director de Ex Teresa Arte Alternativo, centro dedicado a promover las corrientes artísticas no convencionales.

**Trino.**- Nació en Guadalajara, Jal. en 1961. Nombre profesional del caricaturista José Trinidad Camacho Orozco. Estudió ciencias de la comunicación en la Universidad de Guadalajara. Es uno de los responsables de la revista *Galimatías*, de Guadalajara. Participa en la elaboración de *Monobloc. Todos venimos del mono*, sección de periódico *El Occidental*, de la capital jalisciense; *La Croqueta. Humor Perro* y *La Mamá del Abulón*, secciones de *La Jornada Semanal*, suplemento del diario capitalino *La Jornada*; y *Gárgaras, Humor Flemático*, sección de Historietas, también suplemento de *La Jornada*; hace las *Historias del Rey Chiquito*, sección del periódico *El Financiero*. En 1987 apareció un volumen con una selección de *La Croqueta, Humor perro*.

**Venegas, Germán.**- Nació en Magdalena Tlatlahuquitepec, Puebla, en 1959. Desde pequeño estuvo relacionado con la pintura y el tallado de madera, debido a que proviene de una familia de artesanos. Estudio en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” del Instituto Nacional de Bellas Artes en la ciudad de México. Exposiciones individuales: *Pintura, escultura*

y dibujo, Galería Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 1984. *El triunfo de la muerte*, Galería OMR, Ciudad de México, 1988. *Las calamidades se pasean por el mundo*, Galería Arte Actual Mexicano, Monterrey, Nuevo León, México, 1989. Parallel Project, Nueva York, EU, 1990. Wenger Gallery, Los Angeles, California, EU, 1991. Ha sido acreedor a la Mención Honorífica de la I Bialn Rufino Tamayo (Oaxaca, México, 1982); a la Mención Honorífica Salón Nacional de Dibujo del Instituto Nacional de Bellas Artes (Ciudad de México, 1983); y el Premio de Adquisición del III Encuentro Nacional de Arte Joven del Palacio de Bellas Artes (Ciudad de México, 1983).

**Warhol, Andy.**- Artista y cineasta, así como iniciador del arte pop de los años sesenta. Wharhol nació en 1930 en Filadelfia, Pensilvania, Estados Unidos. Después de pasar diez años en Nueva York trabajando como diseñador de tarjetas de navidad, fundas para discos y material publicitario, adquirió notoriedad en 1961, cuando realizó ampliaciones de ciertas viñetas de "Dick Tracy"- una de las historietas cómicas clásicas estadounidenses- para decorar los aparadores de una famosa tienda neoyorquina. Un año después, en 1962, volvió a atraer al público al exhibir sus serigrafías de latas de sopa Campbell's, así como sus "esculturas" hechas con cajas de jabón. Más tarde surgieron sus variaciones de retratos de personajes famosos que, uno tras otro, su repetían mecánicamente pero cambiando de color. Dos de sus obras más conocidas, *Marilyn* y *Mao Tse-tung*, forman parte de este tipo de cuadros. A partir de

la década de los sesenta, incursionó en el cine. Sus películas *The Chelsea Girls*, *Eat* y *Blue Movie*, entre otras. Finalmente, realizó diversas innovaciones cinematográficas, tales como la película sin movimiento (*Empire*) y la súper imposición de imágenes proyectadas (\*\*\*\**Four Stars*)

**Wolffer, Lorena.**- Es una artista del performance, fue directora de Ex Teresa Arte Actual, uno de los principales centros de arte alternativo de México y ha colaborado con artistas que buscan hacer del arte una herramienta de cambio social. Una serie de diez obras-cartelera que se oponían a la campaña publicitaria de *El Palacio de Hierro*, aparecieron hace algunos años en importantes avenidas de la ciudad de México.

**Xochimilcas, Los.**- Grupo musical mexicano cuya etapa productiva corre de los 40's a los 70's. Este grupo se destacó por su singular estilo para hacer la música ya que en aquellos tiempos el hacer música era algo muy serio que necesitaba de mucho estudio y preparación, (ahora aunque igual de serio el asunto hay mas libertad para crear cosas diferentes), en aquel entonces se tenían que cuidar muchos detalles, algunos tan simples como el hecho de que la gente no notara el momento de agarrar aire en el transcurso de una canción, parte de esto fue lo que hizo de este un grupo tan especial En su estilo lo menos que había era seriedad, no queriendo decir con esto que el grupo no tocara bien, al contrario ellos también se distinguen por ser unos excelentes músicos en

cualquiera de los estilos que fuera ya que a petición de la gente igual tocaban un Blues que un Twist que un Danzón o lo que fuera que la gente les pidiera, pero además cada uno de ellos destacaba en su instrumento sin dejar de lado la picardía y alegría que tenían a la hora de tocar, y precisamente de aquí datan algunas de sus infinitas anécdotas. Pero cada uno de los músicos era extraordinario en su instrumento, por ejemplo, el contrabajista al que apodaban Glostora (nombre de un artículo para el pelo de aquel entonces), no solamente dominaba su instrumento sino que hasta se montaba realmente en él y al momento que tocaba se equilibraba, o en otras ocasiones en su papel de homosexual se bajaba del escenario para ir a sentarse en las piernas de algunos de los espectadores lo cual provocaba un alboroto en aquellos tiempos. Pero el trompetista y vocal principal del grupo no se quedaba atrás; en cuanto a singularidad se refiere. Este extraordinario grupo siempre fue muy reconocido por todos sus detalles que se dejaban ver desde la vestimenta, (usaban calzón y camisa de manta y los zapatos variaban; simplemente el trompetista, proveniente de Cocula Jalisco, la tierra del mariachi, usaba unas botas y un gran sombrero de charro), hasta sus bromas en las canciones y en sus presentaciones. Además de su tan variado estilo de hacer música, que se denominó Cómico-Musical pero que abarcaba estilos tan variados como el dengue, cumbia, danzón, twist, etc, hicieron unos extraordinarios “covers” de canciones en inglés, como el de *Mujer bonita* y otra de Los Beatles que aparecen en uno de sus discos.

## Fuentes:

Humberto Musacchio.  
*Diccionario Enciclopédico de México. Ilustrado*, México, Andrés León Editor (Programa Educativo Visual), 1990.

*Enciclopedia Biográfica Universal*  
Editorial Promesa.  
Volumen I Pintura.

*Cronología del Performance 1992-1997*  
Ex –Teresa Arte Alternativo. INBA.

[www.moloweb.com](http://www.moloweb.com) / [www.stylusart.com](http://www.stylusart.com) / [www.artehistoria.com](http://www.artehistoria.com) / [www.reforma.com](http://www.reforma.com)