

la era de la discrepancia

arte y cultura visual en México art and visual culture in Mexico 1968 - 1997

the age of discrepancies

2a edición
2nd edition



la era de la discrepancia the age of discrepancies

arte y cultura visual en México art and visual culture in Mexico 1968 - 1997



la era de la discrepancia the age of discrepancies

arte y cultura visual en México art and visual culture in Mexico 1968 - 1997

© por los textos, sus autores.
© por el proyecto, Teratoma A. C.
© por la investigación, Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
© por esta edición, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM y Editorial Turner-México.

Concepción del proyecto / Project concept:

Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, Teratoma A. C.

Investigación / Research: Claudia Álvarez Arozqueta, Irene Barajas, Verónica Gil, Vania Macías, Erika Madrigal Hernández, Gabriel Monroy, Lourdes Morales, Alejandro Navarrete Cortés, Santiago Pérez Garci.

Ensayos cortos / Short entries: Irene Barajas, Olivier Debroise, Tatiana Falcón, Pilar García de Germeños, Vania Macías, Cuauhtémoc Medina, Gabriel Monroy, Lourdes Morales, Alejandro Navarrete Cortés, James Oles, Álvaro Vázquez Mantecón.

Coordinación editorial / Publication coordinators: Ana Laura Cué, Museo Universitario de Ciencias y Arte; Rodrigo Fernández de Gortari, Turner.

Corrección de la versión en español / Editing of the Spanish version: Paulina Bracho González, Rocío Chávez Plascencia, María Virginia Jaua, Jéssica Juárez & Ricardo Vinós.

Corrección de la versión en inglés / Editing of the English version: James Oles.

Fotografía análoga y digital / Analog and digital photography: (a menos que se especifique lo contrario/unless otherwise specified): Irene Barajas.

Diseño / Design: Claudia Rodríguez Borja.

Asistentes de diseño / Design assistants: Eduardo González & Gabriel González.

Traducción / Translations: Joëlle Rorive & Ricardo Vinós; James Oles.

SEGUNDA EDICIÓN 2014

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO, MUAC

Coordinación editorial / Publication coordinators: Carmen Ruiz, Ekaterina Álvarez & Ana Xanic López.

Traducción / Translations: Christopher Michael Fraga.

Fotografías / Photography: Alejandro García Aguinaco & Cuauhtémoc Medina.

Producción / Production: Turner.

La exposición **La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997** fue organizada por la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México a través de su Dirección General de Artes Visuales, en coordinación con el Instituto de Investigaciones Estéticas y la Filmoteca de la UNAM. El proyecto fue una iniciativa de Teratoma A. C. La organización del banco de datos depositado en el Instituto de Investigaciones Estéticas, fue realizada gracias al apoyo del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la Dirección General de Asuntos de Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México, inscrito con el número IN404 706. El presente catálogo fue publicado por la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México y Editorial Turner-México.

Queda prohibido, salvo excepción prevista por la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación, incluyendo el diseño de la portada, sin la previa autorización de los titulares de la propiedad intelectual y de los editores.

Los autores y editores de esta publicación tuvieron cuidado en obtener por escrito el derecho de reproducir todas las imágenes y obras de arte; sin embargo, debido a la naturaleza de este catálogo y la proveniencia heteroclita de estos documentos gráficos, no siempre fue posible determinar quien es titular de su propiedad intelectual. En caso de no conformidad, sírvase comunicarse con los editores.

El logotipo de este proyecto fue diseñado especialmente por Lance Wyman / The logo for this project was designed by Lance Wyman.

MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE (MUCA Campus)

24 de febrero-30 de septiembre de 2007

24 February-30 September 2007

ISBN: 978-607-02-5081-1 (Tapa dura UNAM)

ISBN: 978-607-02-5078-1 (Rústica UNAM)

ISBN: 978-84-15832-38-6 (Turner)

D.L.: M-1195-2014

la era de la discrepancia the age of discrepancies

arte y cultura visual en México art and visual culture in Mexico 1968 - 1997



Con textos de / With essays by Olivier Debroise, Tatiana Falcón, Pilar García de Germenos, Vania Macías,
Cuauhtémoc Medina, Lourdes Morales, Alejandro Navarrete Cortés, Álvaro Vázquez Mantecón

Editado por / Edited by Olivier Debroise & Cuauhtémoc Medina

Índice

Table of Contents

6 Nota del editor a la segunda edición **Editor's Note to the Second Edition**
Cuauhtémoc Medina

9 Presentaciones **Presentations**

20 Genealogía de una exposición

27 Genealogy of an Exhibition

Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina

salón independiente independent salon

36 La visualidad del 68

39 Visualizing 1968

Álvaro Vázquez Mantecón

42 Salón Independiente: una relectura

51 The Salón Independiente: A New Reading

Pilar García de Germeños

60 Contracultura e ideología en los inicios del cine mexicano en súper 8

64 Ideology and Counterculture at the Dawn of Mexican Super 8 Cinema

Álvaro Vázquez Mantecón

68 Gráfica del 68 / '68 Graphics 70 El Movimiento Estudiantil / The Student Movement

72 El mural efímero / Ephemeral Mural

74 Tlatelolco 76 Arte Otro 78 Helen Escobedo y el MUCA / Helen Escobedo at the MUCA

80 Salón Independiente 87 Crisis y disolución / Crisis and Dissolution

88 Supercheros

mundo pánico panic world

92 Pánico recuperado

99 Recovering Panic

Cuauhtémoc Medina

106 Alejandro Jodorowsky: las Fábulas pánicas / Alejandro Jodorowsky: Panic Fables

108 Psicogramas 110 El topo 111 Alan Glass

112 La montaña sagrada / The Holy Mountain 114 Anticlímax / Robarte el arte

116 Pedro Friedeberg 118 Zalathiel Vargas

121 Sucesos para todos

sistemas systems

124 Sistemas (más allá del llamado "geometrismo mexicano")

130 Systems (Beyond So-Called "Mexican Geometrism")

Cuauhtémoc Medina

136 Vicente Rojo: Discos visuales / Visual Discs 138 Ulises Carrión:

Poesía sistemática / Systematic Poetry 140 Kazuya Sakai: Jazz

143 Vicente Rojo: Negaciones / Negations 144 Manuel Felguérez:

La máquina estética / The Aesthetic Machine 146 Arnaldo Coen:

Mutaciones / Mutations 148 Hersúa: Ambientes urbanos / Urban

Environments

márgenes conceptuales conceptual margins

152 Publicando circuitos

157 Publishing Circuits

Cuauhtémoc Medina

162 Del libro como estructura

166 Of the Book as Structure

Lourdes Morales

170 El corno emplumado / The Plumed Horn 172 Felipe Ehrenberg:

A Stroll in July... 174 Beau Geste Press 175 Fluxshoe 176 Ulises

Carrión: El nuevo arte de hacer libros / The New Art of Making

Books 181 Martha Hellion: Postales de Holanda / Postcards from

Holland 182 Marcos Kurtycz: La muerte del impresor / Death of

a Printmaker 184 Magali Lara: La artista-heroína / The Female

Artist as Hero 186 Yani Pecanins: Humo / Smoke 188 Ediciones

La Cocina / El Archivero 191 Lacre y Paso de peatones 192 Brian

Nissen: Códice / Codex 193 Jan Hendrix: Bitácora / Logbook

estrategias urbanas urban strategies

196 Los Grupos: una reconsideración

199 Los Grupos: A Reconsideration

Álvaro Vázquez Mantecón

202 El dandy kitsch

206 A Kitsch Dandy

Olivier Debroise

210 Tepito Arte Acá 212 Fotógrafos Independientes / Independ-

ent Photographers 214 Consejo Mexicano de Fotografía / Me-

xican Council of Photography 216 Infrarrealistas 218 X Biental de

Jóvenes de París / Paris Youth Biennial X 220 Suma 222 Proceso

Pentágono 224 Taller de Arte e Ideología (TAI) 225 Germinal

226 Mira 228 No Grupo: Una guerrilla paródica / No Grupo:

A Parodical Guerrilla 232 Março 234 Taller de Investigación

Plástica 235 Espacio Escultórico 236 Peyote y la Compañía: Tra-

godia segunda 238 Salones de experimentación / Experimental

Salons 241 Lupe-Marilyn 242 Atte. La Dirección

insurgencias rebellions

- 246 Toledo insurgente
252 Insurgent Toledo
Olivier Debroise
- 258 La guerrilla en Centroamérica / Central American Guerrillas
260 Francisco Toledo 262 El experimento juchiteco / The Juchitán Experience 265 19.09.85 07:19 am 266 Neza, Tacubaya y anexas / Neza, Tacubaya and Vicinity 271 Movimientos sociales / Social Movements 272 Chiapas 1994 274 Maruch Sántiz Gómez

la identidad como utopía identity as utopia

- 278 Me quiero morir
281 I Want to Die
Olivier Debroise
- 284 La producción simbólica en México durante los años ochenta
291 Symbolic Production in Mexico in the 1980s
Alejandro Navarrete Cortés
- 298 Efímera modernidad / Ephemeral Modernity 302 Autorretrato anatómico / Anatomical Self-Portrait a) Lourdes Grobet / Carla Rippey 304 b) Pola Weiss 306 c) Mónica Castillo / Carlos Arias 308 d) Eugenia Vargas / Laura González 310 Tlacuilas y retrateras / Female Scribes and Portraitists 311 Pedro Meyer: Fotografío para recordar / I Photograph to Remember 312 Adolfo Patiño: Autorretrato en vida y muerte / Self-portrait in Life and Death 314 Amor propio / Self-Esteem: Armando Cristeto / Julio Galán / Gustavo Prado / Nahum B. Zenil 318 Perdidos en México / Lost in Mexico: Enrique Guzmán / Julio Galán / Javier de la Garza / Rubén Ortiz Torres 324 De la malevolencia como una estrategia / Malevolence as a Strategy 326 La Border / The Frontera

la expulsión del paraíso expulsion from paradise

- 330 Puntos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992
340 Entry and Exit: A New Internationalization of Mexican Art 1987-1992
Olivier Debroise
- 350 Cuba en México / Cuba in Mexico 352 Juan Francisco Elso: Corazón de América / Heart of America 354 Michael Tracy: Sacrifice II 356 Silvia Gruner: Vuelo / Flight 358 Gerardo Suter: Códices 359 Jimmie Durham: Cortés... y La Malinche 362 La Quiñonera

intemperie inclemency

- 368 Espacios alternativos de los noventa
374 Alternative Spaces in the 1990s
Vania Macías
- 380 De la intemperie al estilo crítico
383 The Critical State of Inclemency
Cuauhtémoc Medina
- 386 A propósito / On Purpose 388 El Salón des Aztecas 390 La toma del Balmori / Taking Over the Balmori 392 La ilusión perenne de un principio vulnerable / The Perennial Illusion of a Vulnerable Principle 394 El Taller de los viernes 395 Mel's Café 396 In situ 398 Thomas Glassford: Guajes / Gourds 399 Melanie Smith: Fluxus 400 Francis Alÿs: The Collector 402 V Bial de La Habana 1994 / V Havana Biennial 1994 404 Temístocles 44 408 Remakes 410 Curare, Espacio Crítico para las Artes 412 Gabriel Orozco: Home Run 414 Lesa natura y Acné 416 El improbable lector / The Unlikely Reader 418 Objetos anómalos / Anomalous Objects a) Claudia Fernández / Melanie Smith / Yishai Jusidman 420 b) Laureana Toledo / Damián Ortega 422 c) SEMEFO / Enrique Ježik 424 d) Daniela Rossell / Miguel Ventura 426 INSITE 428 Apricalipsis 430 Museo Salinas 432 La Panadería 434 La evolución de las especies / The Evolution of the Species 436 Carlos Amorales: Interior vs Exterior 437 Minerva Cuevas: Mejor Vida Corp. 438 Santiago Sierra 440 Cuentos patrióticos / Patriotic Tales
- 442 Vampirismo retroactivo: en torno a *La era de la discrepancia*
446 Retroactive Vampirism: On *The Age of Discrepancies*
Cuauhtémoc Medina

Apéndice Appendix

- 458 Sobre la reconstrucción de obras de arte contemporáneo
460 On The Problems of Reconstructing Contemporary Artworks
Tatiana Falcón
- 462 Lista de ilustraciones List of Illustrations
476 Lista de obras List of Works
490 Índice onomástico Index
498 Agradecimientos Acknowledgments
500 De los autores Contributors

Nota del editor a la segunda edición

In memoriam

Olivier Debroise, 1952-2008

Al ritmo con que la cultura fluye, se recicla y evapora, los seis años que han transcurrido desde la primera publicación de *La era de la discrepancia* bien pudieran implicar su obsolescencia y olvido. Sin embargo, la amplitud con que este libro circuló y el hecho de que su demanda ha continuado a pesar de estar agotado varios años, han aconsejado publicar una segunda edición.

Para quienes tuvimos participación en su larga investigación y la exhibición pública del proyecto entre 2007 y 2008 en México, Buenos Aires y São Paulo, la nueva publicación de *La era de la discrepancia* es, sin embargo, un acontecimiento agrídulce. Olivier Debroise falleció en mayo de 2008, a pocos meses de que la muestra arribara a Sudamérica. Ésta había sido una investigación que abarcaba, de hecho, una variedad de episodios de los que Olivier había sido tanto actor como testigo, cosa que suscitaba en él inquietud y entusiasmo al mismo tiempo. Junto con la concepción curatorial del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, que abrió las puertas unos meses después de su desaparición, éste acabó por convertirse en su último proyecto.

Este volumen testimonia una autoría colectiva tanto del equipo de curadores que incluyó a Pilar García y Álvaro Vázquez Mantecón, además de Olivier Debroise y el que esto escribe, como de los jóvenes investigadores que nos apoyaron en las diversas fases del proyecto y contribuyeron con textos al libro. Sin embargo, Debroise tuvo a su cargo la mayor parte de la tarea editorial que la primera edición del volumen involucraba. En esta segunda edición hemos tratado de corregir las erratas que se detectaron desde la primera publicación del libro, pero además hemos creído útil añadir dos registros históricos. Por un lado, incluimos algunas imágenes panorámicas de la exhibición en sus

distintas sedes, que en el caso del MUCA Campus de la UNAM registran la museografía que propuso Alejandro García Aguinaco. De otro lado, incluimos como epílogo un texto que produce entre 2007 y 2009 donde expongo, del modo más abierto posible, varios de los aspectos estratégicos y curatoriales del proyecto.

Más allá de esos anexos, hemos decidido dejar intactos los textos de presentación institucional que antecedieron la publicación del libro en 2007. Es sin embargo necesario destacar y agradecer el imprescindible apoyo del actual rector de la UNAM, Dr. José Narro Robles. Del mismo modo quisiéramos dejar constancia del indeclinable interés de la coordinadora de Difusión Cultural, Dra. María Teresa Uriarte Castañeda, del director del Instituto de Investigaciones Estéticas, Dr. Renato González Mello y de la Mtra. Graciela de la Torre, directora general de Artes Visuales, anterior directora del MUCA Campus –sede de la exhibición de *La era de la discrepancia*– y actual directora del MUAC, para que este libro alcance su segunda edición. Como editor también, no quisiera dejar de reconocer la fidelidad de la editorial Turner para con el proyecto, que hoy ve luz.

Como señalo el epílogo de la presente edición, esta publicación fue pensada con la esperanza de convocar a un público joven a restituir vitalidad a un periodo y geografía cultural hasta entonces marginada. No queríamos hacer un producto académico y definitivo, sino un mapa que incitara a otros a extender la investigación del arte reciente en México y América Latina. Ojalá esta segunda edición asegure ese proceso de transmisión e incite nuevas investigaciones, en particular aquellas que tomen este libro como su objeto de crítica.

Cuauhtémoc Medina

Ciudad de México, octubre 2013

Editor's Note to the Second Edition

In memoriam

Olivier Debroise, 1952-2008

Given the rhythm at which culture flows, gets recycled and evaporates, the six years that have passed since the first publication of *The Age of Discrepancies* could well have implied its obsolescence and oblivion. Nevertheless, the extent of the book's circulation and the fact that demand for it has persisted in spite of its having been out of print for several years have made it advisable to publish a second edition.

For those of us who took part in the long process of research and the public exhibition of the project between 2007 and 2008 in Mexico City, Buenos Aires, and Sao Paulo, this new publication of *The Age of Discrepancies* is, however, a bittersweet event. Olivier Debroise passed away in May 2008, just a few months before the show was to land in South America. Our research had, in fact, addressed a variety of episodes in which Olivier had participated both as actor and witness, something that concerned and enthused him at the same time. Together with the curatorial conception of the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) at the Universidad Nacional Autónoma de México, which opened its doors a few months after his death, this ended up being his final project.

This volume bears witness to a collective authorship, both on the part of the team of curators, which included Pilar García and Álvaro Vázquez Mantecón in addition to Olivier Debroise and myself, as well as the young curators who helped us with the many phases of the project and who contributed texts to the book. Nevertheless, Debroise was responsible for the majority of the editorial work involved in the first edition of the volume. In this second edition we have attempted to correct the errata that have been discovered since the book was first published,

but we have also thought it useful to append two historical records. Firstly, we included some panoramic images of the exhibition in its different venues, which, in the case of the UNAM's MUCA Campus, document Alejandro García Aguinaco's museographic design. Secondly, in the place of an epilogue we included a text that I produced between 2007 and 2009, wherein I present, as openly as possible, some of the strategic and curatorial aspects of the project.

Aside from these additions, we have decided not to alter the texts of the institutional presentation that preceded the publication of the book in 2007. It is, however, necessary to underscore and to thank the indispensable aid of the UNAM's current rector, Dr. José Narro Robles. We would also like to acknowledge the unflagging interest on the part of the coordinator of Cultural Diffusion, Dr. María Teresa Uriarte Castañeda, the director of the Instituto de Investigaciones Estéticas, Dr. Renato González Mello, and Ms. Graciela de la Torre, general director of Visual Arts and previously director of the MUCA Campus –the venue for the exhibition *The Age of Discrepancies*– and currently director of the MUAC, so that this book could have a second edition. As editor I would also like to acknowledge the publisher Turner's commitment to the project, which has now seen the light of day.

As I point out in the epilogue to the present edition, this publication was conceived in the hope of assembling a young public who would restore vitality to an erstwhile marginalized time period and cultural geography. Our aim was to create not a definitive academic product, but rather a map that would prompt others to further research on recent art in Mexico and Latin America. May this second edition ensure that process of transmission and encourage new investigations, particularly those that might take this book as an object of critique.

Abreviaciones Abbreviations

AFAA	Association Française d'Action Artistique	INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
BAW/TAF	Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo	INI	Instituto Nacional Indigenista
BGP	Beau Geste Press	La Esmeralda	Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", (INBA)
CAM	Centro de Arte Moderno A. C. (Guadalajara)	LEAR	Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios
CCH	Colegio de Ciencias y Humanidades, (UNAM)	M-19	Movimiento 19 de abril (Colombia)
CENIDIAP	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, (INBA)	MACG	Museo de Arte Contemporáneo Álvaro y Carmen Carrillo Gil, (INBA)
CEFOL	Centro de Folclor	MAM	Museo de Arte Moderno (Ciudad de México), (INBA)
CIDOC	Centro Intercultural de Documentación de Cuernavaca	MoMA	Museum of Modern Art (Nueva York)
CIESAS	Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social	MUCA	Museo Universitario de Ciencias y Arte, (UNAM)
CMF	Consejo Mexicano de Fotografía	MUNAL	Museo Nacional de Arte, (INBA)
CNCA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)	OMR	Galería OMR
CNDPI	Coordinación Nacional de los Pueblos Indígenas (INI)	PAC	Patronato de Arte Contemporáneo
CNH	Consejo Nacional de Huelga	PAN	Partido Acción Nacional
COCEI	Coalición Obrero-Campesino-Estudiantil del Istmo	PRI	Partido Revolucionario Institucional
CROM	Confederación Regional Obrera Mexicana	PSUM	Partido Socialista Unificado de México
CTM	Confederación de Trabajadores de México	SEMEFO	Servicio Médico Forense
CU	Ciudad Universitaria	SEP	Secretaría de Educación Pública
CUEC	Centro Universitario de Capacitación Cinematográfica, (UNAM)	SHCP	Secretaría de Hacienda y Crédito Público
D.F.	Distrito Federal	SI	Salón Independiente
DIAS	Destruction in Art Symposium	SITAC	Simposio Internacional de Teoría del Arte Contemporáneo
ENAP	Escuela Nacional de Artes Plásticas, (UNAM)	s/f	sin fecha
EZLN	Ejército Zapatista de Liberación Nacional	spi	sin pie de imprenta
FCE	Fondo de Cultura Económica	SUTERM	Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana
FEMSA	Fomento Económico Mexicano, S.A. de C.V.	STUNAM	Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México
FITAC	Foro Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo	TACO	Taller de Arte y Comunicación de la Perra Brava
FONCA	Fondo Nacional para la Cultura y las Artes	TAI	Taller de Arte e Ideología
GAM	Galería de Arte Mexicano	TIP	Taller de Investigación Plástica
IAGO	Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca	UAM	Universidad Autónoma Metropolitana
ICA	Institute of Contemporary Art	UIA	Universidad Iberoamericana
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas, (UNAM)	UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
IMCINE	Instituto Mexicano de Cinematografía	URB	Unidad Residencial Burocrática

Notas al lector Notes to the reader

El archivo documental y fotográfico compilado para *La era de la discrepancia* se conserva en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y en el archivo Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, donde también se conserva el archivo del proyecto. La bibliografía completa de este proyecto puede ser consultada en el sitio de Internet: <http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/~discrepancia/>

Los títulos de obras aparecen en cursivas, y en su lengua original, seguidos, cuando es necesario, de una traducción entre paréntesis. Los nombres de exposiciones aparecen entre comillas; cuando nos referimos al catálogo de alguna exposición, se indica en cursivas. En algunas ocasiones, los editores proporcionan títulos descriptivos de obras y documentos; estos aparecen en letras redondas. Los pies de ilustraciones con sus referencias completas, se encuentran en la *Lista de ilustraciones*, al final del libro.

Los ensayos cortos fueron preparados colectivamente. La versión en inglés de estos textos difiere en algunos casos del original en español. Los editores agradecen a James Oles sus sugerencias y aportaciones a la versión en inglés de este libro.

A vast archive of documentary and photographic material used for *The Age of Discrepancies* is housed at the Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and the Arkheia Archive of the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM, where the archive of the project is also kept. The extended bibliography consulted for this project can be found on line at: <http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/~discrepancia/>

The titles of artworks are given in the original language and in italics; they are followed, if necessary, by a translation in parentheses. Exhibition titles appear in quotation marks and document or catalogue titles in italics. In some cases, the editors have given descriptive titles to works or documents; those appear in regular typeface. Complete caption information for all illustrations is found in the *List of Illustrations*. For reasons of design, the captions and *List of Illustrations* appear in Spanish only.

The short entries were written collectively over a period of time. The English versions of all texts may differ slightly from the originals, as they were adapted for non-Spanish speaking readers. The editors want to thank James Oles for his contribution to the English version of this book.

Presentaciones

Presentations

El último tercio del siglo XX ha sido considerado por los historiadores como una época de confrontación y crisis constante, que anunció el preludio de un nuevo milenio en el que hasta el momento predomina la perplejidad y la zozobra. El año de 1968 es considerado como un parteaguas en la historia reciente de la humanidad, pues en esa fecha se dio la irrupción de la sociedad civil en diversos puntos del globo, sin importar el signo político de los gobiernos o los niveles de desarrollo económico. “Los 68”, como los ha llamado Carlos Fuentes, fueron varios y uno sólo: Berkeley, París, Praga, México. Con los jóvenes de las clases medias emergentes y universitarias como ariete, las sociedades emprendieron la reivindicación de sus demandas democráticas y confrontaron el autoritarismo de los regímenes de la posguerra, en algunos casos con funestas consecuencias.

En nuestro 68, México se preparaba para recibir a los atletas que participarían en la primera Olimpiada organizada por un país subdesarrollado. Paradójicamente, en un mundo donde los actores sociales se encontraban cada vez más enfrentados, se les llamó “Los juegos de la paz”. Mientras tanto, en las calles se gestaba el Movimiento Estudiantil cuyas demandas democráticas pondrían en jaque a la autoridad y legitimidad del régimen posrevolucionario.

En consonancia con lo dicho años antes por Diego Rivera, en el sentido de que “el artista es siempre la expresión del pueblo dentro del cual trabaja”, un grupo de creadores plásticos mexicanos se inconformaron con la política de los organizadores de las actividades culturales paralelas a la Olimpiada y decidieron efectuar exposiciones artísticas independientes que no estuvieran sujetas a los criterios oficiales.

Éste es el acontecimiento que han decidido tomar como punto de partida los curadores de esta “exposición de exposiciones”, una de las más amplias y ambiciosas que se hayan llevado a cabo en nuestro país hasta la fecha. A partir de esa década, como las ondas expansivas del big bang, el arte visual mexicano entró en una etapa de permanente cuestionamiento de los valores artísticos predominantes, cuyas secuelas han trascendido las fronteras del nuevo milenio. Desde entonces, los artistas mexicanos han afirmado el derecho a discrepar de los cánones dictados por las instituciones oficiales, el mercado y los gustos convencionales predominantes, promovidos por las industrias culturales.

Se trata de un periodo excepcional en la cultura mexicana que hasta ahora no había sido explorado de manera sistemática y general por los estudiosos del arte mexicano. La muestra reúne más de trescientos objetos artísticos, entre pinturas, fotografías, esculturas, carteles, ilustraciones, cine, video y documentos, creados por ciento diecinueve artistas –muchos de ellos formados en la propia Universidad– cuyas creaciones se exhiben constantemente en los espacios públicos de la institución. Un núcleo importante de la obra seleccionada forma parte del acervo de arte contemporáneo mexicano de la Universidad Nacional Autónoma de México, que cuenta con cerca de 1,500 piezas fechadas

desde 1952 hasta el presente, lo que constituye el fondo público de producciones artísticas contemporáneas en su amplitud, más actualizado en nuestro país.

La estructura de **La era de la discrepancia** consiste en nueve secciones y un espacio documental donde se ofrece al público la información contextual necesaria para una mejor comprensión de las obras. En el presente catálogo se incluyen los ilustrativos ensayos de Olivier Debroise, curador de la exposición, a lado de Pilar García de Germenos, Cuauhtémoc Medina y Álvaro Vásquez, entre otros colaboradores. Estos textos constituyen sin duda un valioso material de consulta para gozar a plenitud este viaje por los momentos más trascendentes del arte mexicano contemporáneo.

Dada la riqueza y pluralidad de formas de expresión artística que se desarrollaron en el periodo de referencia, el diseño museográfico ha planteado múltiples retos interdisciplinarios. Destaca, por ejemplo, el esfuerzo para reconstruir e integrar en la exposición obras efímeras o destruidas. Estas “réplicas” fueron realizadas con el apoyo de los propios artistas, lo que constituye una experiencia inédita en el ámbito museográfico mexicano.

El título de la exposición está inspirado en la expresión del rector Javier Barros Sierra en 1970, a unos meses de concluir su rectorado, durante la graduación de alumnos en la Facultad de Arquitectura: “¡Viva la discrepancia!”. Con esta declaración de júbilo, Barros Sierra condensó muy bien el espíritu de la época, que habría de definir los tiempos venideros en todos los ámbitos de la vida política, social y cultural de la nación mexicana, y que se ha convertido en divisa primordial y necesaria en todos los espacios de nuestro quehacer universitario.

La discrepancia política, estética e ideológica, la disensión no violenta, razonada y civilizada, se revelan como una constante legítima y saludable frente a cualquier afán autoritario, pues el artista debe ser siempre un crítico de la realidad en la que surge y, al mismo tiempo, debe ser autocrítico de sus propios métodos y fines. El arte, las ciencias y las humanidades son sin duda el campo propicio para que las sociedades puedan analizarse, cuestionarse y ser capaces de corregirse a sí mismas; de desmontar las tentaciones autoritarias que amenazan perennemente a las sociedades que se quieren libres.

Por ello, en los espacios académicos y artísticos de la Universidad Nacional se seguirá impulsando el ánimo innovador, discrepante, inteligente e imaginativo, que forma parte del espíritu universitario que permea todas las actividades de nuestra Máxima Casa de Estudios.

Juan Ramón de la Fuente

Rector Universidad Nacional Autónoma de México

2006

Historians have described the last third of the twentieth century as a time of constant confrontations and crises, the threshold of a new millennium still marked by uncertainty and fear. The year 1968 is seen as a watershed in the recent history of humanity, since it marked the powerful emergence of civil society in different parts of the world, regardless of the political position of the government or the precise level of economic development. "The '68's," as Carlos Fuentes has called these events, were several and the same: Berkeley, Paris, Prague, Mexico. Led by younger members of the emerging middle-class and university sectors, different societies began to call for democratic reforms, and confronted the authoritarianism of post-war regimes, in some cases with tragic consequences.

In our own '68, Mexico was preparing to receive the athletic teams that would participate in the first Olympic Games ever organized by an underdeveloped country. They had been named "The Games of Peace," quite a paradox in a world where varied social groups were increasingly engaged in confrontation. In the meantime, a Student Movement had taken over the streets of the capital; their demands for democracy challenged the authority and legitimacy of the post-revolutionary regime.

Diego Rivera once said that "the artist is always an expression of the people within which he works." In consonance with these words, a group of Mexican visual artists, dissatisfied with the policies of the organizers of the cultural activities that accompanied the Olympics, resolved to produce independent artistic exhibitions that would not be subject to official criteria.

This event was the starting point chosen by the curators of this "exhibition about exhibitions," one of the most wide-ranging and ambitious museum projects ever carried out in our country. From the late 1960s on, like the waves of energy that radiated out after the Big Bang, Mexican visual art entered a period where the dominant artistic values were subject to constant interrogation, with consequences that have crossed over into the new millennium. From that time onwards, Mexican artists affirmed their right to dissent from the canons dictated by official institutions, by the market, and by conventional tastes guided by cultural industries.

This exceptional period in our country's cultural history had not been systematically explored in a general manner by Mexican art historians. To correct this, the exhibition brings together over three hundred works of art, including paintings, photographs, sculptures, posters, illustrations, films, videos, and documents, created by one hundred and nineteen artists – many of whom studied at this University, and whose work has been frequently exhibited in this institution's public spaces. An important group of works belongs to Universidad Nacional Autónoma de México's permanent collection of modern and contemporary Mexican art, which includes almost 1,500 objects dating from 1952 to today. This is our country's most up-to-date public collection of the varied forms of Mexican art of the second half of the twentieth century.

The structure of **The Age of Discrepancies** consists of nine sections, and a documentary space, where visitors are given the contextual information needed for a better understanding of the works of art on display. This catalogue includes enlightening essays by Olivier Debrouse who coordinated the exhibition, and fellow curators Pilar García de Germenos, Cuauhtémoc Medina and Álvaro Vázquez, among other authors. These texts will become a valuable reference, and allow one to better enjoy this voyage through some of the most transcendental moments of Mexican contemporary art.

To accommodate the wealth and diversity of the artistic expressions produced during the period covered by the exhibition, the curators and installation designers faced many interdisciplinary challenges. Among them we should highlight the task of reconstructing ephemeral or destroyed works, and integrating them into the exhibition. These "replicas" have been constructed with the collaborative support of the original artists, an infrequent experience in the history of Mexican art exhibitions.

The exhibition title was inspired by a phrase used in a speech by Javier Barros Sierra, the Rector of the University, given in 1970, a few months before finishing his term, at a graduation ceremony for architecture students: "Long live discrepancy!" With this jubilant statement, Barros Sierra perfectly captured the spirit of the times, which would define future events in all spheres of Mexico's social, cultural, and political life, becoming a basic and necessary motto that guides all the spaces and tasks of the University.

Political, aesthetic and ideological dissent. Non-violent, reasoned and civilized disagreement. These form a healthy and legitimate block that opposes authoritarianism, for artists should always be critical of the society in which they live, and at the same time conduct a self-critique about their methodologies and goals. Art, science and the humanities are certainly the most appropriate ways for societies to analyze themselves, question themselves, and find ways to transform themselves, preventing the authoritarian temptations that constitute a constant threat to societies that wish to be free.

For all of these reasons, the artistic and academic spaces of the Universidad Nacional will continue to support the innovative, dissenting, intelligent, and imaginative drives that form part of the spirit of the University, that are essential to every activity in our Máxima Casa de Estudios.

Juan Ramón de la Fuente
Rector Universidad Nacional Autónoma de México

Pocas etapas de la historia de la humanidad han sido tan dinámicas y han estado tan identificadas con la noción del cambio como el siglo xx. Desde su arranque, con la Revolución rusa, y los sucesos que dieron lugar a la Primera Guerra Mundial, hasta los atentados de Nueva York del 2001, la inestabilidad y la velocidad de los cambios han constituido el común denominador.

Uno de los aspectos que evolucionó más rápidamente fue la tecnología, con la expansión del teléfono y el cinematógrafo; las investigaciones de Einstein y el consecuente desarrollo de la energía nuclear; con la radio, la televisión y el crecimiento de las telecomunicaciones; con los viajes espaciales y los asombrosos adelantos en materia de prevención y curación de enfermedades.

Pero quizá lo más notable sea que los cambios tecnológicos nunca antes en la historia habían llegado tan pronto a los ciudadanos comunes y corrientes, ni alterado su visión del mundo y su vida cotidiana; esta vez modificaron radicalmente la concepción del cuerpo humano y su manejo.

Concentrándonos en los años sesenta, dos cosas fueron tal vez las más importantes que se vivieron en esa década: la comunicación global que echó abajo nuestro sentido tradicional del tiempo, del espacio, las fronteras, y, por supuesto, los avances en la biología, particularmente el logro y el uso masivo de la píldora anticonceptiva, que inició la transformación radical de la antiquísima diferencia cultural y social entre hombres y mujeres, y que hizo a estas últimas dueñas por primera vez no sólo de su cuerpo, sino de su vida.

Ciertamente hubo otras épocas de cambios sociales significativos; por ejemplo, en los años veinte se vivió una profunda transformación de la moral, se pasó de la sociedad victoriana a otra mucho más abierta, más libre, pero, sobre todo, más lúdica. Sin embargo, ese momento no tuvo nunca el alcance ni la profundidad de los cambios que al respecto se experimentaron en los años sesenta, cuando coincidieron los grandes avances en la comunicación y la comercialización de la píldora anti-conceptiva.

Quiénes teníamos entonces alrededor de 20 años, arribamos a una sociedad totalmente distinta de la que nuestros padres habían vivido a la misma edad. El signo de los tiempos era el derrumbe de todos los tabúes y de todas las fronteras.

Hubo cambios en el lenguaje, en la percepción del ejercicio de la autoridad, en las relaciones humanas; la rebeldía se convirtió en la consigna del día y la discrepancia era obligada entre quienes deseaban un mundo mejor.

México, por supuesto, no fue ajeno a dichas transformaciones; hubimos de reconocernos como miembros de la comunidad universal y, curiosamente, el movimiento social que marcó esa época, el estudiantil, fue seguramente el primer movimiento internacional que trascendió fronteras políticas, sociales, ideológicas y religiosas, para expresarse en regiones tan diferentes económica y culturalmente como Nueva Delhi o Berlín.

Sociedades con distintos grados de desarrollo, aun con diferencias abismales, se encontraron por igual enfrentadas a

sus jóvenes, quienes no reclamaban ni disputaban el poder, ni privilegios económicos, sino que exigían algo tan abstracto y por ello tan incomprensible como la libertad, allí donde se daba por hecho que ésta ya existía.

El llamado era a la imaginación, a lo imposible, a hacer el amor y no la guerra. Imaginar “un mundo sin países, sin posesiones, sin codicia ni hambre”, como el que soñaba John Lennon.

Vistas a distancia, todas estas expresiones parecen ingenuas e inocuas, carentes de una carga política radical y, sin embargo, por diferentes causas provocaron grandes movilizaciones que en algunos casos, como el de México, terminaron en hechos de inaudita violencia, en la pérdida de vidas, para hablar de lo más importante.

Todo esto, por supuesto, tuvo consecuencias en las artes, ¿o habría que decir que los cambios se originaron precisamente en las artes? Es difícil decidir qué le debe más a qué, si las artes a los cambios sociales, o si éstos fueron en gran parte impulsados por la nueva actitud de los artistas.

Cuando menos algo es cierto: el cambio de lenguaje en las artes acompañó permanentemente al cambio de lenguaje en la vida cotidiana de los jóvenes; escritores como José Agustín, Gustavo Sainz, Orlando Ortiz, destacadamente, crearon ese puente.

Por su parte, Carlos Monsiváis y Nancy Cárdenas, desde las frecuencias de Radio Universidad, se mofaban de todo y de todos los mofables, y lo hacían de manera inteligente y certera.

El cine se renovaba también, al igual que el teatro, este último con Alejandro Jodorowsky, Héctor Mendoza o Juan José Gurrola, por ejemplo; mientras que, fruto del quehacer de Octavio Paz, *Poesía en Voz Alta* formaba y enriquecía al público.

En las artes plásticas, la revolución que derrocó a la “Cortina de Nopal” encontró unos aliados excepcionales en Helen Escobedo y el Museo Universitario de Ciencias y Arte, el MUCA.

De todo eso y más trata **La era de la discrepancia** que orgullosamente presenta hoy la UNAM. Una exposición que da testimonio de los cambios y de la inteligencia y sensibilidad de una época que, como ninguna otra antes, puso a la comunidad universitaria en el centro de la vida social. De eso y de su legado es de lo que se ocupa esta exposición.

Gerardo Estrada
Coordinador de Difusión Cultural
Universidad Nacional Autónoma de México

2006

Perhaps no moment in the history of humanity has been so dynamic, so closely associated with the notion of change, as the twentieth century. From its beginnings at the time of the Russian Revolution and other events that led to the First World War, to the attacks on the World Trade Center in 2001, instability and rapidity of change were ever constant.

Of course, change was accelerated by technology: the spread of the telephone and cinema; Einstein's theories and the consequent development of nuclear energy; radio, television and the telecommunications industry; space travel; dramatic advances in the prevention and cure of illness. But perhaps most noteworthy is that for the first time in history, technological advances were almost immediately enjoyed by ordinary citizens, transforming their world and their daily lives in unanticipated ways, and modifying as never before how people imagined and used their very bodies.

If we focus on the 1960s, it appears that two things were paramount: first, global communications challenged traditional concepts of time, space and borders; second, advances in biology, like the success of the birth control pill, inaugurated a radical transformation of outdated social and cultural differences between men and women, finally giving the latter control over their bodies and their lives.

There were surely other decades of profound change, like the 1920s, for example, when shifts in morality led to an increasing abandonment of Victorian restrictions in favor of greater openness and freedom, and more fun. But that decade failed to trigger the profound changes witnessed forty years later, when a similar push for freedom was underscored by new forms of communication, as well as the Pill.

Those of us who were in our twenties in the 1960s encountered a society completely different from what our parents had experienced in the 1940s. The times were defined by the destruction of taboos and the erasure of boundaries. There were changes in language, in the perception of all sorts of authority, in human relations: rebellion was everyone's slogan and dissent was obligatory for anyone hoping to build a better world.

Mexico, of course, was hardly isolated from these changes. Here, we were beginning to see ourselves as members of a universal community: curiously, the social movement that best defined the decade, that of the students, was surely one of the first international movements that transcended social, political, ideological and religious borders, expressing itself in places as culturally and economically different as Berlin and New Delhi.

In fact, societies at different points in their development, still marked by abysmal differences, found themselves similarly confronted by their youth, who were not seeking to take power, or even to fight for power or economic privileges, so much as they were calling for something as abstract (and thus, to many, incomprehensible) as freedom, believing as they did that such a thing actually existed. It was a call to imagine the impossible, to

make love and not war, to imagine that world with "no countries," "no possessions" and "no need for greed or hunger" that John Lennon had dreamed about.

Seen from a distance, much of all this now seems naïve or ineffective, lacking any radical political goals, although one result was a vast mobilization of people that in some cases, as in Mexico, led to acts of terrible violence, with that all important result: the loss of life.

All of this, of course, shaped the art world. Or might one posit that it was the arts that had generated these demands for change in the first place? It is difficult to know what shaped what, if new trends in art were due to social changes or if those changes were largely promoted by the new visions of the artists.

At least one thing is certain: changes in artistic language went hand in hand with changes in the everyday language of the country's youth. Writers like José Agustín, Gustavo Sainz and Orlando Ortiz, among others, helped create bridges here, while Carlos Monsiváis and Nancy Cárdenas, from the airwaves of Radio Universidad, poked fun of everyone they could poke fun at, and did so in a confident and intelligent way.

Cinema was renovated as well, as was theater, due to the efforts of Alejandro Jodorowsky, Héctor Mendoza and Juan José Gurrola, for example. And due to the efforts of Octavio Paz, *Poesía en Voz Alta* (Poetry Aloud) shaped and enriched a growing public. In the visual arts, the revolution that had torn down the "cactus curtain" found an exceptional ally in Helen Escobedo, then at the helm of the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA).

The UNAM is proud to present **The Age of Discrepancies**, an exhibition that covers all this and more. An exhibition that testifies to the changes, to the intelligence, and to the sensibilities launched by a decade that, like no other before it, placed the university community at the center of the nation's social life. That moment and its legacy are what this show is all about.

Gerardo Estrada
Coordinator of Cultural Extension
Universidad Nacional Autónoma de México

La era de la discrepancia es un proyecto que indica cuán necesaria es la relación entre investigación y actividad cultural de la Universidad. La importancia de este proyecto no radica sólo en el resultado de montar una buena exhibición, hecho estimulante en sí mismo pero pasajero, sino que es una suerte de reto que la UNAM ha aceptado para poner remedio a la falta de investigación y documentación sobre el arte de la última parte del siglo XX en México. En correspondencia con el origen universitario de la iniciativa, **La era de la discrepancia** tiene su centro en la generación e intercambio de conocimiento.

Los motivos del proyecto no se limitan a un apasionamiento por el periodo contemporáneo, ni al hecho de que los curadores que lo produjeron hayan tenido un apoyo notable para dedicarle varios años de su labor, un lujo poco usual en un contexto donde frecuentemente se asume que la museografía es mera cuestión de gusto. Detrás de esta exhibición hay un importante proceso académico: una buena parte de los debates y conceptos que la articulan surgieron en seminarios de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras, y la muy significativa conjunto/cantidad de imágenes y documentos que el proyecto ha recopilado está destinada a convertirse en un banco de información público con sede en nuestro instituto. En otras palabras, la intención de la muestra es seducir a historiadores, críticos, periodistas y al público en general a ampliar la investigación sobre el arte del fin del siglo XX en México, a fin de que se produzcan muchas otras

monografías, exhibiciones, críticas y artículos, sin pretender que esta muestra cierre y complete el debate.

Una vez que el banco de información de **La era de la discrepancia** esté en pleno funcionamiento, pasará a integrarse como un nuevo recurso a los muchos acervos y colecciones con los que el Instituto facilita la investigación sobre arte mexicano, tanto a sus académicos como a los estudiosos de todo el mundo.

Finalmente, debido al énfasis que el Instituto pone en desarrollar cotidianamente una cultura de la preservación del legado cultural, es especialmente significativa para nosotros la importancia que en este proyecto revistieron la restauración y la investigación de los procesos de producción artística. La participación del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto al conducir –no sólo desde el punto de vista práctico, sino como proceso de producción de conocimientos por medio de la reconstrucción histórica– las reconstrucciones de obras destruidas que se exhiben en **La era de la discrepancia** es una muestra de la compleja sinergia que se ha venido dando en México entre las tareas de la historia del arte, y la teoría y la práctica de la restauración.

Dra. María Teresa Uriarte
Directora Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

2006

The Age of Discrepancies is a project that reveals just how essential the relationship between research and cultural activities is to the University. The project is important not only because it has led to a fine exhibition, one that is stimulating but temporary, but because the UNAM took on the challenge to correct a serious lack of research and documentation on artistic practice Mexico in the last decades of the twentieth century. **The Age of Discrepancies**, true to its academic origins, is fundamentally centered on the generation and exchange of knowledge.

The reasons for the success of this project are not limited to the curators' passionate interest in the contemporary period, nor to the support they received in order to devote several years to their research, an unusual luxury in a context where all too often museum displays are considered mere questions of taste. Behind this exhibition lies an important academic process: many of the concepts and debates discussed in this volume were first explored in graduate seminars in the UNAM's departments of philosophy and literature, and a significant number of the images and documents collected by the project will form part of a public archive housed at the Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE). In other words, the exhibition has been designed to encourage historians, critics, journalists, and the public in general to broaden their research on Mexican art of the late twentieth century, leading to many other monographs, exhibitions, critical essays and articles: the current show can hardly be considered the end of the debate.

Once **The Age of Discrepancies** archive becomes fully operational, it will join the wealth of archives and collections already held by the IIE, facilitating research projects on Mexican art by members of the IIE as well as by scholars from across the world.

Finally, given the tremendous emphasis that the IIE places on developing frameworks to ensure the preservation and conservation of our cultural heritage, it is especially significant for us that this project has placed such importance on restoration and on the investigation of the techniques behind artistic productions. The participation of the Instituto's Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, an advanced conservation workshop, in reconstructing lost works so that they could be shown in **The Age of Discrepancies**, has been more than just practical: it is part of a process of generating new forms of information. These efforts reveal a complex synergy that has been emerging in Mexico, joining the field of art history with conservation theory and practice.

Dr. María Teresa Uriarte
Director Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

Con **La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997** el Museo Universitario de Ciencias y Arte en el *campus* de ciudad Universitaria, recupera su pasado, pero también aborda su nueva misión como un museo contemporáneo, no tanto en virtud de los temas o de la obra que exhibe, sino, particularmente, con la visión de su peculiar quehacer museístico a la luz de siglo XXI.

De este modo, la curaduría a cargo de Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina, Álvaro Vázquez y Pilar García, formula esquemas inéditos en nuestro país para plantear la tesis de la exposición. La propuesta museológica –apoyada por un grupo de estudiantes de arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la propia UNAM, y otro de Teratoma– ofrece una disposición totalmente aleatoria de nueve “tribus” temáticas para revisar, desde la mirada crítica, un periodo complejo y significativo de nuestra reciente historia visual, que hasta el momento no ha sido abordado en su conjunto.

Así, en vez de abarcar un recorrido de las corrientes plásticas que se desarrollaron entre 1968 y 1994, los curadores destacan diversos momentos en que artistas, de diversas generaciones y provenientes de distintos horizontes culturales, se plantean modelos alternativos de las prácticas artísticas, la mayoría de las veces, en desacuerdo con los usos tradicionales del arte,

Con 350 piezas y mil documentos, en muchos de los casos hasta hoy inaccesibles a la investigación, salen a escena las exposiciones del Salón Independiente, verificadas en el propio MUCA campus, las películas y acciones efímeras de Alejandro Jodorowsky, el desarrollo de la fotografía política contemporánea, la participación de artistas mexicanos en Fluxus, y las acciones políticas de los grupos; sin faltar las oscilaciones de lo folklórico y el rock como formas de disidencia juvenil, las batallas pictóricas de la década de los ochenta y la emergencia de una variante neoconceptual en los años noventa.

A pesar de su carácter revisionista, **La era de la discrepancia** es una muestra que se aleja con toda intención de cualquier semejanza con una exhibición *blockbuster*. La contundencia de su historia no proviene de valores estéticos o piezas sancionados por la crítica, sino de la seriedad de un trabajo académico-curatorial desarrollado durante varios años, principalmente con base a fuentes primarias documentales e historia oral. Además, en nuestro medio muy pocos son los proyectos de exposición que abren puerta a futuras investigaciones; en el caso de **La era de la discrepancia**, su exhaustiva investigación académica y de campo obtuvo la beca del Programa de Apoyos a

destinada a la formación de un fondo documental que será depositado en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) (ocho mil documentos y 16,000 imágenes de archivos de artistas, coleccionistas, curadores, galerías y centros culturales, y la recopilación de cien horas de entrevistas a 50 protagonistas de la escena cultural). El trabajo curatorial también dio a luz al libro que hoy tiene el lector en sus manos y que habrá de ser consulta historiográfica obligada.

Dentro del proyecto, cabe destacar las reconstrucciones por los propios artistas que, bajo la supervisión del Laboratorio de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, harán renacer cinco obras, en su momento efímeras, y que pasarán a formar parte del acervo del MUAC: *Corredor Blanco* de Helen Escobedo, *Ambiente alquímico*, 1970 de Marta Palau; *Ambiente circular*, 1973 de Hersúa; y *Pentágono*, 1977 del grupo Proceso Pentágono.

Una propuesta museológica tan novedosa en el ámbito museístico, tanto por el análisis del periodo en cuestión como por los distintos componentes del proyecto y sus subproductos, pone de manifiesto el interés de la Universidad Nacional Autónoma de México por impulsar nuevas vías de interpretación y análisis de la plástica mexicana, al tiempo de ofrecer una genealogía hipotética de el arte contemporáneo actual, que brindará nuevos puntos de partida para futuras investigaciones.

Aunque en estricto sentido **La era de la discrepancia** no es un proyecto colegiado, sí hay que reconocer que para su configuración, al permanente interés de la propia Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, se ha sumado la invaluable tutoría del IIE, a través de la co-curaduría de Cuauhtémoc Medina, la reconstrucción de obra supervisada por Tatiana Falcón del Laboratorio y la coedición de este libro-catalogo, sin olvidar las valiosas observaciones de la destacada investigadora Rita Eder. De igual modo, la concurrencia de TV UNAM y de la Filmoteca de la UNAM han sido fundamentales en la conformación del proyecto.

No se puede dejar de reconocer que esta revisión inédita del panorama de tres décadas primordiales de la escena visual mexicana, ha sido posible en virtud de la confianza y generosidad de múltiples copatrocinadores, que se han sumado a la voluntad de la Universidad para contribuir al estudio y difusión de esta parcela de la historia cultural mexicana. Reciban estas personas e instituciones, el testimonio de nuestro agradecimiento.

Graciela de la Torre
Directora general de Artes Visuales
Universidad Nacional Autónoma de México

For Museo Universitario de Ciencias y Arte, in Ciudad Universitaria Campus, **The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico, 1968-1997** means not only a recovery of this institution's past, but also its new mission as a contemporary museum, not in terms of subject-matter or work exhibited therein, but in the sense of the orientation of its particular labors as a museum of the XXI century.

For the first time in our country's history, curators Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina, Álvaro Vázquez, and Pilar García have applied certain criteria to formulate the exhibition's thesis. This museological approach—backed by a group of art students from UNAM's schools of Philosophy and History, and another group from Teratoma—offers a totally random composition of nine thematic "tribes" in order to make a critical appraisal of a significant and complex period in our recent visual history which, up to now, had not been approached as a whole.

Instead of tracing the path of plastic currents developed between 1968 y 1994, curators have highlighted various moments in which artists coming from several generations and different cultural backgrounds proposed alternative models for artistic practices, usually disagreeing with the ways of traditional art.

Featuring 350 pieces and 1,000 documents, that in most cases were unavailable for research, we present MUCA's Salón Independiente exhibitions, films and ephemeral actions by Alejandro Jodorowsky, contemporary political photography developments, the participation of Mexican artists in Fluxus, and the groups movement's political actions. Also included are oscillations between folksong and rock as ways for expressing youth's dissent, the pictorial battles carried out during the 1980's, and the appearance of neo-conceptual variants in the 1990's.

Although admittedly revisionist, **The Age of Discrepancies** is an exhibition that deliberately has kept as far as possible from the notion of a blockbuster show. Historical strength is not based on critics' sanctions about esthetic values or the worth of certain works, but on a serious academic-curatorial labor that has been developed for several years, using mostly primary documentary sources and oral history. In our context there are few exhibition projects that open the gate for future research; in the instance of "The Age of Discrepancies", its thorough academic and field research was awarded a grant by UNAM's Technological Innovation and Research Program, to create a documentary data bank at the IIE (8,000 documents and 16,000 images from files belonging to artists, collectors, curators, galleries, and cultural centers, as well as 100 hours of recorded interviews with 50 leading personalities from the cultural scene). The curatorial efforts have also pro-

duced this book, which is bound to become a must for historical reference.

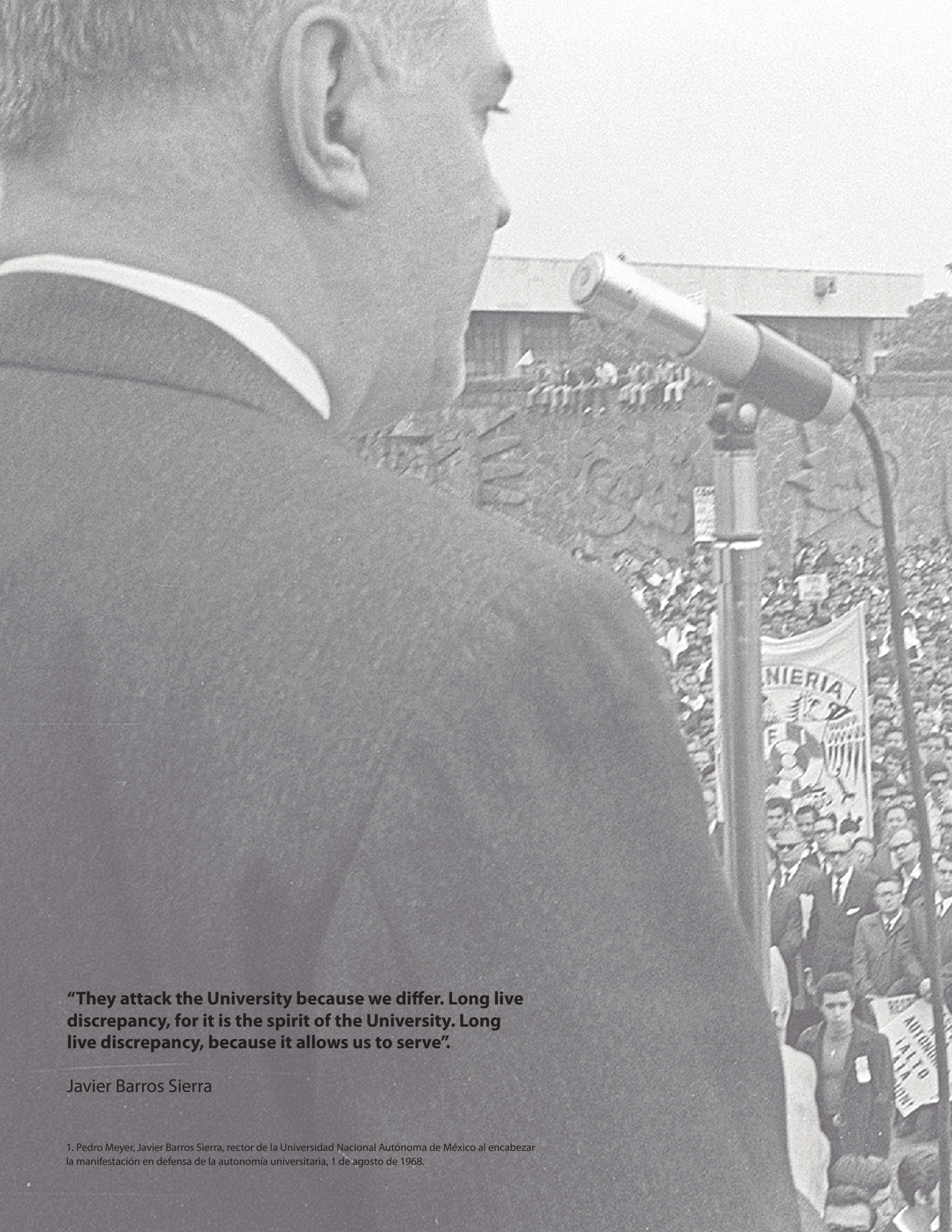
Other outstanding project features include several reconstructions carried out by the artists themselves, under the guide of the Art Laboratory at the Esthetic Research Institute. Five originally ephemeral pieces have been resurrected thus, and now they have become integrated to MUCA's permanent collection: Helen Escobedo's *White Corridor*, Marta Palau's *Ambiente alquímico*, 1970; Hersúa's *Ambiente circular*, 1973; and *Pentágono*, 1977 by Grupo Proceso Pentágono.

As it can be inferred from the newness of this museological project, in terms of period analysis and composition, the Universidad Nacional Autónoma de México is interested in supporting new ways to interpret and analyze Mexican art, while offering a hypothetical genealogy for present-day contemporary trends, offering new points of departure for future research.

Strictly speaking **The Age of Discrepancies** is not a collegiate project; nonetheless we acknowledge the permanent interest of the department of UNAM Cultural Extension Coordination, the invaluable tutorship of IIE, Cuauhtémoc Medina's co-curatorship, Tatiana Falcón's work reconstruction, and the co-edition of this book-catalogue, not forgetting Rita Eder's valuable observations. Another basic contribution to the project has come from TV UNAM and Filmoteca UNAM.

This unprecedented review of three primordial decades of the Mexican art scene was also made feasible through the trusting generosity of many sponsors, who have contributed to the University's efforts to study and disseminate this parcel of Mexican visual arts. To all these persons and institutions we express our hear-felt thanks.

Graciela de la Torre
Director of Visual Arts
Universidad Nacional Autónoma de México



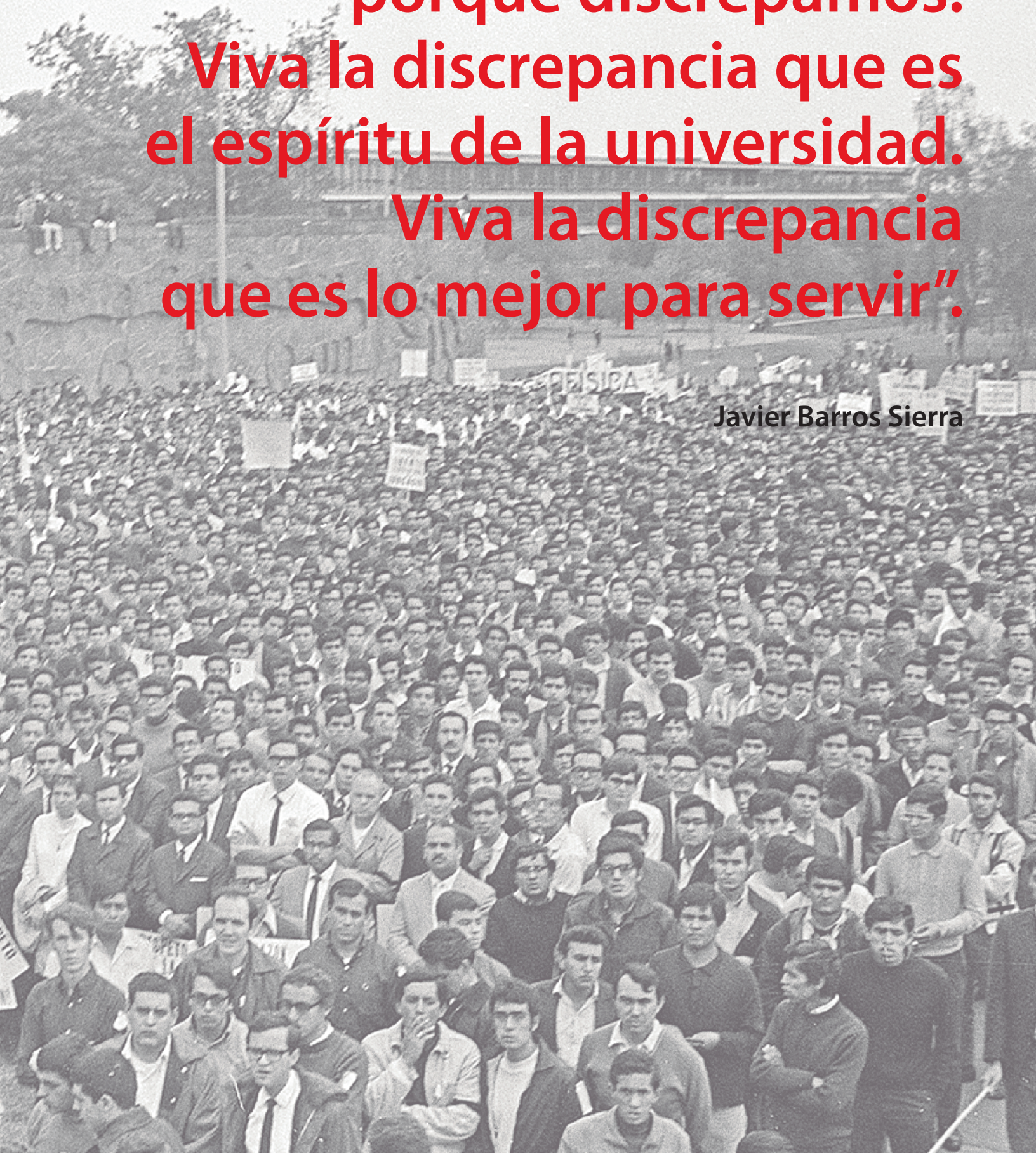
“They attack the University because we differ. Long live discrepancy, for it is the spirit of the University. Long live discrepancy, because it allows us to serve”.

Javier Barros Sierra

1. Pedro Meyer, Javier Barros Sierra, rector de la Universidad Nacional Autónoma de México al encabezar la manifestación en defensa de la autonomía universitaria, 1 de agosto de 1968.

**“Atacan a la Universidad
porque discrepamos.
Viva la discrepancia que es
el espíritu de la universidad.
Viva la discrepancia
que es lo mejor para servir”.**

Javier Barros Sierra



Genealogía de una exposición

Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina

Hace ya diez años, a mediados de los años noventa, se hizo claro que el “arte mexicano” ya no podía estar confinado en los estrechos límites de “lo nacional”. No bastaba con afirmar que un determinado “estilo” había sido sustituido por otro, y menos aún avalar el mito de que una forma cosmopolita y refinada del neoconceptual había sustituido una especie de kitsch localista llamado “neomexicanismo”.¹ Las costumbres de representación habían sido desbordadas, y las obras producidas en los primeros años de la década aún no habían sido domesticadas para servir a los intereses del Estado-Nación.

La adopción de prácticas no tradicionales derivaba, más que de una convicción, de una duda general acerca de qué podría ser artísticamente posible en un país periférico, cuyas genealogías culturales y construcciones históricas ya no servían para comprender un presente que se imbricaba con el *mainstream*. La situación del arte local había sido radicalmente transformada al cesar el aislamiento que, desde los años cuarenta, había condenado al arte del país a concebirse desde adentro –y ser percibido desde afuera– como proceso subsidiario (o ignorante y refractario) del arte de los centros hegemónicos de Estados Unidos y Europa. En el campo de las artes plásticas, la globalización de los noventa fue percibida con una intensidad difícilmente comparable a la de otras esferas culturales: una creciente circulación de críticos, curadores, promotores, patrocinadores, coleccionistas y, desde luego, de artistas, a través de una red cada vez más amplia de bienales internacionales y ferias localizadas, en muchas ocasiones, en países “dependientes”. Los discursos críticos y las condiciones de mercado, ponían en evidencia que los “centros hegemónicos” habían entrado en crisis. Los agentes ya no se definían por una ideología que, tanto aquí como allá, oponía lo “cosmopolita” a lo “nacional”, e identificaba lo “local” con un heroísmo provinciano, sino que asumían una interacción necesaria en los nuevos circuitos.

Uno de los aspectos más importantes de ese cambio fue el modo en que artistas empezaron a operar desde fines de los

años ochenta, y fueron invitados a trabajar fuera de México sin la precondition otrora inevitable de una visibilidad local y la bendición de las autoridades culturales del país. Rubén Ortiz Torres, por ejemplo, quien vivía en Los Angeles desde 1990, expuso en Nueva York en “Trade Routes” (Rutas de comercio), en el New Museum, en el otoño de 1993. Simultáneamente, Gabriel Orozco –instalado en Nueva York, también desde 1990– fue invitado por Lynn Zelevansky al programa *Projects*, del Museum of Modern Art (MoMA) dedicado a artistas emergentes, presentó *La DS* en la galería Chantal Crousel en París, y la polémica *Caja de zapatos vacía* en la Bienal de Venecia. Fue también el primero de su generación en conseguir una revisión exhaustiva de su trabajo, curada por Catherine de Zeghers en The Kanaal Art Foundation de Kortrijk, en Bélgica, en 1995. Ese mismo año, Miguel Calderón ingresó –a los veintiseis años, y con sólo dos exposiciones en su currículum– al “establo” de la galería neoyorquina Andrea Rosen. Asimismo, después de participar en numerosas bienales y colectivas internacionales, Francis Aljys tuvo una primera muestra individual en ACME, en Santa Monica, California y, en 1997, una presentación significativa en la muestra “Antechamber” organizada por Catherine Lampert en la Whitechapel Gallery de Londres. La versión 1994 del festival binacional INSITE, en la región de San Diego y Tijuana, fue igualmente determinante al mostrar a varios de los artistas jóvenes de la Ciudad de México, en particular a miembros del espacio independiente Temístocles 44, como contraparte de artistas internacionales como Allan Kaprow o Dennis Oppenheim. En otro registro, la fotógrafa tzotzil de los Altos de Chiapas, Maruch Sántiz, adquirió notoriedad a partir de su presentación en la primera Bienal de Johannesburgo, en 1995.

De cada lado del Atlántico –uno en Londres, el otro en la Ciudad de México– observábamos con curiosidad estos movimientos que interpelaban nuestra responsabilidad como críticos y curadores, sobre todo por la forma en que el proceso de incorporación de estos y otros artistas se entretejía con

una serie de interpretaciones de la cultura en México. En algunos casos, no existían dudas: Rubén Ortiz Torres trabajaba con la materia misma del “malentendido cultural” (la película *Fronterilandia* de 1995, que realizó junto con el historiador del cine Jesse Lerner, por ejemplo); pero otros eran más ambiguos, y propiciaban tergiversaciones que nos resultaban inquietantes. No podíamos desconocer que el avance del mercado y el debate artístico global depende de operaciones que involucran el lugar común y los estereotipos. Era evidente, por sólo dar un ejemplo, que el impacto mediático del levantamiento Zapatista hizo factible la difusión de las fotos de Maruch Sántiz, que si bien habían sido creadas al margen del conflicto, planteaban una subversión de las formas de representación étnica hasta entonces prevalecientes en la fotografía mexicana. Nos exasperaba asimismo la vaguedad con la que se invocaba (cuando se recordaba) el modelo de los Grupos de los años setenta como antecedente exclusivo de una variante de lo neo-conceptual. Más problemático –por que interpelaba nuestra conciencia como historiadores– era el modo en que la carrera de Gabriel Orozco a nivel global estaba empañada por deformaciones históricas, producto de la falta de información sobre el arte moderno y movimientos de vanguardia en países periféricos, y de la pretensión de críticos de retener la centralidad del discurso sobre el arte. El ejemplo más preocupante (por la importancia que sus textos tenían para nosotros en otros campos) fueron los dislates históricos del artículo de Benjamin Buchloh en el catálogo de la retrospectiva de Orozco en la Kanaal Art Foundation, en el que, entre otras cosas, atribuía significados políticos a la obra de José Guadalupe Posada, con el argumento de que sus calaveras eran una reacción crítica ante el régimen de Victoriano Huerta, cuando el grabador había muerto un mes antes del golpe de Huerta.²

Este es sólo un caso de las distorsiones que nos obligaron a aceptar una lección: era evidente que la inserción en el territorio globalizado involucraría una renegociación de las genealogías periféricas, y una revisión de nuestra historia. Involucrados como estábamos en intentos de recomposición de la escena artística local desde posturas de independencia y oposición –y cercanos, en ello, a la decisión de muchos artistas de no hacerle más caso a instituciones que, de manera evidente, se habían vuelto obsoletas– nos vimos forzados a dar explicaciones y a contribuir en la construcción de las mitologías en torno a un “movimiento” que parecía haber surgido de la nada, y de un día para el otro. Contra lo que hubiéramos ingenuamente esperado, en lugar de debilitar la “historia nacional del arte” y su sistema cerrado, el nuevo circuito producía una mitología local fundada en la “historia instantánea”.

La amnesia institucionalizada

Como muchos de los artistas en los primeros años noventa, queríamos marcar la mayor distancia posible frente al caudillismo

cultural local, y empleábamos referencias de una historia del arte internacional para comprender la creación del momento: Marcel Duchamp y Joseph Beuys, Yves Klein, Robert Smithson o Robert Morris y, muy ocasionalmente, artistas latinoamericanos como Lygia Clark o Helio Oiticica. Nunca, en ese momento por lo menos, se aludía a los territorios abiertos desde principios de los años sesenta por Mathias Goeritz, Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo, Alejandro Jodorowsky, Marcos Kurtycz o Ulises Carrión, aun cuando varios de estos artistas seguían produciendo, o eran maestros en escuelas de arte o talleres independientes.³ El vacío en la historia cultural reciente, del que éramos en cierta medida víctimas y cómplices, era un rasgo característico de la situación. Por un lado, señalaba un quiebre en la filiación de los participantes del nuevo circuito cultural. Por otro lado, se manifestaba ahí la ausencia de referentes públicos sobre el proceso artístico local, la ausencia de colecciones y/o publicaciones panorámicas, que dieran sentido a una narrativa.

Como lo reveló el anacronismo de la representación artística que acompañó a la muestra “México: Esplendores de treinta siglos” organizada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) en el Metropolitan Museum en 1991 –anquilosada en el canon que Fernando Gamboa había creado en los años cincuenta–, había una similitud entre la imagen de exportación que fabricaba el gobierno mexicano y los prejuicios de los críticos del *mainstream* interesados en algunos de los artistas jóvenes: la limitación cronológica al mexicanismo de preguerra, y el depósitos de todo lo producido a partir de 1960. El pasado reciente estaba marginado de la historia a tal grado que parecía no haber ocurrido nunca.

Basta recorrer los museos mexicanos para observar que, poco tiempo después de 1968, la producción contemporánea fue sistemáticamente desdeñada por el coleccionismo público en México. No es fácil precisar si ésta fue una decisión consciente, o una suma de evasivas de la burocracia cultural, pero indicaba que la producción artística que inició con la formación del Salón Independiente, no encajó en las políticas culturales de un Estado acostumbrado a la escenificación museológica de lo nacional. La crisis de la llamada Ruptura de fines de los años cincuenta a mediados de los años sesenta (el último momento representado, aunque no siempre de manera sistemática, en la narrativa de los museos),⁴ había abierto un campo fértil a la disidencia y al pluralismo, luego que los artistas desdeñarán, al calor del Movimiento Estudiantil, la estructura de exhibición oficial, para operar de manera colectiva en espacios “alternativos”. El resultado fue el descuido institucionalizado: el Estado optó por dejar de coleccionar y, por añadidura, retiró del debate público lo producido después de 1950. A partir de ese momento, la narrativa local parecía incapaz de formular un criterio historiográfico que rebasara un argumento inmanente a la ideología de un Estado-Nación periférico: la perpetua y neurótica oscilación entre supuestas “épocas de apertura y cerrazón” a la cultura occidental.⁵

Las obras que ingresaron a las colecciones nacionales esporádicamente y sin sistema a partir de 1970-1972, fueron generalmente donadas por particulares, sobre todo, artistas –el caso más sonado, el de la colección de obras reunidas por Rufino Tamayo, para la fundación del museo que lleva su nombre, en 1982–, rara vez por corporaciones, y menos aún mediante un proyecto académico de largo alcance.⁶ Los salones anuales o bienales (creados en 1957), fueron hasta finales de los años ochenta, el único mecanismo de adquisición de obras contemporáneas –con lo que implicaba: el Estado se hacía de una o dos obras al año, con frecuencia poco representativas de la producción general, y éstas, además, solían ser lo que en francés se llaman *machines de salon*, es decir, realizadas *ex profeso* para competir dentro de un marco estético específico (sobra decirlo, en los setenta mexicanos, se trataba casi exclusivamente de pintura, y de pintura abstracta).⁷ Por lo demás, esas y otras adquisiciones (como las que recaba la Secretaría de Hacienda a través del mecanismo de “pago en especie”) no eran parte usual de las colecciones permanentes, relegadas en bodegas, se quedaron históricamente en el olvido. Habría que preguntarse si esta política se debió –como se afirma una y otra vez– a una verdadera carencia de recursos económicos, o más bien a una soterrada decisión de ejercer lo que podríamos llamar “represión tolerante”: hacer creer a los artistas y los agentes culturales que los acompañan, que las autoridades culturales se preocupan por la creación artística, aunque condenando las prácticas “alternas” a lo efímero y la invisibilidad en una multitud de exhibiciones y concursos, cancelando al mismo tiempo su oportunidad de adquirir significación permanente. El caso más evidente de esta ambigüedad fue la creación, en 1978, de la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas del INBA⁸: ésta, a diferencia de las secciones de pintura, gráfica e, inclusive, fotografía, no era galardonada con un premio “de adquisición”, sino que, después de filtrar proyectos en el papel, se otorgaba a los artistas o asociaciones artísticas “becas de producción” para la realización de obras cuya breve vida terminaba invariablemente en el bote de la basura.

¿Cómo se escribe la historia de lo que fue mantenido al margen de la historia? ¿Cómo entender el desvanecimiento de un momento cultural y las posibilidades que abre su rescate público?

Ante el descuido institucionalizado del periodo, era necesario plantear una exhibición que operara como activación y socialización de la memoria. El interés académico en el ámbito artístico no es neutral: la apatía de los historiadores de arte del país que, a diferencia de otros lugares alrededor del mundo, no consideraban “lo contemporáneo” como terreno de investigación, era en gran medida resultado del desdén de las instituciones y del mercado hacia las obras, y de la falta de circulación de debates.⁹

Había llegado el momento, pues, de *servirse* de los cambios del ya referido ascenso del arte contemporáneo en la escena internacional, para intentar una reconstitución de esta histo-

ria perdida.¹⁰ Nuestra tarea tenía que ser a la vez académica y emocional: debíamos fomentar la investigación sobre el periodo (empezar a ordenar archivos de artistas, de críticos, museógrafos y curadores, etc.); era necesario, a la vez, sacar a la luz obras olvidadas en desvanes, empolvadas en bodegas de galerías, y conseguir las pocas fotos rasgadas que alguien tomó por azar de un performance, para mostrar que en esas construcciones efímeras o en el encuentro inesperado de una patrulla policiaca con un contingente de artistas en la calle, se alojaba una frágil energía que era imprescindible capturar. Expulsadas de “la cultura nacional” estas obras y esas historias debían ser convocadas desde otra orilla de los deseos y saberes sociales.

No éramos los únicos en reclamarlo, si bien por lo general el afán de revisar el pasado artístico reciente ha venido más de los artistas que han contribuido a esta historia, que de la academia o la investigación institucional.¹¹ Que la energía de investigación esté del lado de los productores artísticos mismos, habla del abismo que existe entre la academia y su supuesto referente.

Bajo el amparo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) –y, sobre todo, en las instalaciones del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA Campus), que fue a finales de los sesenta, el semillero de muchas de las propuestas artísticas que permean este proyecto–, esta exposición se plantea como un proyecto de producción de conocimiento: crear una exhibición y una publicación panorámica (que el lector tiene ahora en sus manos), pero también una *infraestructura*: formar un archivo de documentos, imágenes y entrevistas videogradas. Ese material, organizado como una base de datos, estará alojado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y será puesto a la disposición de investigadores a finales de 2007. Asimismo, la exhibición pretende ser el esbozo abiertamente polémico de un posible museo de arte contemporáneo en México.

Ciertos momentos decisivos de esta historia no podían ser expuestos, simplemente porque las obras habían sido destruidas. En lugar de reemplazar la experiencia de esas obras por documentación, optamos por llevar a cabo una suerte de *falsificación científica*: con réplicas de algunas piezas elaboradas en colaboración con los artistas por una restauradora profesional, Tatiana Falcón, quien ha emprendido esta tarea como una forma de investigación de las prácticas y técnicas del arte contemporáneo.¹² A su vez, esas réplicas se incorporan al acervo del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), en construcción actualmente en el campus de la UNAM. Se pretende así instaurar de modo abierto, un proceso común de representación histórica en los museos, que ilustran períodos extensos de la obra artística (el constructivismo ruso, los *ready mades* de Marcel Duchamp, momentos de Fluxus y del arte conceptual) mediante reconstrucciones museográficas. Se trata de hacer presente lo que sólo era memoria académica –un principio que ya subyacía a la reconstrucción del Museo del Eco de Mathias Goeritz que la UNAM ha llevado a cabo recientemente.

Entre dos crisis: guión de la exposición

Si bien hemos buscado hacer un relato enfocado y marcado por discontinuidades, este proyecto sí propone líneas generales que definen no sólo nuestra periodización, sino las tendencias históricas a las que hemos asignado un mayor sentido. Exponer estos argumentos subyacentes es también la oportunidad para señalar el sentido de las unidades en que hemos dividido el periodo.

Después de largos debates (en los que involucramos a Carlos Monsiváis y a Rita Eder, además de escuchar a muchos artistas, críticos, directores de museos, galeristas, promotores y curadores) decidimos iniciar esta muestra en 1968. Con toda conciencia, tomamos el riesgo de caer en un lugar común de los cambios culturales y choques políticos, con la convicción de que el Movimiento Estudiantil y la masacre del 2 de octubre en Tlatelolco (doce días antes de la inauguración de la XIX Olimpiada) precipitaron un cambio de las dinámicas artísticas. La crisis cultural que se produjo alrededor del Movimiento Estudiantil marca la emergencia de una tendencia a las agrupaciones artísticas, única manera de sobrevivir en un clima de intolerancia, represión o simple indiferencia, que se prolonga por lo menos hasta mediados de los años ochenta. Con el grupo Arte Otro (en que participaron Hersúa y Sebastián) y la fundación del Salón Independiente como organización de oposición al aparato cultural del régimen que traslada al campo artístico los mecanismos de toma de decisión y las aspiraciones de autogestión de los Comités de Huelga estudiantiles, se abre una sucesión de agrupaciones independientes que definirían en gran medida el final del siglo: desde los Grupos y las editoriales marginales de libros de artista de los años setenta a la fundación del Salón des Aztecas, Temístocles 44, Curare o La Panadería en los noventa. Este proceso del sector “independiente” ha sido uno de los temas centrales de nuestra investigación. La intervención cultural de empresas privadas, desde galerías hasta corporaciones que crearon sus propios museos y colecciones, no está en el centro de esta narrativa, simplemente porque ésta no es una historia de los mecanismos de difusión, sino de las producciones y de los instrumentos de difusión creados por los propios artistas y sus “aliados” –críticos, curadores y promotores– que proyectaron estas “discrepancias” afirmándolas como promesas de cambio cultural y político.

Tomar el 68 como punto de partida significaba abordar el arte y la cultura de una época definida por una crisis. 1968 marca el violento final de una etapa de relativa tolerancia a la experimentación cultural de las clases medias intelectuales mexicanas que no ponían en cuestión la hegemonía del antiguo régimen, y a las que se les concedieron libertades extraordinarias en comparación al resto de la población. De hecho, además de la persecución política misma, la crisis de 1968 marcó el inicio de una etapa de represión cultural, centrada especialmente en las manifestaciones de contracultura juvenil que el régimen identificó con el desafío de los estudiantes al autoritarismo. De ahí que la contracultura juvenil, y en especial el rock, hayan sido censu-

rados y operaron de un modo más o menos subterráneo hasta muy entrados los ochenta.

La primera sección de la exposición se articula en torno al Salón Independiente, aunque incluye asimismo algunos momentos precursores, como el grupo Arte Otro, de Sebastián y Hersúa, las exposiciones de punta organizadas por Helen Escobedo en el MUCA y otras prácticas culturales relacionadas con el Movimiento Estudiantil del 68, en particular el muy olvidado desarrollo del cine súper 8 como forma artística independiente.

Como contrapunto a las obras innovadoras del Salón Independiente, creímos útil poner el acento en tres contingentes que actuaron más o menos en paralelo a fines de los sesenta y principios de los setenta. Así la segunda sección de la exposición está dedicada a formas de la contracultura que, hasta hace poco, no eran consideradas formas artísticas, en particular las de la “tribu” de creadores que gravitaba en torno al “Movimiento Pánico” del dramaturgo, actor y cineasta chileno Alejandro Jodorowsky. Además de las obras teatrales, los cómics y las películas de Jodorowsky, presentamos esculturas, pinturas, dibujos y ensamblajes de artistas que trabajaron a su lado, o pertenecían a su esfera de influencia. Cabe notar que varios artistas de esta sección, ya entonces consolidados –en particular, Felipe Ehrenberg y Manuel Felguérez– también aparecen en otras partes de la exposición.

Como contraparte racionalista a la idea preconcebida de los años sesenta como mero desborde dionisiaco, hemos intentado repensar, en la tercera sección, “Sistemas”, buena parte de la producción “geométrica” y experimental del periodo a partir de hipótesis estructuralistas, sistemas combinatorios y permutaciones poéticas.

La cuarta sección, “Márgenes conceptuales” está dedicada al desarrollo del arte conceptual durante y después de Fluxus, y a cómo, en el caso particular de México, estas iniciativas estuvieron ligadas a la búsqueda de nuevos lenguajes y de nuevas opciones políticas en las postrimerías del 68, desde las colaboraciones de Felipe Ehrenberg y Martha Hellion con la rama británica de Fluxus a principios de los setenta, el exilio de Ulises Carrión en Ámsterdam y su articulación de la producción de libros de artista y la construcción de circuitos culturales como medios preponderantes de activismo artístico, que se expandiría en México a finales de los setenta.

La cultura de los años setenta revela una fractura entre los escritores del grupo de Octavio Paz, que abandonarán cada vez más la experimentación a favor de una *vuelta* a la tradición, y la diversa y caótica búsqueda de un arte y cultura de izquierda, que abarca lo mismo a los Grupos, que la identificación de nuevos actores sociales en la fotografía documental, y la emergencia de expresiones de identidad sexual y de género. Esta búsqueda inconclusa por una nueva visualidad de izquierda atraviesa varias de las unidades que abarca esta exposición. La quinta sección, “Estrategias urbanas”, busca por lo tanto demostrar que el fenómeno de los Grupos debe verse como un fenómeno dividido y

complejo, donde compiten, por un lado, el sueño de un nuevo tipo de intervención política urbana, y el despunte de prácticas culturales que resisten a la visión instrumental y partidista del campo político. Ese quiebre entre un arte subordinado a la política de masas y un arte que interactúa con representaciones de grupos sociales, será decisivo en los años subsecuentes.

Es en ese sentido que hemos querido enfatizar –en la sexta sección, “Insurgencias”– el rol de la fotografía documental de los setenta y ochenta como la forma más consistente por la que se hizo presente un nuevo imaginario de oposición social y política, y que se desplaza de la exaltación de las luchas armadas regionales, particularmente en Centroamérica, a la formulación de un inventario de agentes sociales que fotógrafos, cineastas y videoastas se abocan, antes que cualquier otros, en distinguir. “Insurgencias” formula que estos medios se constituyeron en el campo de una batalla por la aserción de nuevas subjetividades políticas y afectivas. En ese sentido, nos pareció crucial destacar la activación cultural que se fraguó en torno a las luchas de Juchitán y la actividad de Francisco Toledo, como un fermento decisivo en una rearticulación de cultura y política a fines del siglo veinte en México.

Uno de nuestros principales empeños fue revisar la representación convencional del “arte de los ochenta” en México –en realidad, un periodo que se extiende de 1985 a 1993 o 1994–, para alejarlo decisivamente de una interpretación tímida de la posmodernidad que se cobijó en la crítica de arte dominante por aquellos años. En lugar de lamentar la existencia del llamado neomexicanismo, o de revisar la pintura historicista dominante en la Ciudad de México, consideramos esa década como el momento de despliegue público de una variedad de discursos sobre la identidad que atraviesan tanto a la estética gay y femenina, como la reivindicación poscolonial de una constelación cultural americana. Los años ochenta que nos interesan son aquellos que desafían la “normalidad” y redefinen lo “político” para alejarlo del modelo partidario, proletario y gremial de la izquierda, que aún estaba vigente en el imaginario de los Grupos de finales de los setenta.

En la séptima sección, “La identidad como utopía”, procuramos marcar distancia frente a la noción de neomexicanismo para contemplar a los “ochenta” como la *mise en œuvre* de procedimientos de politización cultural, que no sólo asumían que lo personal es político, sino que instauraban a la diferencia como proyecto de liberación. El rol de las artes como medio de elaboración de esa política (muy en la vanguardia con respecto al discurso intelectual en México, fuera de algunas esferas prácticamente *underground* como el psicoanálisis y la antipsiquiatría¹³) fue mucho más decisivo que lo que se suele admitir.

Asumimos finalmente que, tras el temblor de 1985 que afectó catastróficamente a buena parte de la Ciudad de México, estas búsquedas coincidieron en una intensa crítica a los discursos de modernización. En la medida en que la “modernidad” y la “modernización” vendrían a convertirse en el supuesto valor com-

partido de los diversos agentes políticos y sociales en México durante el periodo de la supuesta “transición democrática”, y la piedra de toque del discurso de los cambios introducidos por las elites locales –con particular intensidad tras el traumático fraude electoral de 1988 que elevó al poder a Carlos Salinas de Gortari–, nos enfocamos a mostrar el modo en que las prácticas artísticas del fin de siglo marcaron una distancia reprobatoria frente a los discursos del universalismo cultural, la racionalidad práctica y la normatividad del capitalismo.

Construimos esa crítica al discurso modernizador en dos momentos. Primero, en la octava sección, “La expulsión del paraíso”, nos propusimos registrar el modo en que, por un breve periodo, operaron en México una serie de artistas tanto nacionales como extranjeros que –marcados por los discursos poscoloniales de autores como James Clifford u Homi Bhabha– cuestionaron la legitimidad y el universalismo de la cultura occidental y, por consiguiente, del *mainstream* americano y europeo.

Finalmente, con la última sección, “Intemperie” –cuyo título quizá críptico, es una simple referencia al impulso de una nueva generación de artistas a realizar *in situ* obras desprotegidas– buscamos destacar el carácter improvisado y no-institucionalizado de las prácticas, y el pensamiento del arte emergente de inicios de los noventa. Si hemos hecho énfasis en la obra temprana de varios artistas que se volvieron centrales, no fue sólo por intención genealógica, sino para realzar el modo tentativo e indeterminado de definir sus prácticas en un momento en que el arte contemporáneo no sólo era insignificante para los discursos culturales dominantes, sino que debía resolverse a partir del escepticismo. Fue precisamente la necesidad de salir al paso a la falta de coordenadas y seguridades de lo artístico lo que permitió a los artistas que operaban en México en los noventa abandonar los obstáculos locales que impedían la participación en los circuitos globales: los remanentes de expresión personal, las jerarquías de alta cultura, la noción de “imagen” y la confusión crítica en defender la especificidad de “los medios”.

Ciertamente, al escoger este momento como nuestro final queríamos cierta simetría: como iniciamos con una crisis, el final natural de la muestra debía ser el “ominoso” 1994, que empezó con una guerrilla que desafió el imaginario guevarista del subcontinente, con una forma creativa de resistencia étnica al capitalismo global –el levantamiento zapatista en Chiapas– y concluyó en un desastre económico y político, salpicado por los asesinatos sucesivos de un candidato presidencial y un Secretario General del PRI, y la realización de las primeras elecciones presidenciales definidas por la utilización programática y reaccionaria del miedo.

Sin embargo, y a diferencia de 1968, 1994 no fue acompañado de una cultura artística simultánea a los acontecimientos. Hubo que esperar, de hecho, varios meses, cuando no un par de años, para ver explotar en el arte los efectos colatero-culturales de esta crisis. La creación de La Panadería, en marzo de 1994,

como refugio de un grupo de artistas aterrados ante una posible “pérdida del futuro”, no refleja un cambio notable de los métodos de producción artística, aunque anuncia una creciente inmediatez en el modo en que el arte abordaría la descomposición, la violencia y la ambigüedad ética.¹⁴ No es sino entrado 1995, que aparecen obras y artistas directamente ocupados de acusar recibo, en sus tácticas artísticas y sus obras, del derrumbe posterior al llamado “error de diciembre”. De ahí nuestra decisión de prolongar el relato tres años: mostrar el modo en que la crisis general de 1994 redefinió las prácticas artísticas en México requería abarcar por lo menos hasta 1997. Para entonces, los artistas habían desarrollado medios para confrontar la cacofonía de la globalización, enlazando la parodia al descrédito del régimen mexicano que había impulsado una modernización fallida, y la crónica puntual de la violencia. Por lo demás, también en 1997, coincidirán el ascenso electoral de la oposición tanto en el legislativo, como el gobierno de la Ciudad de México, y un ajuste muy significativo de las instituciones museísticas locales, que lleva a curadores que habían tenido una relación con el arte reciente a dirigir varios de los museos estatales.

El desacuerdo... ese placer

En su título, esta muestra remite directamente a uno de los gestos más notables de la historia política mexicana: la declaración del rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, que a poco más de un año de la matanza de Tlatelolco proclamaba: “¡Viva la discrepancia!”¹⁵ Tras desafiar a la presidencia de la república para defender el derecho de manifestación democrática y la autonomía universitaria durante las batallas del Movimiento de 1968, Barros Sierra propuso la visión de una nueva república, basada en una relación inédita entre autoridad y sociedad que, en lugar de temer el desacuerdo, lo volvió parte orgánica de la función de

una universidad autónoma, y le dio sentido a la palabra democracia. Opuesta a toda visión hegemónica de cultura, la frase de Barros Sierra nos parecía la más apropiada para describir una era donde, a pesar del desprecio del *establishment*, los productores culturales optaron por el disenso creativo con una intensidad difícilmente comparable a otro sector de la cultura.

Este recorrido por la producción artística y cultural de las tres últimas décadas del régimen “emanado de la revolución mexicana” (una muestra, pues, del arte en la era del priísmo tardío) debía renunciar a la hipocresía de los valores de objetividad, serenidad, universalidad y erudición en que suele resguardar sus privilegios la historia profesional. Estamos plenamente conscientes que este relato deja de lado, trata demasiado someramente e incluso aborda tendenciosamente, una multitud de episodios, obras de artistas y sectores culturales enteros. Queremos creer que la mayor parte de esas omisiones o sesgos no son fallas o derivan de la ignorancia, sino que simple y llanamente implican un juicio. Nos cuesta tanto trabajo entender a quien piensa que sólo hay una verdad, como el que cree que todas las proposiciones tienen un valor equivalente. En efecto, no todo nos da lo mismo: esta muestra responde a la persuasión de que la invención y el deseo suelen expresarse de modo exaltado y contradictorio, bajo propuestas incompatibles, extremistas y emocionantes, y no en la asepsia del término medio. En ese sentido, este proyecto se fue haciendo de principio a fin, gracias a un entusiasmo crítico. A nadie debe sorprender que nuestro punto de vista sea, como recomendaba Baudelaire, eminentemente “exclusivo” pues sólo así se “abren horizontes”; y que nuestra visión del pasado se entienda como “crítica” sólo en la medida en que es “apasionada, parcial y política”.¹⁶

Ciudad Universitaria, 1ero de septiembre de 2006

Notas

1. Véanse las reacciones, en momentos distintos, de Kurt Hollander “Relaciones objetuales en el arte contemporáneo, en *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*, México, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, 1997, pp. 12-13, y Abraham Cruzvillegas, “Tratado de libre comer” en *Yo y mi circunstancia. Movilidad en el arte contemporáneo mexicano*, Museo de Bellas Artes, Montreal, Canadá, 2000, reimpresso en *Round de sombra*, CNCA, México, 2006.
2. Benjamin Buchloh, “Refuse and refuge”, *Gabriel Orozco*, Kortrijk, The Kanaal Art Foundation, 1993, p. 38-51.
3. Goeritz falleció en 1990, pero Escobedo, Ehrenberg y Kurtycz exponían continuamente al lado de los más jóvenes (“Manifiesta”, X-Teresa Arte Actual, 1993, y los festivales INSITE, entre otros); Ehrenberg dirigía un taller de libros de artistas en Los Talleres de Coyoacán, etc.
4. Proceso que, por otro lado, sólo quedó fijado en el imaginario histórico en 1988, con la muestra impulsada por Sylvia Pandolfi en el Museo Carrillo Gil y el Museo Biblioteca Pape de Monclova, “Ruptura 1952-1965”.
5. Jorge Alberto Manrique articuló esta visión pendular de “lo nacional y lo cosmopolita” como operador ideológico de la historia cultural del siglo vein-

te: “El proceso de las artes 1910-1970”, en Daniel Cosío Villegas *et. al.*, *Historia General de México* (1976), 2ª. Ed. México, El Colegio de México, 1981, t. 2, p. 1359.

6. No tratamos aquí los casos de instituciones privadas, como la Fundación Cultural Televisa a través del Centro Cultural/Arte Contemporáneo, o los museos de Monterrey desde 1977, que si bien contribuyeron, a veces de manera considerable, al desarrollo de la escena artística en los ochenta y principios de los noventa, se regían por mecanismos de adquisición ligados al mercado, marcados por los gustos personales de los patrocinadores, aun cuando en varias ocasiones recurrieron a curadores, notablemente para conformar los jurados de sus salones y bienales (Premio MARCO y Bienal de Monterrey patrocinada por el grupo FEMSA).

7. El escándalo que produjo el pintor Enrique Guzmán en el Salón Anual de Pintura 1978, al descolgar la obra ganadora de Marta Zamora, *Negro No. 4*, e intentar tirarla desde el segundo piso del Palacio de Bellas Artes, justo en el momento en que un primer jurado había renunciado después de contradecir (sin éxito) las regulaciones de la convocatoria, es un episodio elocuente de esta “dictadura” del gusto estético que ejerció el INBA hasta, por lo menos,

mediados de los noventa (independientemente de ciertas iniciativas de directores de museos, en particular de Sylvia Pandolfi cuando asumió la dirección del Museo Carrillo Gil).

8. En adelante, nos referimos a este evento como "Salón de Experimentación".

9. A manera de comparación, muchos historiadores del arte en Argentina, Brasil y Chile, han trabajado el periodo que se extiende entre 1960 y 1990, debido en gran parte a una necesidad de "recuperar la memoria" después de la caída de las dictaduras en estos países, que implicó una búsqueda de reencuentro con las genealogías. Esto se vio, muy particularmente, en la exposición curada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea en el Museum of Fine Arts de Houston en 2005, "Inverted Utopias", de la que el periodo mexicano fue prácticamente excluido, en gran parte por esa misma falta de historiografía local.

10. Este movimiento ascendente culminó en 2002 con la organización de varias exposiciones de arte contemporáneo mexicano en diversas partes del mundo, y la incorporación de varios de los artistas de los noventa mexicanos al mercado global (además de los ya mencionados Melanie Smith, Thomas Glassford, Teresa Margolles, Santiago Sierra, Damián Ortega, Carlos Amoraless, entre muchos otros).

11. La lista es necesariamente incompleta: Maris Bustamante y Mónica Mayer han hecho mucho por rescatar la memoria del performance en México, en tanto Martha Hellion y Patricia Sloane en varias exhibiciones realizadas en los últimos años, se han echado a cuestras la tarea de revisar la historia de Ulises Carrión y Marcos Kurtycz. Más recientemente, Sol Henaro, desde la Celda Contemporánea de la Universidad del Claustro de Sor Juana, expuso retrospectivamente entre 2004 y 2006 a algunos de estos "olvidados": Melquiades Herrera, Guillermo Santamarina o Felipe Ehrenberg. Los artistas de los años noventa se plantearon en varias ocasiones apuntalar una genealo-

gía local: Eduardo Abaroa, en su tesis de maestría en la ENAP, *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*; Abraham Cruzvillegas, Yishai Jusidman, desde las páginas de crítica de arte que han producido, Vicente Razo y Mariana Botey apoyándose en Alejandro Jodorowsky y Juan José Gurrola, etc. Yoshua Okón, de La Panadería, se ha ocupado muy exitosamente de editar su propia historia. A pesar de la importante plantilla de investigadores en historia y teoría del arte en el INBA y las universidades públicas, los esfuerzos académicos sobre este periodo brillan por su ausencia, salvo, claro está, los ensayos incluidos en Issa Ma. Benitez Dueñas (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México*, tomo IV: *Disolvencias. (1960-2000)*, México, CNCA-Curare, 2004.

12. Véase el Apéndice, p. 454.

13. La importancia de una escuela lacaniana de psicoanálisis, que arribó con mucho peso a México a partir del golpe militar en Argentina en 1976 fue fundamental en la formación de artistas y críticos que abrazaron el feminismo; de la misma manera que las visitas a México de David Cooper y Felix Guattari en 1981 y 1982, al abrigo de los seguidores de Ivan Illich en Cuernavaca, incidieron en la politización de activistas, escritores y artistas gays.

14. Itala Schmelz, "Los inicios rebeldes" en Alex Dorfsman y Yoshua Okón, *La panadería*, Turner, México, 2005, p. 39.

15. De acuerdo con Carlos Monsiváis, Barros Sierra expresó esta máxima en una graduación de la Facultad de Arquitectura en 1970, a unos meses de acabar su rectorado, Carlos Monsiváis, "El 68: las ceremonias del agravio y la memoria", en Julio Scherer García y Carlos Monsiváis, *Parte de guerra: Tlatelolco 1968. Documentos del general Marcelino García Barragán. Los hechos y la historia*, México, Aguilar, 1999, p. 154.

16. Charles Baudelaire, "¿Para qué la crítica?", *Críticos e historiadores de Arte: Charles Baudelaire*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, p. 30.

Genealogy of an Exhibition

Olivier Debroise and Cuauhtémoc Medina

In the mid-1990s, already more than a decade ago, it became clear that “Mexican art” could no longer be confined to the narrow limits of “the national.” It wasn’t enough to say that one “style” had been replaced by another, or to support the myth that a refined cosmopolitan neo-conceptualism had substituted a local kitsch called “neo-Mexicanism.”¹ The very ways of representing things had been overwhelmed by new forces and the work produced at the start of that decade had still not been domesticated to serve the interests of the Nation-State.

The adoption of non-traditional practices in Mexico had less to do with principle than with a general unrest about what was artistically possible in a culturally-rich but economically-poor country, whose art histories and other cultural genealogies had long seemed useless compared to those of the mainstream. The feeling of isolation that had long condemned Mexican art to the periphery since the 1940s, making it appear—to outside critics but also to Mexicans—that their art was subsidiary, reflective or even ignorant of what was going on in the “hegemonic centers” of art, was eroding. Indeed, in the 1990s, the local art world was increasingly and radically transformed by globalization, experienced with an intensity far above that felt in other cultural fields, like music or theater, mainly due to the increased circulation of critics, curators, promoters, patrons, and of course, artists in an ever wider network of international biennials and art fairs, in both rich and dependent countries. The shifts in critical discourse and market forces revealed that the centers were in crisis, while here and elsewhere, the scene was no longer governed by an ideology that opposed “cosmopolitan” to “national,” or that equated the “local” with some kind of provincial heroics, but that now assumed that global interaction was necessary in these new circuits of exchange.

One of the most important signs of change was the way that artists who began working in the late 1980s were suddenly being invited to exhibit outside of Mexico without first having achieved

local prominence, much less the approbation of the nation’s cultural authorities. Rubén Ortiz Torres, for example, who had gone to Los Angeles to study in 1990, showed in New York in “Trade Routes,” a 1993 show at the New Museum for Contemporary Art. At the same time, Gabriel Orozco, who had been living in New York since 1990, was invited by Lynn Zelevansky to produce work for the Museum of Modern Art’s *Projects* program, which featured emerging artists. Also in 1993, he showed the Citroën DS at the Chantal Crousel Gallery in Paris, and the *Empty Shoebox* at the Venice Biennial. Orozco was also the first of his generation to achieve an exhaustive overview of his work, in the show Catherine de Zeghers did for the Kanaal Art Foundation in Kortrijk, Belgium, in 1995. And that same year, Miguel Calderón—only 26 years old and with just two exhibitions on his resume—was invited to join Andrea Rosen’s New York gallery. Meanwhile, after participating in several biennials and international collectives, Francis Aljys was given his first solo show at ACME, in Santa Monica, and in 1997, was a key participant in “Antechamber,” an exhibition organized by Catherine Lampert for London’s Whitechapel Gallery. The 1994 version of the bi-national arts festival called INSITE, a collaboration between institutions in San Diego and Tijuana, featured several young artists from Mexico City, in particular members of an independent space called Temístocles 44, who showed alongside international stars like Allan Kaprow and Dennis Oppenheim. On another level altogether, a Tzotzil photographer from the Chiapas highlands, Maruch Sántiz, gained an international presence after her participation in the 1995 Johannesburg Biennial.

From either side of the Atlantic—one based in London and the other in Mexico City—we observed these events with curiosity: they challenged our responsibility as critics and curators, above all because of the way the international success of these and other artists was linked to specific readings of Mexican culture. In some cases, things were quite clear: Rubén Ortiz Torres, 27

for example, played explicitly with cultural misunderstandings in such projects as *Frontierland*, a 1995 “mocumentary” he did with the American film historian Jesse Lerner. But other cases were more ambiguous and problematic, leading to twisted interpretations that were unsettling. That market success and global artistic debates often rely on the manipulation of clichés and stereotypes was evident, to cite one case, in how the media coverage of the Zapatista uprising helped promote Sántiz’s photographs, which even if they had nothing directly to do with the rebellion, proposed a subversion of the representation of the “Indian” that had long dominated Mexican photography. We were also exasperated by the vague way the Grupos, artists collectives of the late 1970s, were being invoked (when they were even remembered) as the sole antecedents for neo-conceptual practice in Mexico. Even more problematic, especially because it challenged our conscience as historians, was the way Gabriel Orozco’s international career was tied to specific historical distortions, a result not only of a lack of information on modern art and avant-garde movements in “peripheral” nations, but also a reflection of the desire of certain critics to control artistic discourse from the center. The most worrisome case (because of the importance to us of his texts in other fields) was an essay written by Benjamin Buchloh for Gabriel Orozco’s show in Belgium, where, among other errors, he argued that José Guadalupe Posada’s prints were a critical reaction against the military regime of Victoriano Huerta when Posada actually died a month before Huerta’s coup.²

Such distortions, major or minor, forced us to learn an important lesson. Involved as we were in our attempts to reconfigure the local artistic scene from a (shared) position of independence and opposition, itself related to the decision by many artists of the time to ignore official institutions that had become increasingly obsolete, we found ourselves progressively forced to correct errors and give explanations, to try to disentangle the myths emerging to explain a “movement” that seemed to have suddenly materialized from nothing. Opposite to what we had naively expected, instead of weakening the need for a “national history of art” and its closed system, the new artistic circuits were producing a new mythology about local practices too often based on superficial and careless “instant histories” that had to be challenged. In fact, the insertion of those Mexican artists into a globalized territory was going to involve a renegotiation of peripheral genealogies, a rewriting of our art history.

Institutionalized Amnesia

Like many artists, in the early 1990s we wanted to distance ourselves as much as possible from a local cultural *caudillismo*, so we referred mainly to international art history in order to understand what was going on in Mexico, citing models like Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Yves Klein, Robert Rauschenberg or Robert Morris, mentioning members of the Latin American avant-garde,

like Lygia Clark or Helio Oiticica only occasionally. We never, at least back then, alluded to the paths opened by local figures like Mathias Goeritz, Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo, Alejandro Jodorowsky, Marcos Kurtz or Ulises Carrión, even though most of them were still working, still producing, teaching in art schools or leading independent workshops.³ The reigning ignorance about recent cultural history, of which we were both victims and accomplices, was characteristic of the time: it was partly due to the lack of direct connections between the new cultural players and those predecessors, but it was also a result of a lack of references or survey texts, of the absence of art from the period in museum and private collections, which might have put the events that were unfolding into a more accurate cultural narrative.

A watershed event was surely the exhibition “Mexico: Splendors of Thirty Centuries” (1991), organized by the Metropolitan Museum of Art in close collaboration with the Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).⁴ This show, itself deeply indebted to the canon created by Fernando Gamboa in the 1950s, was accompanied by parallel exhibitions of contemporary art that revealed a correspondence between the image of the nation designed by the Mexican government for export, and the prejudices of mainstream critics interested in certain young painters: both focused so heavily on the Mexicanism that had dominated the 1930s and 1940s that they ended up marginalizing the art of the 1960s, 1970s and 1980s to the point where those decades seemed never to have happened.

To further prove this point, all one has to do is visit Mexico’s State museums. Beginning around 1968, the acquisition of a fair overview of contemporary production became less and less a priority for the curators of the nation’s public collections.⁵ It is difficult to know if this was a conscious decision or the result of a series of bureaucratic hesitations: whatever the case, much of the best work created after the establishment of the Salón Independiente in 1968 simply did not fit in the cultural politics of a State previously accustomed to staging dramatic presentations of national identity. The crisis of the so-called “Ruptura” in the late 1950s and early 1960s, which was the last moment represented (even if not fully) in the narrative of the State museums,⁶ had opened fertile ground for dissidence and pluralism. After this, many artists would increasingly disdain official exhibition structures, opting for collective participation in alternative spaces, especially following the repression of the Student Movement in 1968. The result was institutional neglect: the State simply stopped collecting, and art that the public could not see could not have much of an impact. From this moment on, those who were crafting local narratives seemed unable to formulate historiographic criteria that could move beyond the limiting ideology of the peripheral Nation-State, caught in a perpetual and neurotic oscillation between periods supposedly open or closed to us or European currents.⁷

The works that did enter the national collections after around 1970 did so sporadically and without any systematic vision; they were generally donations, usually by the artists themselves—the best known case was Rufino Tamayo’s collection of international modern art, ceded in 1982 as part of the creation of the museum that bears his name—and rarely by corporations. They were never acquired as part of some long-range curatorial vision.⁸ The annual or biennial Salons instituted by the INBA beginning in 1957, were really the only mechanisms for the acquisition of contemporary work: the State thus absorbed one or two prize-winning works each year, which often had little to do with the leading tendencies of the moment and even worse, were frequently what the French call *machines de salon*, works designed to compete according to precise aesthetic standards, and in 1970s Mexico, this generally meant abstract painting.⁹ In any event, these and other acquisitions, including those that entered the Secretaría de Hacienda (Ministry of Finance) under a program whereby artists can give work in lieu of paying income tax, rarely formed part of the public installations of the permanent collections of the MAM or other institutions, leaving them locked in storage, consigned to historical oblivion. One might ask whether this was due to a real lack of funds, as the government authorities always insisted, or if it was really part of a hidden agenda of what we might call “tolerant repression”: the State encouraged artists and their fellow cultural agents to believe that the authorities were concerned with artistic production at the same time that “alternative” practices were condemned to a multitude of ephemeral and invisible exhibitions and competitions that prevented them from having any lasting significance.

The clearest case of this ambiguity was the creation in 1978 of the Sección Annual de Experimentación of the Salón Nacional de Artes Plásticas of the INBA (usually called, simply, the “Salón de Experimentación”). Unlike the “sections” dedicated to painting, printmaking, or even photography, this one did not award an acquisition prize; rather, after a jury went through written proposals and sketches, “production awards” were given to winning artists or collectives for the creation of works whose short life inevitably ended in the trash.

How does one write the history of what was kept on the margins of history? How does one understand the “disappearance” of a cultural moment, and the possibilities that might be unleashed by its public rescue?

Given the institutional neglect of key moments in Mexican art of the late 1960s, 1970s, and 1980s, we wanted to design an exhibition that could operate as a force to activate and publicize memory. Academic interest in the art world is never neutral: the apathy of Mexican art historians who, unlike their colleagues elsewhere, have generally ignored “contemporary” practice, is largely the result of a disdain shared by museums and the market for the period under consideration, as well as the lack of access to the ideas and debates that informed that period.¹⁰

The moment had thus arrived to try and reconstitute a history that had been lost even though it was recent, taking advantage of the changes prompted by the above-mentioned ascent of Mexican contemporary art on the global stage that was accelerating even faster in the early years of the present century.¹¹ Our task was to be at once academic and emotional. We would develop a research project surveying the period, centered on ordering the archives of artists, critics, curators and exhibition designers. We had to rescue dusty works long ago consigned to attics or gallery storage, and search for the few scratched photographs that someone had just happened to take of a crucial performance: in these ephemeral constructions, or even in the unexpected confrontation between a police patrol and a group of artists working in the street, remembered or recorded on film, there resided a fragile energy that we had to protect. Expelled from “national culture,” these works and these stories need to be returned to the public gaze and revisited from new perspectives, more in tune with current passions and theoretical positions.

We were not the first or the only ones to call for a recovery of this lost period, though generally the greatest interest in revisiting Mexico’s recent artistic past had come from the artists and others who had been a part of that history (like Maris Bustamante and Mónica Mayer, who have studied the history of performance in Mexico; or Martha Hellion and Patricia Sloane, who almost alone have put together recent shows on the careers of Ulises Carrión and Marcos Kurtycz).¹² Mexico has no shortage of art historians or theorists, working as academics or affiliated with research institutions at the nation’s public universities and within the INBA, but they have been much less interested in this period, even if a recent book of essays stands as an exception to the rule.¹³ Indeed, that most of the energy has been expended by the artists themselves speaks of the vast separation between the academy and its supposed referent.

With the support of the Universidad Nacional Autónoma de México, we proposed that “The Age of Discrepancies” be a project about the production of knowledge: to put together a panoramic show and catalogue, of course, but also to create an infrastructure, namely, an archive of documents, images, and videotaped interviews. This database will be housed in the library of the UNAM’s Instituto de Investigaciones Estéticas and will be open to other scholars beginning in the Fall of 2007. Through the works we have selected, we also hope the show can be read as an openly controversial outline for a new museum of contemporary art in Mexico.

Certain decisive moments in this history could not be exhibited, since the works had long ago been destroyed. Rather than try to recapture the experience of these projects through documentation alone, we decided to carry out a type of “scientific falsification,” producing replicas of certain works, a process already common in museums which rely on recreations of Russian constructivist sculptures, of Duchamp’s ready-mades, and of Fluxus

and conceptual projects to complete their historical surveys. The replicas in "The Age of Discrepancies" were created through collaborations between the original artists and Tatiana Falcón, a professional conservator, who viewed the process as an investigation into the practices and techniques of contemporary art.¹⁴ All the replicas will eventually form part of the permanent collection of the Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), currently under construction on the UNAM campus. What was once only an academic memory thus becomes a (new) historical reality, a process already undertaken by the UNAM in its recent reconstruction of Mathias Goeritz's Museo Experimental El Eco.

Between Two Crises: Outline of an Exhibition

We have sought to create a story that focuses on, and is shaped by, discontinuities; at the same time, however, this exhibition does have a general framework that defines the periods and the historical tendencies we have decided to emphasize.

After conversations and debates with Carlos Monsiváis and Rita Eder, as well as with many artists, critics, museum directors, and dealers, we decided to begin our narrative with the Student Movement of 1968. We knew that by doing this we risked falling into that cliché of history where cultural changes are inevitably linked to political collisions, but we were convinced that the Student Movement and the government massacre in Tlatelolco on October 2 (twelve days before the inauguration of the XIX Olympic Games) did indeed precipitate a change in the dynamics of Mexico's art world. The cultural crisis produced in conjunction with the Movement marked the emergence of a tendency towards artistic collectives as the only way to survive in a climate of intolerance, repression or simple indifference, a tendency that lasted at least until the mid-1980s. The earliest collectives, like the group known as Arte Otro (whose members included Sebastián and Hersúa) and the Salón Independiente, an organization opposed to the government's cultural apparatus and inspired by the organizational structures of the student Strike Committees, were followed by a succession of independent groups whose influence continued to the end of the century, from the Grupos and the marginal editors of artists' books in the 1970s to curatorial projects like the Salón des Aztecas, Temístocles 44, Curare or La Panadería in the 1990s. This history of independent groups has been one of the central themes of our research. The cultural interventions of the private sector, from commercial galleries to corporations that created their own foundations and exhibition spaces, is not at the center of our narrative, simply because ours is not so much a history of the mechanisms of dissemination *per se*, as a history of the methods of production and distribution initiated by the artists themselves, sometimes in allegiance with critics and curators, who projected their "discrepancies" as a promise for cultural and political changes.

Taking 1968 as a starting point did mean dealing with the art and culture that emerged in a time of crisis. That year marked the

violent end of a period of relative tolerance for acts of cultural experimentation by Mexico's middle-class intellectuals, who were given quite extraordinary liberties compared to the rest of the population, so long as they did not question the hegemony of the "revolutionary" regime (i.e., the PRI). In fact, along with direct political persecution, the 1968 crisis marked the beginning of a period of cultural repression, centered especially on manifestations of youth counterculture, which the regime equated with the students' rejection of authoritarianism. That counterculture, and particularly anything connected with rock music, was thus rigidly censored until well into the 1980s.

The first section of this exhibition is dedicated to the Salón Independiente, though we also discuss other pioneering efforts, like Arte Otro, the cutting-edge exhibitions organized by sculptor Helen Escobedo at the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus), and other practices closely related to the '68 movement, such as the little-known development of Super 8 cinema as an independent art form in Mexico.

As a foil to the innovative works created by visual artists in the Salons, we thought it would be useful to emphasize three other contemporary circles active in the late 1960s and early 1970s. Thus we devote the second section of the show to the Mexican countercultural movement, which led to a variety of expressions that, until recently, were not regarded as "high art," like those produced by the "tribe" that gravitated around the "Panic Movement" of the Chilean actor, playwright and filmmaker Alejandro Jodorowsky: we present not only Jodorowsky's own cartoons, comic books and films, but sculptures, paintings and assemblages designed by artists for his plays and films, or made under his influence. It is worth observing that a few of Jodorowsky's intimates, like Felipe Ehrenberg and Manuel Felguérez, had already established careers, and their personal work will be further discussed in other sections of the book.

The third section, "Systems," is a sort of rationalist refutation of that preconceived idea of the 1960s as a time of mere hedonism. Here, we reexamine the more experimental aspects of "geometric" art in the period, much of it based on structuralist theories, combinatory systems and poetic permutations.

The fourth section, "Conceptual Margins," is devoted to the development of conceptual art during and after Fluxus, and how, in the specific case of Mexico, it was closely tied to leftist politics in the aftermath of the '68 Movement, from Felipe Ehrenberg and Martha Hellion's involvement with the British branch of Fluxus, to Ulises Carrión's exile in Amsterdam, and his construction of cultural networks as the key means of artistic activism, including the production of artists' books, mail art and early conceptual videos.

The culture of the 1970s revealed a split in Mexico between writers associated with Octavio Paz, who were increasingly abandoning artistic inspiration in favor of a return (or *Vuelta*, which is the name of a literary magazine edited by Paz) to tradition, and a more diverse and chaotic search for a leftist aesthet-

ics, seen in the Grupos, in the rise of new players in the field of documentary photography, and in the emergence of new expressions of gender and sexual identity. This ongoing search for a new “visuality of the left” weaves through several of the sections of the present exhibition. Thus, in the fifth section, entitled “Urban Strategies,” we have tried to show that the phenomenon known as the Grupos was more complex and fragmented than often thought, with competition between those imagining new forms of urban political interventions and others who sought cultural practices free of the instrumentalism and partisan control typical of political movements. This split between an art subordinated to mass politics and an art based more on interaction with representatives of varied social groups, would be decisive in the following decades.

Therefore, in the sixth section, “Rebellions,” we focus on documentary photography of the 1970s and 1980s as the best example of how a new *imaginaire* of social and political opposition could be made visible: here, one can detect a shift from an earlier emphasis on regional armed struggles, especially in Central America, to the representation of new actors in the political and personal spheres, who the photographers, film- and videomakers were the first to capture, thus aiding in the struggle to assert these new subjectivities. In this regard, we felt it was especially important to point out the cultural activities generated by Francisco Toledo in the wake of political struggles in Juchitán, Oaxaca, as a decisive moment in the rearticulation of culture and politics in late 20th century Mexico.

One of our principal obligations was a revisionist examination of the “art of the 1980s” in Mexico (a decade that really extends from 1985 to around 1993 or 1994), distancing it from the timid theories of postmodernism wielded by the dominant critics of the period. Instead of complaining about so-called neo-Mexicanism or—the opposite—trying to resurrect the historicist painting that dominated Mexico City and Monterrey in the late 1980s and early 1990s, we chose to focus on the emergence of identity politics in these years, especially as regards a feminist or gay aesthetics, part of a postcolonial claim for an “American” culture. The 1980s that interest us are those that defied “normality” and redefined the “political” as something distinct from the partisan, proletarian and sectarian model of the old Left, which could still be found in the vision of the Grupos in the late 1970s.

In the seventh section, “Identity as Utopia,” therefore, we deemphasize neo-Mexicanism as a uniform concept in order to reveal how the 1980s gave rise to new processes that not only assumed that the personal was political but that made difference itself essential to a project of individual and collective liberation. This project was very revolutionary in Mexico, even within intellectual circles, apart from some practically underground movements, especially psychoanalysis and anti-psychiatry.¹⁵

After the earthquake of 1985 wrought havoc on Mexico City, these searches for identity coincided with a profound critique

of the discourse of modernization. “Modernity” and “modernization” had appeared to be the shared values of diverse social and political groups in Mexico during the so-called “transition to democracy,” concepts at the heart of the changes instituted by Mexican elites, especially after the fraudulent election of 1988, which brought Carlos Salinas to power. Nevertheless, we hope to show precisely the degree to which artistic practices at the end of the century rejected these (not so) shared values, as part of an extended critique of cultural “universalism,” of practicality and rationalism, and of the normativity of capitalism.

The two final sections of the show explore this ongoing critique of the modernizing discourse. First, “Expulsion from Paradise” examines the brief period in the early 1990s when several artists—inspired by the postcolonial discourse of James Clifford, Homi Bhabha, and others—were questioning the legitimacy and pretensions of universalism of Western culture.

In the ninth and last section of the show, “Inclemency,”—a title that refers to the interests of a younger generation in creating site-specific works exposed to the elements—, we attempt to point out the improvised and non-institutional practices and concepts of emerging artists in the 1990s. If we emphasize early work by artists who eventually became leading figures in the art world, it is not just to provide some historical context, but because we wanted to underscore the particularly tentative and indeterminate way they defined their practice at a time when contemporary art was being ignored by the Mexican cultural bureaucracy, forcing the artists into a position of skepticism. Forced to develop a practice outside of established coordinates and without institutional safeguards, the artists working in Mexico in the 1990s were able to avoid local obstacles—a continued emphasis on personal expression and the fixity of the “image,” the hierarchies of high culture, the confusion of critics defending the specificity of genres and techniques—that would have hindered their entrance into global networks. This distance from the official “administration” of culture in Mexico, allowed them to create a reading of their society that was at once methodological and socially honest and precise.

There was a certain symmetry in choosing 1994 as an end point: just as we began with a crisis, so we would end with an “ominous” year that began with the Zapatista uprising in Chiapas, which proposed a creative form of ethnic resistance to global capitalism much different from earlier Latin American guerilla movements, and that brought growing political and economic chaos, punctuated by the successive assassinations of a presidential candidate and the PRI’s general secretary, as well as a presidential election that, for the first time, was shaped by the programmatic and reactionary employment of fear to manipulate the voters. Nevertheless, unlike what happened in 1968, 1994 was not accompanied by an artistic culture that arose immediately parallel to these events. One had to wait a few months, if not a couple of years, before the collateral-cultural

effects of this crisis exploded within the art world. The creation of La Panadería, in March of 1994, as a refuge for a group of artists shocked by an apparent “loss of a future,” did not reflect a noticeable change in the methods of artistic production, but it did announce a growing immediacy in the way in which contemporary artists would deal with themes like decomposition, violence and ethical ambiguity.¹⁶ It wasn’t until around 1995 that artists began to use tactics and create works that called the government to account for the collapse that followed the devaluation of the Mexican peso in December 1994 (a moment recorded by foreign economists as “The Tequila Effect,” and in the Mexican *imaginaire* as “El error de diciembre,” or the December mistake).

Thus we decided to prolong our narrative by three years, for in order to record the cultural outcome of the crisis of 1994, even if just as a sort of epilogue, we needed at least to consider work produced through 1997, when the victory of the opposition in the congressional elections and in the Mexico City government signaled the future demise of the PRI’s domination in 2000. By this time, artists had well-developed strategies for dealing with the cacophony of globalization, using parody to discredit a regime that had led the nation to a failed modernization and a chronic rise in violence on many levels.

Disagreement... that pleasure

The title of our exhibition refers directly to one of the most powerful gestures of Mexico’s recent political history: “Long live discrepancy!” a declaration made by the UNAM’s rector, Javier Barros Sierra, a little more than a year after the Tlatelolco massacre.¹⁷ Challenging the executive branch to guarantee the right to democratic protests and university autonomy during the battles of the Student Movement of 1968, Barros Sierra proposed a vision for a new republic, based on an innovative relationship between government and society in which rather than avoiding disagreement, one should recognize it as essential to the function of an a National *Autonomous* University and as a concept that stood

at the heart of any real democracy. Expressing opposition to a hegemonic vision of culture and an embrace of difference, Barros Sierra’s phrase seemed to us the best key for understanding a period when, despite the disdain of the establishment, crucial figures in the Mexican art world chose creative dissent with an intensity not shared by any other cultural sector of the time. Indeed, the title of our show relies on an accurate translation of the term “discrepancia” (fairly translated as “discrepancy”) as well as the verb form “discrepar,” which can mean “to differ,” “to dissent,” or “to disagree.” The word does not necessarily imply conflict (though that can be implicit), but rather a lack of hegemony: this was Barros Sierra’s clear concern in affirming the UNAM as a place of alternative discourses.

In this overview of the artistic and cultural production of the final three decades of a regime that “emanated from the Mexican Revolution” (what one might call, the art of late PRI-ism), we have rejected the hypocritical emphasis on objectivity, serenity, universality and erudition that too often simply protect the privileges of the professional historian. Of course, this show treats summarily or flippantly, or even leaves out episodes, artists and even entire cultural networks. For the most part, we hope this is not out of error or ignorance, but because we have made judgments in creating our narrative: ours is not the only truth, of course, but nor do we believe that all players and ideas in the art world necessarily need to be treated equally. This show, in fact, proposes that inventiveness and desire are often expressed with passion and contradiction, through incompatible, extremist and emotional extremes rather than a reliance on some deadly average. If anything, this project, from beginning to end, emerged out of critical passions. It should no surprise that our result follows the dictum of Charles Baudelaire: “Criticism should be partial, passionate and political, that is to say done from an exclusive point of view, but from a point of view which opens the widest horizons.”¹⁸

Ciudad Universitaria, September 1st, 2006

Notes

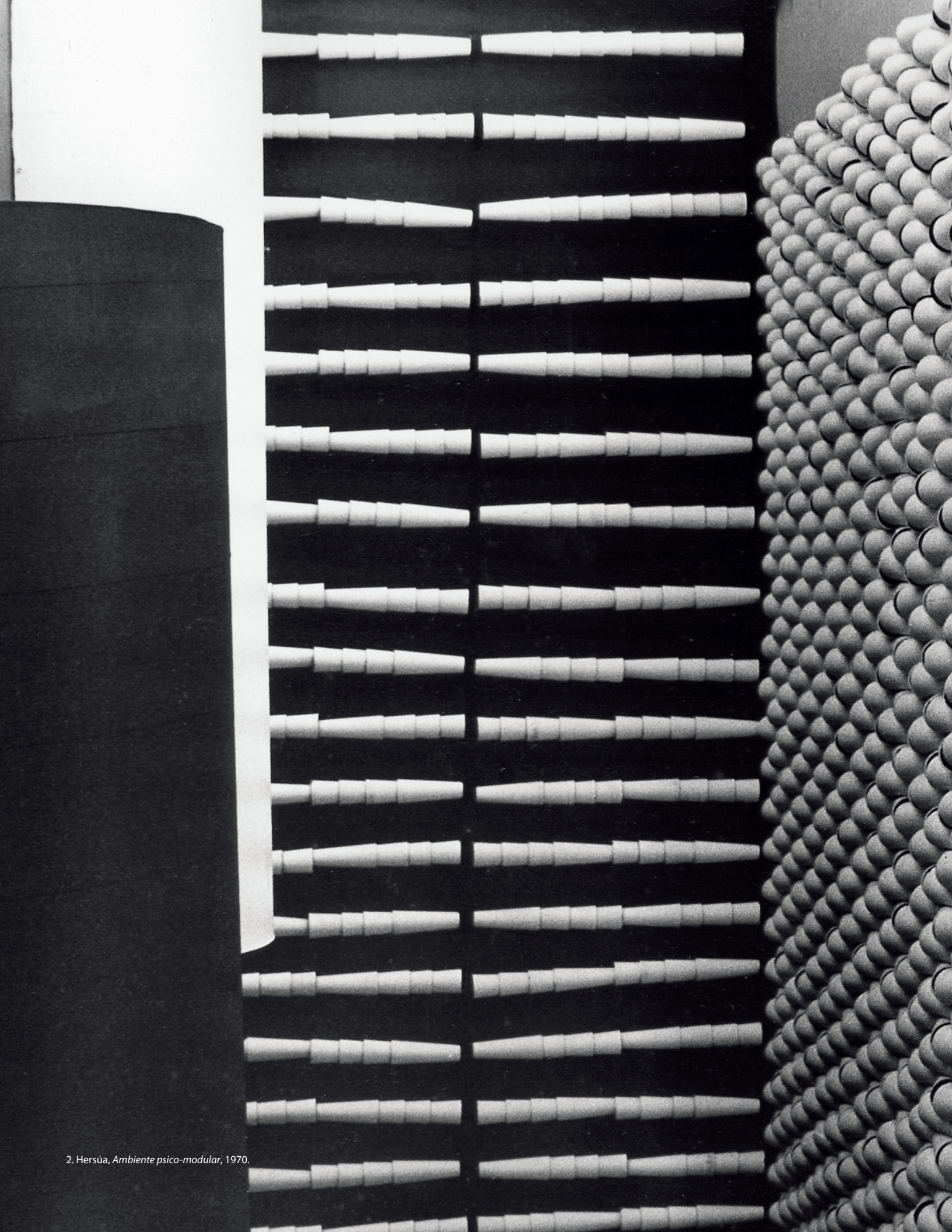
1. See Kurt Hollander, “Relaciones objetuales en el arte contemporáneo”, en *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*, Mexico City, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Telvisa, 1997, pp. 12-13; y Abraham Cruzvillegas, “Tratado de libre comer” in *I and My Circumstance, Mobility in Contemporary Mexican Art*, Montreal Museum of Fine Arts, 2000.
2. Benjamin Buchloh, “Refuse and Refuge,” in *Gabriel Orozco*, Kortrijk, The Kanaal Art Foundation, 1993, pp. 38-51.
3. Goeritz died in 1990, but Escobedo, Ehrenberg and Kurtycz were all active, exhibiting alongside the younger artists (as in “Manifiesta,” X-Teresa Arte Actual, 1993; or various versions of INSITE). Ehrenberg also taught a workshop on artists’ book production in Los Talleres de Coyoacán in this period.
4. Founded in 1988, shortly after president Carlos Salinas de Gortari took office, the Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Mexican Council for Arts and Culture, or CNCA or Conaculta) is a sort of Ministry of Culture

(even though it still does not have a precise legal status) operating as an umbrella for two institutions established in 1947, the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) and the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Since it was created, Conaculta is been closely tied to the executive branch, and thus takes charge of official programs, including the cultural representation of Mexico abroad, and the construction of major museums and libraries.

5. The main institution charged with presenting an overview of Mexican art in the second half of the 20th century is the MAM; of course, the “official” presentation of the State collection can also take place via temporary exhibits in other institutions, in Mexico or abroad.

6. Even this moment wasn’t well historicized until 1988, when Sylvia Pandolfi organized “Ruptura, 1952-1964,” an exhibition that traveled to the Museo Carrillo Gil in Mexico City and the Museo Biblioteca Pape, in Monclova, Coahuila.

7. For Jorge Alberto Manrique, this pendulum swing between “the national” and “the cosmopolitan” was the basic ideological mechanism that structured Mexican culture in the 20th century. See “El proceso de las artes, 1910-1970,” in *Historia General de México*, Daniel Cosío Villegas, et al., eds., vol. 2, Mexico City, El Colegio de México, 1981, p. 1359 (first published in 1976).
8. Space prevents us from discussing here certain private institutions, like the Centro Cultural/Arte Contemporáneo (1986-1998) of the Fundación Cultural Televisa (which is currently selling off part of its collection to focus solely on photography and related media), or the Grupo FEMSA’s Museo de Monterrey (founded in 1977, closed in 2000) or the Museo de Arte Contemporáneo in Monterrey (1992). These institutions did play a key role in the development of the art scene in the 1980s and early 1990s, but their acquisitions were largely driven by the market and shaped by the personal tastes of their Boards, even though they did at times rely on outside curators, especially to form the juries of their salons and biennials (Premio MARCO; Bienal de Monterrey).
9. At the 1978 Annual Painting Salon, the first jury resigned when its attempt to restructure the rules of the contest was unsuccessful, prompting the INBA to name a second, more conformist jury. In response, painter Enrique Guzmán provoked a scandal when he took Marta Zamora’s award-winning canvas (*Negro, No. 2*) down from the wall and tried to throw it from the second story of the Palacio de Bellas Artes. The event eloquently reminds us of the “dictatorship” of aesthetic taste that the INBA enforced through the mid-1990s, notwithstanding more independent initiatives by certain INBA museum directors, like Sylvia Pandolfi at the Museo Carrillo Gil.
10. By comparison, art historians in Argentina, Brazil and Chile have indeed studied the period that extends from 1960 to 1990, due in great part to a need to “recover memory” after the collapse of the military dictatorships in those nations, which required a search to rediscover lost geneologies. Their research helped shape “Inverted Utopias,” curated by Mari Carmen Ramírez and Héctor Olea, and held at the Museum of Fine Arts, Houston, in 1995; meanwhile, Mexican art of the 1960s was almost completely absent from that show, due in large part to the lack of local research on this period in Mexico.
11. The year 2002 was the culmination of that “discovery” of Mexican contemporary art by mainstream institutions, when many of the artists of the 1990s (to those already mentioned we should add Melanie Smith, Thomas Glassford, Teresa Margolles, Santiago Sierra, Damián Ortega, Carlos Amoraes, among others) joined the “global art scene” and were shown in commercial galleries in London and New York.
12. More recently, as director of the Celda Contemporánea of the Universidad del Claustro de Sor Juana between 2004 and 2006, the young curator Sol Henaro organized shows of “forgotten” figures like Ehrenberg, Melquiádes Herrera, and Guillermo Santamarina. Some artists of the 1990s also tried to resurrect this local geneology: Eduardo Abaroa in his undergraduate thesis (*Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, 1999); Abraham Cruzvillegas and Yishai Jusidman through art criticism; Vicente Razo and Mariana Botey through their interest in Jodorowsky and Juan José Gurrola. Yoshua Okón has also been successful in recording the history of La Panadería.
13. See *Hacia otra historia de arte en México IV: Disolvencias (1960-2000)*, Issa María Benítez Dueñas, ed., Mexico City, CNCA and Curare, 2004.
14. See Appendix I, in this catalogue, for more on these “replicas.”
15. Mexican artists and critics who embraced feminism, for example, were indebted to the Lacanians who arrived in force in Mexico after the military coup in Argentina in 1976. The visits to Mexico by David Cooper and Felix Guattari in 1980 and 1982, who were welcomed by the followers of Ivan Illich in Cuernavaca, further radicalized gay activists, writers and artists.
16. See Itala Schmelz, “Los inicios rebeldes,” in Alex Dorfsman and Yoshua Okón, eds., *La Panadería*, Mexico City, Turner, 2005, p. 39.
17. The entire quote appears as the epigraph that launches this essay. Barros Sierra spoke these words during the graduation ceremony of the Architecture School in 1970, a few months before finishing his term. Carlos Monsiváis, “El 68: las ceremonias de agravio y la memoria,” in Julio Scherer García and Carlos Monsiváis, eds., *Parte de guerra: Tlatelolco 1968: Documentos del general Marcelino García Barragán, Los hechos y la historia*, Mexico City, Aguilar, 1999, p. 154.
18. Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (1846), Paris, Garnier, 1990, p. 101, quoted in English by Nicholas Mirzoeff, *Bodyscape: Art, Modernity and the Ideal Figure*, London, Routledge, 1995, p. 7.



2. Hersúa, *Ambiente psico-modular*, 1970.



salón
independiente
the independent
salon

La visualidad del 68

Álvaro Vázquez Mantecón

El cine del 68

Entre mayo y junio de 1968, un grupo de estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM trabajaba en un documental sobre la violencia en la Universidad,¹ para el cual el futuro director Alfredo Joskowicz realizó una serie de entrevistas a alumnos de diversas facultades.² Al principio, las conversaciones iban a un ritmo respetuoso y sosegado. Las preguntas eran más bien de carácter general, e inquirían sobre “cuáles serían en su opinión los problemas de la Universidad”, o si “habría un diálogo efectivo entre las autoridades y los estudiantes”. Al final, una pregunta inquietante: “¿Cree usted que estaría justificado el uso de la violencia para hacer valer las reclamaciones de los estudiantes?” Azorados, algunos estudiantes aludían a problemas derivados del cambio de sistema de evaluación anual a semestral, a la distancia con la que las autoridades universitarias atendían los asuntos estudiantiles, o bien, tímidamente, afirmaban que creían justificado que “en determinados casos, y atendiendo a las circunstancias” los estudiantes recurrieran a la violencia. El entrevistador (Joskowicz) paulatinamente manifestaba su desacuerdo o franca reprobación hacia los estudiantes, para terminar por establecer una polémica exasperada. El estallido del Movimiento Estudiantil el mes de julio suspendió la filmación del documental, y la mayoría de los integrantes del equipo de rodaje comenzaron a trabajar en la documentación del movimiento. Las entrevistas ponen de manifiesto que aún antes del surgimiento de la movilización estudiantil había entre los estudiantes de cine de la UNAM un interés por la política que comenzaba a desplazar temas como el existencialismo, el cine de autor y la Nueva Ola francesa.³ La protesta estudiantil fungió como catalizador de ese interés, pero, sobre todo, como aprendizaje intensivo de una estrategia de comunicación artística.

Al estallar la huelga, los estudiantes del CUEC tomaron las instalaciones de la escuela. Designaron a Leobardo López Arretche como representante ante el Consejo Nacional de Huelga (CNH) y

se hizo un primer reparto de tareas. El CUEC se constituyó como un equipo cuya función era la documentación del movimiento. El CNH enviaba periódicamente un listado de las actividades que se llevarían a cabo, y una asamblea del CUEC repartía las tareas por realizarse. La escuela contaba con tres cámaras de 16 milímetros: una Arriflex profesional que utilizaban los alumnos más destacados en fotografía (habitualmente Roberto Sánchez y Francisco Bojórquez) y dos Bolex de cuerda. Según recuerda uno de los estudiantes, el material virgen originalmente destinado a los ejercicios escolares y las funciones de producción se repartían “democrática pero responsablemente” entre quienes mejor podían llevar a cabo el trabajo. A mejor resultado de los camarógrafos, mayor dotación de rollos. La asamblea de la escuela tomó la decisión de no filmar discursos de líderes, sino documentar la manera en que se articulaba el movimiento con el pueblo.⁴

Hubo otros proyectos fílmicos vinculados con el Movimiento Estudiantil que no estuvieron directamente relacionados con el trabajo de las brigadas escolares. Raúl Kamffer documentó el *Mural efímero* pintado por los integrantes del Salón Independiente sobre las láminas que cubrían la estatua mutilada del expresidente Miguel Alemán en la explanada de Ciudad Universitaria. Óscar Menéndez filmó una especie de noticiario, *Únete pueblo*, del cual se sacaron varias copias pagadas por el CNH para asegurar una distribución más amplia. Con estas películas los estudiantes pretendían informar a la población de las causas y objetivos del movimiento en un contexto en que los medios masivos de información estaban controlados por el gobierno.⁵ También se realizaron cuatro *Comunicados* del CNH, algunos de los cuales fueron atribuidos a Paul Leduc y Rafael Castanedo, quienes por aquellos días también trabajaban en la preparación de *Olimpiada en México*, la cinta oficial sobre los Juegos Olímpicos dirigida por Alberto Isaac.⁶ Sin embargo los *Comunicados* únicamente llevaban la firma del CNH, probablemente para proteger a sus autores, pero con más seguridad porque se concibieron como

un producto de trabajo colectivo. *El grito*, documental editado después de la represión en Tlatelolco con los materiales filmados por los estudiantes del CUEC, llevó la firma de Leobardo López Arretche, quien se hizo cargo de la edición y sistematización del material. Pero se asumía claramente como culminación de un esfuerzo colectivo.

Lo que los estudiantes intentaban era romper el cerco que la censura del gobierno de Díaz Ordaz había tendido en torno al movimiento. Apostaron a la elocuencia de las imágenes para contradecir las impugnaciones que les hacía el régimen en la prensa y los medios masivos de comunicación. Por ejemplo, en el *Comunicado No. 1. La agresión*, se daba cuenta, con una serie de fotos fijas, de la represión efectuada por el ejército en la Preparatoria 1 en San Ildefonso al inicio del movimiento, lo cual se contrastaba con un artículo periodístico de Agustín Barrios Gómez donde se aplaudía el uso gubernamental de la “mano dura”. Los *Comunicados* eran austeros, y en su mayoría estaban ilustrados con fotos fijas. Prescindían de la voz en *off* para dejar que las imágenes sonoras y auditivas (música, consignas expresadas en las manifestaciones) para demostrar la justicia del Movimiento Estudiantil. Un esquema similar al seguido por Leobardo López Arretche en la edición de *El grito*, limitado a la presentación cronológica –aunque emotiva– de los eventos principales del movimiento, sin un narrador principal encargado de dar una interpretación unívoca de los sucesos. Las imágenes registradas por los estudiantes del CUEC consignaban el trabajo de los brigadistas en la ciudad, en los mercados y en las fábricas, aunque predominan las manifestaciones y otros eventos organizados por el CNH. Por su parte, las películas de Menéndez aprovecharon la versatilidad del 8 mm para filmar eventos difíciles de captar con formatos profesionales: pudo introducir una cámara a la crujía de la cárcel de Lecumberri en donde se encontraban los estudiantes presos para consignar las condiciones en las que vivían.

Aunque las películas producidas en torno al Movimiento Estudiantil no consiguieron llegar a grandes públicos ni salir de ámbitos restringidos como la audiencia universitaria organizada en cineclubes, fue notable la transformación que operaron en la producción independiente de fines de los sesenta. Lo que siguió inmediatamente al 68 fue el desconcierto. Jaskowicz filmó dos cortometrajes (*La manda*, 1968; *La pasión*, 1969) sobre la religión popular, como si buscara la esencia de ese pueblo que no fue tocado por la insurrección estudiantil de la clase media. *Crates* (dirigida por Jaskowicz en 1970 e interpretada por Leobardo López Arretche) proponía la renuncia a los valores de la sociedad contemporánea para refugiarse en una espiritualidad individual. Otros directores plantearon una crítica iconoclasta a la militancia izquierdista pequeñoburguesa (Federico Weingartshofer: *Quizá siempre sí me muera*, 1971; Carlos González Morantes: *Tómalo como quieras*, 1971). A principios de los años setenta, muchos cineastas volverían los ojos hacia la producción de un cine comprometido en Latinoamérica, que respondiera a los llamados de

Octavio Getino y Fernando Solanas a un “tercer cine”, o bien al de Julio García Espinosa a realizar un “cine imperfecto”. El énfasis en el cine de arte fue desplazado por la intención de hacer cintas que tuvieran la capacidad de reflejar y discutir la realidad del país. Lo importante es que se había consumado un cambio fundamental en la preocupación cinematográfica, en donde la política, tan desdeñada por el cine de los años sesenta, pasaba a ocupar un primer plano.

El 68 y las artes plásticas

En los meses de agosto y septiembre de 1968, los más intensos del Movimiento Estudiantil, el cineasta Raúl Kamfer filmó un documental que llevaría el título de *Mural efímero*, sobre la acción de un grupo de pintores en apoyo a los estudiantes. Entre otros, pintaron sobre las láminas que cubrían los restos de la estatua de Miguel Alemán que había sido víctima de un atentado pocos años antes en la explanada de Ciudad Universitaria, José Luis Cuevas, Roberto Donís, Francisco Icaza, Jorge Manuell, Benito Messeguer, Adolfo Mexiac, Mario Orozco Rivera, Ricardo Rocha y Manuel Felguérez, entre otros, la mayoría de ellos integrantes del Salón Independiente, pintaron un mural en apoyo al movimiento. Raquel Tibol anotó sus impresiones sobre la obra resultante: “En la pintura predominaban los trazos y colores de fuerte expresión, y aunque los ejecutantes eran casi todos pintores con larga experiencia, no lograron integrar una unidad. El conjunto daba la impresión de un collage de cuadros, algunos de los cuales no hacían referencia alguna a los acontecimientos cuya gravedad iba en ascenso cada día, aunque otros si rescataban los sucesos de manera muy elocuente. Arias Murueta, por ejemplo, colgó una muñeca deshecha, de cuyo vientre saltaban cordones de colores; con ese pequeño objeto rendía homenaje a la joven que había fallecido por estallamiento de vísceras el 28 de agosto en la represión ocurrida en el Zócalo. Entre los pocos que pudieron vencer la insólita dificultad de pintar en una superficie acanalada destacaron Fanny Rabel y Guillermo Meza; sus estilos personales resultaron reconocibles”⁷

En realidad el mural no fue la primera expresión de un grupo de pintores a favor del movimiento. Algunos días antes de que los miembros del Salón Independiente tomaran aquellas láminas de metal el Salón de la Plástica Mexicana había organizado una exposición colectiva (“Obra 68”) que terminó como una expresión a favor del Movimiento Estudiantil. Aunque ninguna de las obras de la exhibición aludía a conflictos sociales, algunos artistas decidieron expresar, al menos con palabras, su inconformidad por lo que sucedía. Algunos firmaron la frase “Apoyamos a los estudiantes”, escrita en una retícula por Francisco Icaza. Otros decidieron voltear su obra y escribir frases en el reverso (Mario Orozco Rivera: “Estoy en contra de la agresión a la inteligencia, por eso volteo mi cuadro. ¡Vivan los estudiantes revolucionarios!”; Gilberto Aceves Navarro: “Donde hay represión no me puedo expresar. Cuando hay agresión no me puedo callar”). En

ciertos casos las frases tenían más un carácter de consigna, como las de Alfredo Falfán (“¡Protesto por las agresiones del gobierno! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los estudiantes!”) o Carlos Olachea (“¡Viva la lucha por la democracia! ¡Viva México libre! ¡Cultura sí!”).⁸ Es evidente que el Movimiento Estudiantil había provocado una viva reacción por parte de los artistas. Aunque entre los dos eventos, el *Mural efímero* y “Obra 68”, se percibe una diferencia fundamental: mientras que en el Salón de la Plástica Mexicana los autores decidieron hacer una protesta al no mostrar sus cuadros, en la Ciudad Universitaria la llevaron a cabo precisamente produciendo una obra.

Los estudiantes y profesores de las dos principales escuelas de artes plásticas de la capital (la Academia de San Carlos, de la UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda del INBA) también realizaron obra como parte de las brigadas de propaganda del Movimiento Estudiantil. Se trataba de imágenes anónimas, productos colectivos con la función pragmática de difundir las ideas y objetivos que impulsaban la protesta, donde el diseño buscaba sintetizar conceptos de manera eficiente sobre mantas, pancartas, carteles, volantes o pegatinas impresas con diversas técnicas, como el linóleo, el mimeógrafo, el offset y la serigrafía, ya que los brigadistas solían optar por soportes y técnicas que resultaran más rápidos y baratos, y en esta búsqueda solían abrirse a innovaciones. Los estilos de la gráfica estudiantil variaban de la glosa de las imágenes comprometidas con movimientos sociales a la manera del Taller de la Gráfica Popular (TGP) hasta el op y el pop contemporáneos.

La gráfica del Movimiento Estudiantil usurpaba los signos producidos por los diseñadores profesionales para los Juegos Olímpicos, que por aquellos días inundaban las calles de la Ciudad de México. Utilizaron el logotipo de letras concéntricas diseñado por Lance Wyman o la señalización de las diversas actividades deportivas para denunciar las actividades represivas ejercidas por el gobierno; la paloma de la paz, uno de los distintivos de los Juegos Olímpicos en México, se representó atravesada por una bayoneta. De esta manera, lograron una forma de subversión visual que enfrentaba y subvertía al imaginario gubernamental. Las imágenes producidas por los estudiantes no estuvieron restringidas al ámbito de la manifestación. Buscaron colocarlas en lugares visibles de la ciudad y repartirlas a manera de volantes. En ocasiones se colocaban en el costado de los autobuses urbanos, desplazándose a lo largo de la ciudad.

La experiencia del 68 resultó determinante para muchos de los artistas plásticos que participaron en el movimiento. Hubo cambios, que iban desde más apertura al trabajo colectivo o a innovaciones técnicas, como en la neográfica, hasta una mayor preocupación por lo que ocurría en la política, lo cual incidió en una modificación de los temas y estilos de trabajo. En algunos se acrecentó la desconfianza o reticencia a aceptar el mecenazgo estatal y siguieron la línea propuesta por el Salón Independiente. Algunos de los estudiantes que posteriormente se incorporaron al movimiento de los Grupos en los años setenta encontraron determinante lo vivido en el 68 para romper con la imagen del artista individual y comenzar a pensar en la producción de obra específica mediante trabajo colectivo.

Notas

1. Por esos días, en los andenes de la estación de autobuses de Ciudad Universitaria, situada a un costado del Museo Universitario de Ciencias y Arte, la imprudencia de un conductor causó la amputación del brazo de una maestra. Algunos estudiantes habían comenzado una incipiente movilización en protesta que incluyó la toma de autobuses y la búsqueda de una respuesta por parte de las autoridades. Entrevista con Federico Weingartshofer, 25 de octubre de 2004.
2. Las entrevistas se conservan en el acervo de la Filmoteca de la UNAM.
3. Ese interés se observa en los cortometrajes realizados por Leobardo López Arretche que fueron presentados como trabajos escolares. En *Lapso* (1965) se percibe una preocupación por los temas existencialistas, o en

S.O.S./Catarsis (1967) se hace una crítica a la apatía de la juventud contemporánea.

4. Entrevista con Federico Weingartshofer.

5. Olga Rodríguez Cruz. *El 68 en el cine mexicano*, Puebla, Universidad Iberoamericana, Golfo-Centro, 2000, p. 45.

6. Emilio García Riera atribuyó a Leduc y a Castanedo la edición de los *Comunicados 1, 2 y 4. Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CNCA-Imcine, 1992, tomo 14.

7. Raquel Tibol, *Confrontaciones. Crónica y recuento*, México, Ediciones Sámarra, 1992, p. 153.

8. *Ibid.*, p. 151.

Visualizing 1968

Álvaro Vázquez Mantecón

The Cinema of 1968

In May and June of 1968, a group of students at the UNAM's Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC) was busy making a documentary about violence at the University, and as a part of this, film director Alfredo Joskowicz conducted a series of interviews with students from different schools.¹ These interviews began with general questions, like "What in your opinion are the problems faced by the University?" or "Will there be an effective dialogue between the authorities and the students?" Then towards the end, a disquieting inquiry: "Do you think the use of violence would be justified to reinforce student demands?" Caught off guard, some students alluded to problems stemming from a change in grading from an annual to a semester system; they mentioned the distance with which the authorities dealt with student affairs; or they shyly affirmed that they thought it would be justified that the students resort to violence "in certain cases and depending on circumstances." Joskowicz gradually expressed his disagreement or even outright disapproval of the students, and the interviews ended in exasperated debates.

The Student Movement broke out in force in July, which interrupted production of the documentary; most of the members of the crew turned to work on documenting the Movement itself. But these interviews reveal that even before the Student Movement really began, film students at the UNAM were already shifting their attention to politics from previously fashionable trends, like existentialism, auteur cinema or the French New Wave.² Student protests acted as a catalyst for this interest, but above all, served as an intensive laboratory for learning new strategies for artistic communication.

When the student strike was declared, CUEC students took over the school's facilities. They designated Leobardo López Arretche as their representative at the Consejo Nacional de Huelga (National Strike Council, or CNH) and began a preliminary distribution of assignments. The CUEC set itself up as a production

team with the primary goal of documenting the Movement. The CNH regularly forwarded on a list of programmed activities, and an assembly of CUEC students were then assigned tasks in order to record these events. The school's equipment included three 16 mm cameras: a professional Arriflex for advanced cinematography students (this was mainly used by Roberto Sánchez and Francisco Bojórquez) and two Bolex cameras. One student recalls that the stock of unexposed material for student exercises in film production was distributed "in a democratic yet responsible manner" among those judged to be the most talented: cameramen delivering better results got more film rolls. At a CUEC assembly, members decided not to shoot the leaders' speeches, but rather to record how the Movement was linked to the broader population.³

There were other film projects by CUEC students related to the Movement, though not directly connected to the CUEC itself. Raúl Kamffer documented an ephemeral mural made by members of the Salón Independiente, while Óscar Menéndez filmed a sort of newsreel, called *Únete pueblo* (People, Join Us), and the CNH paid for several copies to ensure wider distribution. Through such films the students sought to inform the public about the Movement's causes and goals at a time when the mass media were controlled by the government.⁴ The CNH also produced four *Comunicados*, some of which have been attributed to Paul Leduc and Rafael Castanedo, who at the time were involved in making *Olimpiada en México*, the official film about the Olympics, directed by Alberto Isaac.⁵ The *Comunicados* are credited exclusively to the CNH, which may have been designed to protect the filmmakers, though it is more likely that they were conceived of as collective products from the beginning. Even *El grito* (The Scream), a documentary film edited after the Tlatelolco massacre, and signed by Leobardo López Arretche, who took over the editing and sequencing of material shot by CUEC students, was clearly understood as the result of a collective effort.

What the students most wanted was to break the wall of censorship that the Díaz Ordaz administration had constructed around the Movement. They believed that the eloquence of their own images would contradict government attacks on the Movement that were widely reported in the newspapers and other media. For instance, in *Comunicado no. 1. La agresión* (Communiqué No. 1: Aggression), a sequence of still photographs revealing the army's repressive acts at the Preparatoria 1 (a high school affiliated with the UNAM, housed in the former Jesuit school of San Ildefonso, in downtown Mexico City) at the beginning of the Movement were visually juxtaposed with a newspaper article by Agustín Barrios Gómez applauding the army's "iron hand." The *Comunicados* were austere, and most of them were illustrated with still photographs. Rather than off screen narration, the sound track consisted of music and recorded slogans from demonstrations that underscored the justice of the students' cause. López Arretche followed a similar structure in editing *El grito*, with a chronological—and yet emotional—presentation of the main events of the movement, rejecting the use of a principal narrator who would give a one-sided interpretation of the events. Images recorded by CUEC students also documented the work of student brigades in the city, in markets and in factories, although CNH-organized demonstrations and events were given priority. Taking advantage of the versatility of the Super 8 format, Menéndez shot events that would have been hard to capture with more bulky professional cameras; for example, he was able to smuggle a camera into the Lecumberri Prison where student prisoners were jailed, documenting conditions there.

Although the films produced about the Student Movement were never able to reach wide audiences, being mainly limited to screenings at the UNAM's *cinelubes*, they did effect a transformation on independent film production at the end of the 1960s. Confusion followed immediately after 1968. Jaskowicz produced two shorts, *La manda* (The Pledge) (1968) and *La pasión* (1969), both of which addressed popular religious sentiment, as if in a quest to find the essence of a people untouched by the middle-class student insurrection. In a similar vein, Jaskowicz's *Crates* (1970), which starred López Arretche, renounced the values of contemporary society, taking refuge in individual spirituality.

Other directors proposed a more iconoclastic critique of petit-bourgeois left-wing militancy, as can be seen in Federico Weingartshofer's *Quizá siempre si me muera* (Maybe I'll Die After All) and Carlos González Morantes's *Tómalo como quieras* (Take It as You Want), both of 1971. In the early 1970s, several filmmakers would turn their attention to producing cinema committed to Latin America: Octavio Getino and Fernando Solanas called for a "third cinema," while Julio García Espinosa sought an "imperfect cinema." The emphasis on art films was displaced by an attempt to make films that would interrogate the country's reality. The main point here is that a basic change had taken place regarding

cinema preoccupations: politics, which had been neglected in films of the 1960s, became a major issue.

1968 and the Visual Arts

During August and September 1968, the most intense months of the Student Movement, filmmaker Raúl Kamffer produced a documentary titled *Mural efímero*, concerning an important action in support of the student protesters carried out by a leading group of artists. In 1965, a statue of president Miguel Alemán that stood on the UNAM campus had been vandalized during a protest. The *Mural efímero* (the title of the film and the mural itself) consisted of images produced collaboratively by José Luis Cuevas, Roberto Donís, Francisco Icaza, Jorge Manuell, Benito Messeguer, Adolfo Mexiac, Mario Orozco Rivera, Ricardo Rocha, and Manuel Felguérez, among others. Raquel Tibol provided a first-hand recollection of the mural: "The painting was dominated by strongly expressive lines and colors, and although the artists were almost all painters with much experience, they really were not able to create a unified composition. The whole thing looked like a collage of paintings, some of which made no reference to the events that were growing increasingly tragic with every day, although some did depict those events in an eloquent way. Arias Murueta, for example, hung a torn-up doll with colored strings hanging from its belly; this little object paid homage to a young girl who had died with her guts exposed on August 28, during an act of repression in the Zócalo. Among the few who were able to successfully paint on the undulating surface of the metal sheets were Fanny Rabel and Guillermo Meza, in easily recognized personal styles."⁶

Actually, the mural was not the first act of support by visual artists for the Movement. A few days before members of the Salón de la Plástica Mexicana had organized a group show called "Obra 68" to demonstrate their own support for the students. Although none of the works alluded specifically to social conflict, several of the artists chose to express their inconformity with ongoing events through words. Some signed their names beneath the phrase "*Apoyamos a los estudiantes*" (We Support the Students), painted on a reticule by Francisco Icaza. Other artists decided to hang their works facing the wall, with written statements on the back. Mario Orozco Rivera proclaimed: "I protest aggressions against intelligence. That is the reason why I have turned my picture against the wall. Long live the revolutionary students!" Gilberto Aceves Navarro announced: "I cannot express myself under repression. I cannot remain silent in the face of aggression." In some instances these phrases were even more like slogans, such as Alfredo Falfán's "I protest the government's aggressions! Long live the people! Long live the students!" or Carlos Olachea's "Long live the struggle for democracy! Long live a free Mexico! Say yes to culture!"⁷ The Student Movement obviously moved these artists, although the two events differ significantly: while the painters on campus created a *Mural*

efimero, the members of the Salón de la Plástica Mexicana protested by (almost) not showing art at all.

Students and faculty at the art schools, the ENAP and the INBA's La Esmeralda, also created visual images as members of the propaganda brigades of the Movement. These were anonymous images, produced collectively with a pragmatic goal: disseminating the ideas and objectives behind the protests, using design to bring together different concepts in an efficient manner, on banners, picket signs, posters, leaflets or stickers. The activists took recourse to various techniques, including linoleum cuts, mimeographs, offset and silkscreen, preferring the cheapest and quickest means, which also encouraged experimentation and innovation. The students' graphic styles were varied, taking typography and imagery from sources ranging from the socially committed Taller de la Gráfica Popular (TGP) to contemporary Op and Pop trends.

The graphics of the Student Movement also borrowed freely from the signage produced by professional graphic designers for the Olympics, which in those days was to be seen everywhere in Mexico City. They especially used Lance Wyman's distinctive concentric lettering or the icons of different sport activities in or-

der to denounce government repression. For example, the dove of peace, one of the key symbols of the Mexico City Games, appeared pierced with a bayonet. This was a clear form of visual subversion, confronting and subverting the official *imaginaire* of the government. Student-produced images were not limited to demonstrations; they were also placed in the most visible locales of the city, handed out as leaflets or pasted onto the sides of buses, which carried them along the streets.

The experience of living through 1968 was a turning point for many visual artists who had participated in the Student Movement. There were profound changes, ranging from an increased interest in collective work and technical innovation—such as neographics—to a growing preoccupation with political events, all of which influenced thematic and stylistic shifts. In some instances, a mistrust of State funding increased and they sought to follow the anti-official lead of the Salón Independiente. Indeed, those students who later joined the Grupos of the 1970s felt that their experiences in 1968 were crucial in allowing them to make a personal break with the idea of the artist as individual, turning them to the production of specific works through collective action.

Notes

1. Around this time, on the bus platform in the Ciudad Universitaria near the MUCA, the negligence of a bus driver had caused the amputation of a teacher's arm. In response, a few students began to mobilize in protest, which included taking over buses and demanding a response from the authorities. Author's interview with Federico Weingartshofer, October 25, 2004. Joskowicz's interviews are housed in the archive of the UNAM's Filмотeca.

2. These earlier interests are manifest in the shorts made by Leobardo López Arretche as classroom exercises. *Lapso* (Lapsus, 1965) reveals an interest in existentialist themes while *S.O.S./Catarsis* (1967) is a critique of the apathy of contemporary youth.

3. Author's interview with Weingartshofer.

4. Olga Rodríguez Cruz, *El 68 en el cine mexicano*, Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo-Centro, 2000, p. 45.

5. Emilio García Riera attributes the edition of *Comunicados* 1, 2 and 4 to Leduc and Castanedo. *Historia documental del cine mexicano*, vol. 14, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/CNCA/Imcine, 1992, p. 183.

6. Raquel Tibol, *Confrontaciones: Crónica y recuento*, Mexico City, Sámara, 1992, p. 153.

7. Tibol, *Confrontaciones*, p. 151.

Salón Independiente: una relectura

Pilar García de Germenos

En junio de 1968, el Instituto Nacional de Bellas Artes (en adelante: INBA) convocó a pintores, escultores y grabadores a participar en la “Exposición Solar”, que sería el evento cultural más ambicioso de las XIX Olimpiadas. El tono de la convocatoria subrayaba la apertura del INBA para que se presentaran todas las tendencias del arte actual en México. El 9 de agosto de 1968, sin embargo, treinta y cinco artistas –entre los que figuraban Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, Gunther Gerzso, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Francisco Corzas y Rodolfo Nieto– publicaron en los principales diarios del país una carta abierta donde sugerían reformas a la convocatoria, advirtiendo que, de no reestructurarse, se abstendrían de participar.¹ En su opinión, era anacrónica y presentaba “algunos aspectos lesivos a la dignidad e intereses a los artistas, y [tendía] a frustrar antes que darles ocasión de mostrar su plenitud creadora”²

Cuatro fueron sus objeciones, *mutatis mutandis*:

1. El estrecho criterio mostrado al dividir la exposición en cuatro secciones independientes según la tradición –pintura, escultura, gráfica y acuarela– iba en contra de la libertad creadora del artista y, por tanto, era una limitación inaceptable. Más aún, dedicar una sección a la acuarela –siendo que sólo es una técnica– mostraba una total ignorancia del arte contemporáneo, caracterizado por la libertad del artista para utilizar todas las técnicas y materiales a su alcance en la producción de su obra.

2. Otorgar premios en el Salón Nacional que sólo servirían para fomentar el espíritu comercial y no redundaban en un auténtico beneficio para el arte era también inaceptable, al igual que la valoración de un jurado dada la situación de la crítica actual de México.

3. Al no invitar personalmente a los creadores se faltaba al reconocimiento de su obra.

4. De no reestructurarse sobre bases más adecuadas, los firmantes se abstendrían de participar.

Con el afán de incluir a todos los artistas y demostrar que la “Exposición Solar” era abierta, el INBA trató de modificar su planteamiento inicial. Publicó la versión definitiva de la convocatoria en agosto: cambió los premios a adquisiciones sin establecer jerarquías entre los participantes; incrementó el número de premios; e incluyó artistas específicos por medio de invitaciones del jurado.³ No obstante, el único de los firmantes que participó fue Jesús Reyes Ferreira, el más viejo del grupo, quien obtuvo un premio de adquisición con la obra *Sandía con muerte*;⁴ los demás formaron un grupo independiente.

En realidad, las objeciones de los artistas y su interés por exhibir en espacios ajenos a organismos oficiales eran reflejo de inquietudes que desbordaban fronteras. En el ámbito internacional, los movimientos estudiantiles de los años sesenta llevaron a intelectuales y artistas a cuestionar las estructuras de las instituciones artísticas al punto de provocar crisis en algunas de ellas. En 1968 los estudiantes protestaron durante la apertura de la Bienal de Venecia por los factores políticos y comerciales que habían intervenido en la selección y premiación.⁵ Se acusaba a las bienales de Venecia y São Paulo, y a la Documenta de Kassel, de funcionar con esquemas anticuados, de no advertir valores nuevos, y de ser comerciales. En México, Ida Rodríguez Prampolini y Carla Stellweg habían puesto sobre la mesa el tema de las bienales, argumentando que añadían confusión al panorama artístico. Destacaron que los artistas se resistían a los premios por considerarlos aptos sólo para competencias deportivas.⁶ Ida Rodríguez, jurado de la Bienal de São Paulo de 1967, afirmaba que la calidad artística tenía un papel subordinado en la distribución de los premios, y que lo que estaba en juego eran intereses políticos, nacionalistas y mercantiles.⁷

A pesar de los enfrentamientos estudiantiles, el grupo de artistas disidentes no hizo mención explícita del conflicto. Por otra parte, su propósito no era boicotear los eventos olímpicos. Consientes de su “obligación como artistas de contribuir en la me-

dida de nuestras posibilidades a que México alcance la máxima brillantez al mostrar al mundo su desarrollo y su cultura en este año olímpico”, decidieron llevar a cabo su exposición en fechas paralelas a las Olimpiadas. Así, se reunieron en varias ocasiones durante los meses de agosto y septiembre en casa de Francisco Icaza o en la Galería Pecanins, que entonces se ubicaba en el 103 de la calle de Hamburgo y constituyó el centro para organizar la primera exposición del Salón Independiente. Colaboraron en la logística y fungieron como secretarías administrativas tres de las (entonces) esposas de los artistas: Hilda Lorenzana de Coen, Montserrat Pecanins (esposa de Brian Nissen) y Concepción Solana de Icaza.⁸ Los artistas comenzaron a delinear el sentido inicial del Salón Independiente:

Tendrá la característica de estar organizado, tanto en el aspecto artístico, como en el administrativo, por los mismos artistas participantes en él.

Pretendemos que sea un Salón Anual, limitado a aquellos artistas que participen en la Primera Exposición, los cuales decidirán por votación mayoritaria la aceptación o rechazo de nuevos miembros.

El Salón Independiente dará absoluta libertad en lo que se refiere a técnicas o tipos de expresión.

En el Salón Independiente no se otorgarán premios de ninguna clase, ni se fijará el número o el tamaño de la obra. Se repartirá equitativamente el espacio disponible, quedando cada uno de los artistas en libertad de distribuir ese espacio de acuerdo con su conveniencia propia.

Este reglamento estará sujeto a cambios, previa votación mayoritaria de los miembros del Salón.⁹

Mientras, seis de sus integrantes (Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Ricardo Rocha, Benito Messeguer, José Luis Cuevas y José Muñoz Medina) pintaban un mural colectivo –el *Mural efímero*– en Ciudad Universitaria, sobre las láminas acanaladas que protegían una escultura del ex presidente Miguel Alemán que años antes había sido parcialmente destruida.¹⁰ Asimismo, durante la muestra “Obra 68”, organizada por el Salón de la Plástica Mexicana, algunos artistas manifestaron, mediante consignas escritas, sus protestas ante la represión hacia los estudiantes.

En una entrevista realizada en 2003, Felguérez recuerda que no podían mantenerse al margen del movimiento del 68: “los artistas de nuestro grupo teníamos una estrecha relación con la UNAM: Juan García Ponce, nuestro gran amigo y principal crítico, ahí trabajaba; [Jaime] García Terrés dirigía la revista [universitaria] y nuestras exposiciones en CU eran frecuentes”.¹¹ Felguérez agrega:

No me interesaba participar con 200 pintores porque necesariamente esa exposición iba a ser mala y, como miembro del comité de lucha, no quería tomar parte en una actividad de un estado represor. La mayoría pensábamos así, pero

buscábamos pretextos porque a todo el mundo lo estaban metiendo a la cárcel. El último recurso fue argüir que “los premios pervertían el arte”. Brian Nissen, Kazuya Sakai y yo corrimos la voz con quienes habían pintado con nosotros en CU, de que nos reuniéramos en la galería Pecanins para conformar un Salón Independiente.¹²

La gestión para realizar el primer Salón Independiente comenzó ante el coordinador de Difusión Cultural de la UNAM, Gastón García Cantú, quien aceptó facilitar un local adecuado para la exposición;¹³ sin embargo ésta no se llevó a cabo en Ciudad Universitaria, quizá porque la UNAM fue tomada por el ejército el 17 de septiembre. El profesor Baldomero Segura prestó entonces las instalaciones del Centro Cultural Isidro Fabela, también conocido como Casa del Risco, en San Ángel, que contaba con una galería de arte y una sala de conferencias.

Antes de que la primera exposición abriera sus puertas, el Salón Independiente sufrió su primera escisión: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Antonio Peláez, Jaime Saldívar, Maka y Amalia Abascal abandonaron el grupo. Cuevas (quien una semana antes había inaugurado una exitosa exposición en la Galería de la Zona Rosa), tampoco participó en esa exhibición inicial.¹⁴

La inauguración se llevó a cabo el 15 de octubre de 1968, a dos semanas escasas de la matanza de Tlatelolco y una más tarde de lo planeado. Mostraron su trabajo cerca de cuarenta y cinco artistas, muchos de ellos de cimiento prestigio.¹⁵ El grupo colocó en la entrada su declaración de principios:¹⁶

1. Nuestro propósito es, mediante la libre expresión [...], la constante búsqueda de nuevas formas de relación entre el arte y una sociedad en evolución, enfrentándonos a los criterios caducos que anulan el desarrollo de la creación estética.

2. El salón es independiente de toda institución oficial y particular, lo cual no excluye la colaboración con organismos o personas, siempre y cuando dicha colaboración no afecte al propio carácter del salón. Este salón no persigue fines políticos o lucrativos.

3. El salón tiene carácter internacional tanto por las diferentes nacionalidades de los miembros fundadores, como por sus propósitos de intercambio y colaboración con artistas de otros países.¹⁷

No obstante que años más tarde, según da cuenta la entrevista citada, Felguérez haya insistido en vincular su participación en el Salón con los orígenes del Movimiento Estudiantil, en sus declaraciones oficiales el Salón Independiente se deslindó claramente de objetivos políticos y no mencionó relación alguna con el 68. A diferencia de la “Exposición Solar”, que había limitado la participación de artistas extranjeros a aquellos con una resi-

dencia mínima de cinco años en el país, el Salón Independiente dio cabida a artistas de todas nacionalidades,¹⁸ adoptando una postura antioficial y antiacadémica que sería considerada como acto de rebeldía y gesto de avanzada ante el clima autoritario y de efervescencia política que entonces se vivía.

Llevados por un afán democrático, los artistas distribuyeron el espacio por medio de un sorteo, y cada artista donó una obra para que el producto de su venta cubriera los gastos de montaje y publicidad.¹⁹ La exposición despertó gran interés no sólo por la obra exhibida sino también por la organización de actividades paralelas.²⁰ Calificado como un grupo rebelde y con una postura contestataria, el Salón Independiente fue aplaudido por la crítica por su intención de unir esfuerzos individuales y formar un grupo que albergaba diversas tendencias estéticas sin por ello dejar de mostrar una personalidad propia, cohesionado por una actitud de búsqueda, promoviéndose sin anuencia ni ayuda de organismos oficiales.²¹ La premura impidió que los artistas realizaran obras específicas para este Primer Salón, por tanto, cada quien participó con producción anterior. Dominó la pintura de caballete y, en opinión de Jorge Alberto Manrique, el montaje fue abigarrado y aun caótico.

El 30 de octubre se convocó a una mesa redonda sobre “la situación del arte en México”, a la cual fueron invitados dos personajes ligados al ámbito oficial: Jorge Juan Crespo de la Serna, quien participó como jurado en la “Exposición Solar”, y Jorge Hernández Campos, jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA; actuó como moderador Kazuya Sakai.²² En el auditorio de la Casa del Risco, se proyectaron películas realizadas por Juan José Gurrola sobre Cuevas, Vicente Rojo y Alberto Gironella, y otra en torno a Remedios Varo.²³

A seis meses de su fundación, los miembros del Salón Independiente se dieron a la tarea de discutir las formas de trabajo y estructura que debía mantener el grupo. Elaboraron un *Reglamento interno del Salón Independiente* donde plasmaron, de manera protocolaria, las diferentes funciones que cada uno de los miembros debía asumir.²⁴ En términos generales, y como acta notarial, la organización tenía por autoridad suprema la asamblea general, conformada por todos los miembros; había una mesa directiva, compuesta por cinco titulares y dos suplentes; y diferentes comisiones que se encargarían de la coordinación, las relaciones públicas, las finanzas, la difusión, la organización del Salón y las actividades paralelas a las exposiciones. Llama la atención la rigidez con que se intentaba dar cohesión y controlar al grupo. En particular, el artículo 30 notificaba que podría ser sancionado, expulsado o suspendido el miembro que no expusiera en el Salón obras inéditas o que se negara a exponer sin motivo.

El grupo se opuso con firmeza a la participación de algunos de sus miembros en las Bienales de París, Venecia y São Paulo, así como en exposiciones relacionadas con el nacionalismo en el arte y en aquellas con carácter competitivo; además, determinó

expulsar a los que no acatasen la regla. Al igual que muchos artistas en todo el mundo, se opusieron al sistema de jurados. En particular, pidieron a Alberto Gironella, Francisco Icaza, y Roger von Gunten abstenerse de enviar obra a la Bienal de São Paulo.²⁵

Estas resoluciones fueron decisivas para que la lista de los miembros del Salón Independiente se viera modificada, ya que implicaban que ninguno de sus socios podía pertenecer a ninguna otra organización, como el Salón de la Plástica Mexicana.²⁶ Benito Messeguer y Francisco Capdevilla se retiraron al no acatar estas decisiones.

A mediados de agosto, los días 15, 16 y 17, se organizó en la Galería Pecanins la “venta anual”, a manera de subasta, del Salón Independiente con obras de veinticuatro pintores, dos escultores y un dibujante, con la oportunidad de obtenerlas a mitad de precio.²⁷

Para cubrir los gastos que implicaba invitar a artistas extranjeros, el Salón Independiente propuso organizar un gran desfile de modas, anunciado como “un espectáculo pop montado a todo lujo que incluye un *happening*”. Atractivos modelos desfilaban mostrando los diseños de fantasía creados por los miembros del Salón.²⁸ La dirección estaría a cargo de Juan José Gurrola, Carlos Monsiváis y Alejandro Jodorowsky.²⁸ José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Juan García Ponce, Lilia Carrillo, Leonel Góngora, Francisco Icaza, Kazuya Sakai, Felipe Ehrenberg y Brian Nissen comenzaron a diseñar los atuendos. No se logró llevar a cabo este proyecto, que cambiaría de tema año con año y llevaría el nombre de Moda SI.³⁰

El grupo pudo invitar a artistas de otros países: “Esto vendría a ser un evento sin precedentes en México, ya que una de las razones básicas de la ruptura con el mundo oficial ha sido el hecho de que México, un país creativo por excelencia, se ha mantenido durante tanto tiempo al margen prácticamente de los adelantos de las corrientes culturales del mundo.”³¹ Después de muchos debates, los integrantes del grupo resolvieron el problema económico: hospedaron en sus casas a los artistas extranjeros, los alimentaron y pusieron a su disposición un estudio para trabajar. En caso de que el artista quisiera traer consigo la obra, el transporte de la misma correría por su cuenta.

En la rueda de prensa previa a la apertura, en la que participaron todos los expositores, se anunció la publicación de un manifiesto donde se declaraba que “las muestras promovidas por ellos constituyen una oportunidad para que el artista no afiliado a las galerías y que produce pintura experimental, de búsqueda y de vanguardia, pueda exponer con absoluta libertad”;³² no obstante, la mayoría de los miembros del Salón, formaba parte del grupo de artistas de la Galería Pecanins.

El Salón Independiente 69 se inauguró en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), de la UNAM el 16 de octubre de 1969. Presidió la ceremonia inaugural el propio rector Javier Barros Sierra, acompañado por Gastón García Cantú, coordinador de Difusión Cultural, y Helen Escobedo, directora de Artes Plásticas,³³ cuyo apoyo resultó decisivo para que los salones se llevaran a cabo

en dicho espacio. En la apertura, José Luis Cuevas declaró: “esta no es una exposición comercial. Es el resultado de una lucha llevada a cabo para romper con el arte oficial. ¿Su característica? La libertad de expresarse. Aquí están todas las corrientes plásticas”.³⁴

Si el primer Salón Independiente, debido a limitaciones de tiempo, no presentó grandes novedades formales, en el segundo se logró tener una presencia más sólida y afín a sus propósitos.³⁵ A pesar de disponer de un espacio de dos mil metros cuadrados, el montaje volvió a ser tradicional: mamparas perimetrales y centrales articularon la muestra, agrupando las obras por autor.³⁶ Cada artista participó con tres o cuatro obras.

El tipo de exhibiciones que Helen Escobedo organizaba en el MUCA desde 1961 estaban dirigidas a provocar interés y curiosidad entre el público universitario, y el segundo Salón no fue excepción.³⁷ Cerca de tres mil personas asistieron a la inauguración, entre ellas David Alfaro Siqueiros, pero el éxito de la muestra no sólo se materializó en el número de visitantes, sino también en los comentarios favorables que suscitó.³⁸

Participaron treinta y uno de los cuarenta y cinco artistas que formaron el primer Salón,³⁹ y se incorporaron por invitación nuevos “valores” provenientes de la ENAP: Roberto Realh de León, Antonio Moreno Ortega, Raúl Tovar y los integrantes del grupo Arte Otro, Hersúa y Sebastián.⁴⁰

Una de las obras más novedosas e impactantes en el ámbito mexicano fue *Corredor blanco* de Helen Escobedo. Realizada ex profeso para el salón, esta pieza se alejaba de manera definitiva de la escultura tradicional que la autora realizaba en bronce a principios de los años sesenta. Construyó con materiales industriales una especie de pasillo techado, penetrable, que implicaba la participación del público. Concebida como una obra de corta duración, al andar y atravesar la pieza, un juego de macizos y vanos modulados provocaban sensaciones de profundidad y ritmo en el espectador.

Para dar continuidad a una moción presentada durante la planeación de este salón, en la mesa redonda “La función del MAM” en el Instituto Cultural Mexicano-Israelí, en la que participaron Carmen Barrera, Helen Escobedo, Fernando Gamboa, Ramón Xirau, Alfonso Soto Soria y Vlady, fungiendo como moderador Óscar Urrutia. Llegado ese punto, Francisco Icaza, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez y Felipe Orlando anunciaron su decisión de retirar sus obras del MAM.⁴¹ Los artistas del Salón, asimismo, colaboraban en otros sectores con los integrantes del grupo Cine Independiente, formado por Rafael Castanedo, Arturo Ripstein y Felipe Cazals, y también con los directores de teatro Juan José Gurrola y Alejandro Jodorowsky. Más aún, cedieron algunas obras para que Felipe Cazals y Arturo Ripstein pudiesen terminar *Familiaridades* y *La hora de los niños*, respectivamente.⁴² Para corresponder, Cine Independiente filmó un cortometraje sobre la exposición: una suerte de documental en tono lúdico que incluía entrevistas con algunos de los artistas en la muestra, escenas de la inauguración y páginas del catálogo.⁴³

El Salón Independiente consiguió ampliar su radio de acción y promover la comunicación entre artistas de la Ciudad de México y la provincia. Su primera muestra itinerante fue en la Casa de Cultura de Toluca y, al parecer, en el otoño de 1970 también se exhibió en la Galería Municipal de Guadalajara (ahora Teatro Torres Bodet), con la ayuda del Patronato de Plástica Contemporánea de Guadalajara, cuyo presidente, el artista tapatío Miguel Aldana, buscaba difundir la plástica, fomentar el intercambio artístico, cooperar con la labor de los artistas y promover nuevos valores.⁴⁴

Desde que se comenzó a concebir la tercera exposición –encargada a Kazuya Sakai, Manuel Felguérez y Brian Nissen–, se tuvo el propósito de realizar una muestra con un carácter más experimental en la que prevaleciera el trabajo colectivo.⁴⁵ En esta ocasión, se decidió retomar otro de los principios originales del Salón: buscar “una forma de relación más efectiva entre el arte y la sociedad”.⁴⁶ Para julio de 1970, cuando se comenzó a invitar a los artistas extranjeros, los ejes del proyecto reflejaban esas preocupaciones. En esta primera idea, que no se llevó a cabo, el museo quedaría dividido en espacios de superficies y vocaciones diversas, donde los artistas trabajarían en “un ambiente colectivo y anónimo” en equipos de cinco o más:

Sala 1. Geométrica. Negra. Formas geométricas, rígidas, luz dirigida. Sala 2. Estructura. Ambiente que simula el interior de una escultura, con pintura mural rompiendo y recomponiendo dicha estructura. Sala 3. Representación. Escenas con maniqués, escultura, pintura, etc. Sala 4. Proyección. Reflexión, transparencia y proyección en sala oscura. Sala 5. Espectáculo. Ambiente dramático y feria. Pasillos ambientales de forma irregular, tipo túnel, para unir las salas entre sí, con contribuciones de todos los artistas.⁴⁷

Se ofrecía la opción de enviar maquetas o planos de un ambiente o una estructura, que se realizaría en equipo, o enviar una obra y sugerir su presentación en alguna de las cinco salas. En el proyecto en que se solicitaba el MUCA, dirigida al doctor Leopoldo Zea, coordinador de Difusión Cultural, se planteaba una argumentación sobre el carácter de esta tercera muestra.

En el aspecto estético presentará un esfuerzo en la búsqueda de una verdadera vanguardia en México, con la exclusión, en lo posible, de la tradicional obra personal, dando un paso a la creación colectiva de ambientes planeados conceptual y formalmente en direcciones diferentes: arquitectónica geométrica, estructural, representacional, de espectáculo audio-visual, etc.⁴⁸

Asimismo, se proponía invitar a alumnos de la ENAP a colaborar con los artistas invitados. La producción del Salón 69 fue muy costosa; según Kazuya Sakai, al invitar a artistas extranjeros se invirtió una cantidad mayor a la programada.⁴⁹ Dada la falta

de recursos económicos, y con el fin de preservar la independencia, el grupo intentó obtener financiamiento por diversos medios. Al igual que en años anteriores, los artistas del Salón organizaron una venta de obra en la Galería Pecanins, pero los fondos recaudados fueron insuficientes para solventar tan ambicioso proyecto.

Ante la imposibilidad de conseguir recursos para llevar a cabo el proyecto original, el 30 de septiembre se decidió realizar todas las obras en papel, con pinturas vinílicas y anilinas, produciéndolas colectivamente en el mismo museo, aunque “conservando la personalidad individual”.⁵⁰ Finalmente se hicieron cargo del proyecto Gilberto Aceves Navarro, Philip Bragar y Manuel Felguérez.⁵¹

Quizás aquella estructura del Salón se debió a la participación de algunos de sus miembros en trabajos colectivos para el Pabellón Mexicano de la Feria Mundial de Osaka 1970. Fernando Gamboa invitó de manera específica a Roger von Gunten, Brian Nissen, Lilia Carrillo, Francisco Icaza, Arnaldo Coen, Manuel Felguérez, Gilberto Aceves Navarro y Fernando García Ponce a instalarse en una bodega en la Colonia El Vergel, donde pintaron telas montadas en bastidores que, unidas, formarían un “mural” colectivo de treientos cincuenta metros cuadrados, relacionado con los supuestos beneficios del progreso.⁵² A pesar de la consigna de no participar en bienales y de evitar proyectos oficiales, algunos artistas comenzaron a mostrar una postura ambivalente ante aquella cláusula que había dado origen al grupo.

Bajo el lema de “Un arte pobre de material lujoso en el concepto”, el 3 de diciembre de 1970 se inauguró el tercer Salón Independiente, que permaneció abierto hasta el mes de febrero de 1971.⁵³ La mayor parte de los artistas trabajaron en las salas del MUCA convertidas en laboratorio de experimentación durante el mes de noviembre, en estrecha convivencia unos con otros. El cartón necesario para realizar las piezas fue donado por Cartonajes Estrella, cuyos dueños era amigos de las hermanas Pecanins. El espacio, el montaje y el material con que realizaron la mayoría de las piezas permitían a los artistas experimentar y producir obras de gran formato, a manera de “ambientes” efímeros, sin intenciones comerciales.⁵⁴ Hubo quienes no se plegaron a esta norma, como Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Margot Fanjul, Aristides Coen, Allan Jones, y Ricardo Regazzoni.

El panorama estético y temático fue muy distinto al de los salones anteriores. En la obra de Yutaka Toyota, por ejemplo, el movimiento, los juegos ópticos, la luz y los espejos se hicieron presentes.⁵⁵ Otros artistas mostraron cambios iconográficos y temáticos. Inspirado en el pop art y derivado de la estética del cómic, Felipe Ehrenberg recurrió al arte correo para “transportar” su obra, como medio de comunicación alejado del circuito de galerías y del mercado del arte. Envió, de Londres a México, doscientas tarjetas postales en las que sólo se percibían manchas negras, no significativas, y el timbre con el sello postal.

Esta pieza se hizo visible armándola con la ayuda de una clave en el reverso de las tarjetas. Así, valiéndose de referencias publicitarias y de una tipografía ligada a la gráfica de las Olimpiadas de México y del 68, Ehrenberg delineó una mujer desnuda, de tres cuartos y en actitud de ofrecimiento, que sostiene en la mano izquierda un balón alusivo al torneo de la Copa Mundial de fútbol celebrado en México en 1970, y en la otra su seno, como alegoría actualizada de una *madonna*. Por su parte, Hersúa presentó una ambientación cerrada construida a partir de carretes de hilo pintados de blanco y cortados de tal suerte que el espectador, al moverlos, producía diferentes efectos ópticos. En esta ocasión, la prensa no fue del todo complaciente, y hubo menos reseñas, en comparación al salón del año anterior.⁵⁶ Raquel Tibol calificó la propuesta de tímida y el conjunto de caótico.⁵⁷ Sin embargo, a mi parecer, es este tercer salón el que realmente conforma una participación grupal en el proceso de trabajo; si bien es cierto que en su mayoría las piezas no fueron del todo logradas, ofrecen mayor interés en cuanto a experimentación al explorar soportes no tradicionales.

Quizás el boletín-catálogo que se imprimió para acompañar la muestra haya sido elaborado antes de que los artistas comenzaran a trabajar, ya que la lista de participantes no coincide con los que en realidad estuvieron en la muestra.⁵⁸ El contenido de la publicación tenía un tono anti-solemne y cargado de humor; los artículos versaron sobre dos puntos principales: la importancia del papel periódico como material artístico, y la trayectoria del Salón Independiente.

Como el año anterior, la exposición del MUCA también se presentó en Toluca (en marzo de 1971) y en Guadalajara.⁵⁹

Miguel Aldana propició el intercambio de obras e ideas entre la Ciudad de México y Guadalajara que a la postre generó la formación del Centro de Arte Moderno de Guadalajara A.C. (CAM). El lugar en que se había realizado la muestra el año anterior resultaba inapropiado por sus limitaciones de espacio, así que fue necesario recurrir a otro.⁶⁰ A sugerencia de Brian Nissen se aprovechó el Mercado de las Flores, un edificio abandonado.⁶¹ Después de reestructurar y acondicionar el edificio, el Ayuntamiento de la ciudad y la iniciativa privada –es decir, Miguel Aldana– se unieron para “dotar a la ciudad de Guadalajara de una institución que fomente y desarrolle el arte contemporáneo a nivel internacional”. En abril, el CAM invitó a los artistas del Salón Independiente a realizar *in situ* esculturas y murales efímeros en la plaza y los muros del Centro. Fue así que el CAM inició sus actividades produciendo dieciocho murales, además de diversas esculturas y ambientes efímeros. A partir del 8 de abril, durante la Semana Santa, algunos miembros del Salón Independiente, junto con artistas invitados de Guadalajara como Salvador Bru y el propio Aldana, retomaron la idea de decorar los muros exteriores con el intento de realizar, según explicaron, “una obra de integración urbana”.⁶² La obra escultórica y ambiental la llevaron a cabo Helen Escobedo, Ernesto Mallard, Hersúa, Sebastián, Realh de León y

Fernando González Gortázar como invitado local. Según puede apreciarse en fotografías, los artistas trabajaron durante una semana e interactuaron con el público. Helen Escobedo declaró: “Nos adaptamos a las condiciones de luz, espacio y arquitectura, diferentes a las de la Ciudad de México. Yo, por ejemplo pensaba hacer una escultura de madera, pero como no hay madera, he tenido que efectuar mi trabajo con estructura tubular.”⁶³ Aceves Navarro comentó: “Lo más importante es que el Centro de Arte Moderno da la oportunidad de presentar el arte en la calle con la intervención del público, fuera de las limitaciones del estudio, buscando participación de la gente.”⁶⁴ Sebastián observó: “yo por mi parte voy a dejar que el público decida la coloración de mi obra.”⁶⁵ Comenzaron a surgir temas de contenido político: así la obra de Aceves Navarro era una protesta contra la guerra de Vietnam, Nissen aludió a la bomba atómica, y Gabriel Ramírez censuró el militarismo.

El grupo no eludió los problemas por los que estaba atravesando, y Sakai abrevió en un artículo el quehacer grupal:

Si bien es cierto que el pensamiento, la actitud, y el proceder del si no están a cubierto de críticas, lo innegable es que sus miembros, animados por la voluntad de procurarse una personalidad como grupo, han podido llevar adelante una empresa que muchos, dado las difíciles circunstancias en que nació la agrupación, veían condenada al fracaso. El camino recorrido no ha sido, por cierto, de flores. Sin embargo, la adversidad fortalece el espíritu de grupo, frustrando así el ataque de los mediocres y los resentidos.⁶⁶

Las polémicas internas se hicieron cada vez más evidentes, los intereses personales y las disputas aumentaron hasta formar dos bandos con cierto sesgo generacional. El argumento que dio inicio y sentido al Salón Independiente acabaría por separarlo. Las declaraciones a la prensa han contribuido poco a esclarecer las razones de la división, e incluso hoy los antiguos miembros del Salón no se muestran deseosos de recordar lo sucedido. Al parecer, el problema tuvo que ver con el interés de algunos de los más jóvenes en participar de nuevo en bienales internacionales. El grupo de Felguérez y Sakai seguía pugnando contra el autoritarismo y el control estatal, sin que esto implicara un rechazo del sistema. Los intereses del otro grupo se relacionaban más con un sentido político del ejercicio artístico. Vlady renunció antes de que se llevara a cabo la tercera exposición. Una vez afuera del grupo, colocó un mural como protesta en la entrada del MUCA, el día de la inauguración del tercer Salón, con la consigna: “Independientes ¿de qué? El Salón Independiente surgió de la crisis de la ola del Movimiento Estudiantil del 68 impugnando el conformismo y la esclerosis cultural ¿ahora? pero de lo mismo. Su independencia aborrece la independencia ajena. ¿Ambiente? Sí ¡asfixiante! Vlady.”⁶⁷

En mayo de 1971, a pesar del cambio de mesa directiva⁶⁸ y de inconformidades al interior del grupo, comenzaron las acti-

vidades para recabar los fondos de un cuarto salón, programado para octubre en el MUCA.⁶⁹ La venta anual, que una vez más se realizó en la Galería Pecanins, tenía por tema “La mujer 50 x 50”, lo que significaba que las obras fueran hechas especialmente para la ocasión, con las medidas mencionadas; del precio de venta, el artista obtenía un pequeño beneficio. El CAM, a través de Miguel Aldana, compró la colección completa y la exhibió en sus instalaciones el 27 de septiembre de 1971.⁷⁰ También se planeó que los artistas participaran con carteles que serían usados para publicidad.⁷¹ La fecha tentativa de inauguración era el 15 de octubre, y los proyectos debían basarse en cubos de 125 cm de lado, dando a cada artista el derecho a utilizar cuatro cubos. Se podrían “formar equipos para participar en los siguientes espectáculos: cine, danza, música y grupo plástico-visual.”⁷²

También se anunció que la ENAP había pedido al Salón Independiente participar con murales efímeros en el patio de la escuela durante la segunda quincena de octubre.

En una atmósfera de discrepancias cada vez más profundas, presiones y amenazas de un “golpe de estado”, trece de los miembros fundadores del Salón presentaron su renuncia masiva mediante una carta abierta “ante la imposibilidad de reestructurar el grupo, a la mala fe y a las fallas que el Salón acarreaban desde su fundación”. Firmaron Palau, Aceves Navarro, Carrillo, Escobedo, Felguérez, García Ponce, Nissen, Ramírez, Regazzoni, Rojo, von Gunten y Sakai. En la lista apareció José Luis Cuevas pero al parecer no firmó porque estaba ausente.⁷³ Al mismo tiempo, anunciaron “la formación de un nuevo grupo cuyo nombre, propósitos, reglamento, plan de actividades y otros pormenores” darían a conocer en breve.⁷⁴ Sería una agrupación “pequeña de artistas de probada calidad, un grupo en suma, de creadores auténticos cuya seriedad será difícil poner en tela de juicio.”⁷⁵ “Artistas de vanguardia conscientes de la realidad de la sociedad contemporánea, sin importar la tendencia estética, la ideología política y la nacionalidad de cada uno de los integrantes.”⁷⁶

A su vez, Felipe Ehrenberg, Tomás Parra, Ricardo Rocha, Arnaldo Coen, Arístides Coen, Realh de León, Hersúa, Muñoz Medina, Luis Jaso –el resto del grupo– decidieron disolver el salón y declararon:

Frente a este hecho el Salón Independiente establece que, desde su nacimiento en el año de 1968, jugó un papel dentro del ámbito cultural de nuestro país correspondiente al contexto social de un momento histórico, cargando consigo anomalías y discrepancias sea de pensamiento, de actitud o procedimiento que en la actualidad hacen imposible su funcionamiento.

En la carta adjunta Kazuya Sakai, quien era coordinador del Salón, fue más explícito al puntualizar: “la inmadurez infantilista de una izquierda que no sabe lo que quiere, la pretensión de imponer en chauvinismo cerrado, xenófobo, la falta de solidaridad,

confianza y cohesión entre los artistas [...] originó la disolución del Salón Independiente.”⁷⁷

En la versión de Felipe Ehrenberg, quien por cierto a la sazón vivía en Londres, el Salón Independiente se disolvió simplemente porque había dejado de cumplir la función de llenar un vacío en el contexto histórico-cultural de México.⁷⁸ Señaló anomalías, como ciertas decisiones que la mesa directiva tomó sin acuerdo general y sin la participación de todos los miembros, o el hecho de que hubiesen portavoces del grupo, cuando por estatutos se prohibían las especulaciones personales. Ehrenberg dijo que era

falso que la pretensión de politizar el Salón hubiera precipitado la crisis, y que si alguien incurría en declaraciones políticas individuales, el grupo tenía que renunciar a su membrete de independiente. Y concluyó: “El SI cumplió con una razón histórica y murió como tal, por lo tanto, es inútil creer en kazuyismos. Para qué revivir muertos”⁷⁹

De los Salones Independientes, quedaría la posibilidad de una producción grupal que derivó en proyectos conjuntos así como en el fortalecimiento de actitudes contestatarias frente a las jerarquías y el autoritarismo.

Notas

1. Firmaron la carta abierta al INBA y al Comité Organizador de la XIX Olimpiada: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, Gunther Gerzso, Federico Canessi, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Jaime Saldivar, José Bartolí, Artemio Sepúlveda, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Antonio Peláez, Amalia Abascal, Francisco Corzas, Fernando García Ponce, Francisco Icaza, Rodolfo Nieto, Kazuya Sakai, Maka, Leonel Góngora, Trinidad Osorio, Roger von Gunten, Arnold Belkin, Luis Jaso, Arnaldo Coen, Iker Larrauri, Myra Landau, Luis Buñuel, Brian Nissen, Felipe Ehrenberg y Gabriel Ramírez. archivo Concepción Solana; la carta se reproduce en Raquel Tibol, *Confrontaciones: Crónica y recuento*, Ediciones Sámara, México, 1992.

2. *Ibid.*

3. Según comenta Raquel Tibol, el INBA invitó a Gustavo Alaniz, Raúl Anguiano, Gustavo Arias Murueta, Arnaldo Coen, Manuel Felguérez, Jorge González Camarena, Benito Messeguer y Alfredo Guati Rojo a analizar las objeciones de los artistas y plantear una nueva convocatoria, *Ibid.*, p. 184.

4. “Vida cultural”, *Revista de Bellas Artes*, núm. 24, noviembre-diciembre de 1968, pp. 93-94.

5. Artistas dentro y fuera del ámbito institucional debatieron las reformas necesarias para que se abolieran los premios y se crearan los puentes de diálogo necesarios entre el artista y su tiempo. En 1969, la Bienal de Venecia no otorgó premios, y para 1973 contó con un nuevo estatuto.

6. Carla Stellweg, “Crisis de las bienales”, *Excelsior*, 13 de octubre de 1968.

7. Ida Rodríguez, “El nacionalismo en el arte (Consideraciones en vísperas de la Bienal de São Paulo)”, *Excelsior*, 26 de abril de 1969, p. 19-A.

8. Hilda Lorenzana era directora de la Galería de la Zona Rosa y Montserrat Pecanins dirigía la Galería Pecanins junto con sus hermanas Teresa y Ana María.

9. Carta de tres páginas dirigida a Raúl Herrera, 26 de agosto de 1968. Archivo Concepción Solana. Al parecer este fue el modelo de una carta que se envió a todos los invitados.

10. Véase, p. 35 de este catálogo.

11. “Entrevista a Manuel Felguérez: Contrapesos en tensión”, *El Ángel*, suplemento del periódico *Reforma*, 14 de diciembre de 2003.

12. *Ibid.*

13. Carta dirigida a Raúl Herrera, véase la nota 9.

14. “Crimen por Cuevas una tumultuaria exposición”, *Excelsior*, 3 de octubre de 1968, p. 18-A.

15. Firmaron en este orden: Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Francisco Icaza, Rodolfo Nieto, Kazuya Sakai, Leonel Góngora, Roger von Gunten, Arnold Belkin, Gilberto Aceves Navarro, Philip Bragar, Francisco Moreno Capdevilla, Antonio España, Helen Escobedo, Vita Giorgi, Gastón González, Raúl Herrera, Lucas Johnson, Luis López Loza, Benito Messeguer, José Muñoz Medina, Felipe Orlando, Pedro Preux,

Marta Palau, Ricardo Regazzoni, José Bartolí, Artemio Sepúlveda, Francisco Corzas, Luis Jaso, Arnaldo Coen, Iker Larrauri, Myra Landau, Juan Luis Buñuel, Brian Nissen, Felipe Ehrenberg, Gabriel Ramírez, Ricardo Rocha, Mariano Rivera Velázquez, Toni Sbert, Olivier Seguin, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría y Lucinda Urrusti. Cuatro artistas más, Leonora Carrington, Ángela Gurría, José Luis Cuevas y Guillermo Meza, donaron obras para la obtención de recursos, pero no participaron. Raquel Tibol, *op. cit.*, p.158.

16. Enrique F. Gual, “Los Independientes”, *Excelsior*, 28 de octubre de 1968, p. 22-A.

17. Ana María Albarrán Favela et al., *Importancia del Salón Independiente en el desarrollo artístico y social de México*, tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, agosto de 1973, p. 168.

18. Entre los artistas extranjeros que por entonces trabajaban en México estaban Brian Nissen, Kazuya Sakai, Leonel Góngora, Vita Giorgi y Roger von Gunten. Los dos primeros fueron fundamentales en la organización del Salón tanto en el aspecto intelectual como en el logístico, para lo cual contaron con la ayuda de las hermanas Pecanins.

19. “El ‘Salón Independiente’ se abre hoy en el Isidro Fabela”, *Diorama de la Cultura. Olimpo de México*, suplemento de *Excelsior*, 15 de octubre de 1968, p. 44-A.

20. Enrique F. Gual, *op. cit.*, p. 22-A.

21. Jorge Alberto Manrique, “La independencia y la libertad del Salón Independiente”, *Siempre!*, 27 de noviembre de 1968, pp. 10-11.

22. “Mesa redonda del Salón Independiente”, *Excelsior*, 30 de octubre de 1968. Al parecer Jorge Hernández Campos no pudo asistir pero envió su ponencia por escrito.

23. “Cintas de arte en el Salón Independiente”, *Excelsior*, 3 de noviembre de 1968, p. 30-A.

24. *Reglamento interno del Salón Independiente*, archivo Concepción Solana, 12 páginas.

25. “El Salón Independiente se opone”, *Excelsior*, 2 de mayo de 1969.

26. *Declaración del Salón Independiente*, archivo Concepción Solana y “El Salón Independiente se opone”, *op. cit.*

27. Estuvieron a la venta piezas de Nissen, Bragar, Carrillo, von Gunten, Coen, Sakai, Orlando, Palau, Aceves Navarro, Felguérez, Jaso, García Ponce, Landau, Giorgi, Góngora, Rojo, Cuevas, Icaza, Sbert, Vlady, Rocha, Ehrenberg, Muñoz Medina y Ramírez, y esculturas de Escobedo y Seguin: “Desde el viernes, la venta anual del Salón Independiente”, *Excelsior*, 12 de agosto de 1969 y “Hoy terminará la venta especial del Salón Independiente”, *Excelsior*, 17 de agosto de 1969, archivo Brian Nissen.

28. *Excelsior*, 19 de agosto de 1969, archivo Brian Nissen.

29. “Diseños audaces, belicosos: El Salón Independiente presentará en el

- Museo Universitario de Ciencias y Arte de CU una exposición de pintura, escultura, grabado y dibujo, que auspiciará con un desfile de modas”, *Excélsior. Magazine dominical*, 21 de septiembre de 1969, p. 4., y carta de Francisco y Conchita Solana dirigida a “Vicky”, donde se exponen los planes del año, 8 de julio de 1969, archivo Concepción Solana, 2 páginas.
30. *Ibid.*, pp. 4-6.
31. Reproducido en Ana María Albarrán Favela, *op. cit.*, pp. 187 y 193.
32. *El Nacional*, 14 de octubre de 1969, archivo Brian Nissen.
33. Véase *A los miembros del Salón Independiente*, reproducido en Ana María Albarrán Favela, *op. cit.*, p. 194. Al principio, algunos integrantes no estuvieron de acuerdo en realizar la exposición en el MUCA por considerar este espacio como “oficial”, pero cedieron ante el argumento de la autonomía universitaria.
34. “Se inauguró el Salón Independiente 69”, *Excélsior*, 17 de octubre de 1969, archivo Brian Nissen.
35. Para la muestra se imprimió un catálogo, *Salón Independiente 69*, en el que aparece la lista de participantes, una breve biografía acompañada de una de sus obras y la foto del artista. El diseño de catálogos y carteles del Salón estuvo a cargo de Brian Nissen. Véase Luis Carlos Emerich, *Galería Picanins, la siempre vivaz*, Turner, marzo 2000, p. 34.
36. Agradezco a Brian Nissen su generosidad al permitirnos consultar su archivo. El rico material fotográfico que conserva permite, entre otras cosas, apreciar el montaje de esta muestra. La museografía estuvo a cargo de Alfonso Soto Soria.
37. Entrevista de Cuauhtémoc Medina a Helen Escobedo. México, 11 de marzo de 2003, archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM.
38. *Ibid.*, y “Sepelio del arte comercial”, *Últimas Noticias*, 17 de octubre de 1969. Aunque me parece que es una cifra algo exagerada, expresa la idea de lo concurrida que estuvo.
39. Desertaron artistas pertenecientes a una generación mayor, como Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Francisco Corzas, Rodolfo Nieto, Arnold Belkin, Luis López Loza, Ángela Gurría, Leonora Carrington, Guillermo Meza, entre otros. Según el catálogo de la muestra, expusieron Aceves Navarro, Bragar, Buñuel, Carrillo, Cuevas, Arnaldo Coen, Ehrenberg, Escobedo, Felguérez, García Ponce, Giorgi, Alan Glass, Leonel Góngora, Raúl Herrera, Icaza, Jaso, Landau, Muñoz Medina, Nissen, Felipe Orlando, Palau, Preux, Gabriel Ramírez, Regazzoni, Rocha, Rojo, Sakai, Sbert, Vlady y von Gunten, y los invitados extranjeros Shusaku Arakawa (Japón), Marcelo Bonaverdi y Antonio Seguí (Argentina), Rafael Canogar y Antonio Saura (España), Marta Pan (Francia) y Fernando de Szyszlo (Perú). Sin embargo, Arakawa, Bonaverdi, Pan y Saura no mostraron obra. Véase Berta Taracena, “Independientes 69”, *Tiempo*, 10 de noviembre de 1969, reproducido en Ana María Albarrán Favela *op. cit.*, p. 193.
40. Conversación con Arnaldo Coen; y Julio César Schara, “Arte otro y otro Arte”, *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, tercera época, 1 de junio de 1969, pp. 4-6.
41. Programa invitación a los debates. archivo Concepción Solana y “Los hechos y la cultura en México”, *Nivel*, 25 de noviembre de 1969. archivo Brian Nissen. Un segundo debate se llevó a cabo en el mismo lugar sobre la “Función de las bienales internacionales” en el que participaron Ida Rodríguez, Jorge Hernández Campos, Juan García Ponce, Antonio Rodríguez, Jorge Alberto Manrique y Manuel Felguérez y, como moderador, Kazuya Sakai.
42. “Visión”, 21 de noviembre de 1969, reproducido en Ana María Albarrán Favela, *op. cit.*, p. 174.
43. Tomás Pérez Turrent, “Cortometraje del Salón 69”, *Catálogo-boletín de la exposición Salón Independiente 70*, p. 6.
44. Digo al parecer porque algunos artistas entrevistados no recuerdan este evento, pero notas hemerográficas mencionan que el SI tuvo cuatro exposiciones en el interior del país, dos en Toluca, y dos en Guadalajara. *Excélsior*, 4 de abril de 1971, menciona que es la segunda exposición en Guadalajara. Queda por realizar una revisión hemerográfica local en cada una de esas sedes.
45. Fungían como coordinador general, secretario general y vocal, respectivamente.
46. Borrador de una carta que plantea los propósitos de la muestra, archivo Concepción Solana.
47. En el archivo de Concepción Solana se conserva copia de las cartas con este formato, dirigidas a Julio Le Parc y Carlos Cruz Diez (París), Lea Lublin (Argentina), Carlos Vergara y Yutaka Toyota (Brasil), Margo Fanjul (Guatemala), Felipe Ehrenberg y Raúl Herrera (Inglaterra), Jorge Páez Viloro (Uruguay), Marta Palau (Tijuana), Felipe Orlando (Cuba) y Guillermo Núñez (Chile).
48. Carta del Salón Independiente firmada por Kazuya Sakai como coordinador General y Manuel Felguérez y Bryan [sic] dirigida al doctor Leopoldo Zea, 14 de septiembre de 1970, archivo Concepción Solana, 2 páginas.
49. Kazuya Sakai, “Panorama”, en *Boletín – catálogo si*. 3 de diciembre de 1970.
50. Carta en papel membretado del Salón Independiente dirigida a “los Compañeros”, sin fecha, archivo Concepción Solana, 2 páginas.
51. Es muy posible que la idea de retomar el periódico como el material central y definitorio para crear las obras del nuevo Salón no resultara muy novedosa entre la comunidad artística ya que, con su debida distancia, años antes se había presentado en el MUCA una exposición de Robert Motherwell titulada “Sobre papel”, y otra presentada por el INBA de Rodolfo Nieto con el nombre de “Laboratorio de papel”.
52. Ver “México en Japón”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 423, 18 de marzo de 1970 y Raquel Tibol, *op. cit.* A la postre las piezas no se enviaron a la Feria de Osaka.
53. Documento que anuncia las actividades recientes del SI, fechado el 10 de febrero de 1971, archivo Concepción Solana.
54. Definido por Alaíde Foppa como “un ámbito en el cual los muros, el piso, el techo, si lo hay, y cada uno de los elementos formales concurren a un determinado efecto y se integre dentro de una composición unitaria”, en “La antioleminidad de los Independientes”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 469, 3 de febrero de 1971, p. 4.
55. Yutaka Toyota, artista de origen japonés, vive en São Paulo, donde ha generado gran cantidad de esculturas públicas.
56. Tal fue el caso de Luis Carlos Emerich, Alaíde Foppa y Raquel Tibol.
57. Raquel Tibol. “Los independientes juegan al salón”, *Excélsior. Diorama de la cultura*, 6 de diciembre de 1970, p. 3.
58. Se anotó la participación de Jorge Páez Vilaró, Omar Rayo y Pedro Friedeberg, pero no estuvieron presentes. Aunque Toyota y Zapfe no aparecen en la lista hay registro de las piezas con las que participaron en la muestra. Miembros que habían participado en salones anteriores, como Juan Luis Buñuel, Vita Giorgi, Leonel Góngora, Olivier Seguin, Bartolí, aunque estuvieron anunciados en el catálogo, no participaron en la muestra. Véase *Boletín-catálogo Salón Independiente 70*, Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM. Colaboraron en este boletín José de la Colina, Salvador Elizondo, Jorge Alberto Manrique, Concepción Solana, Tomás Pérez Turrent, Kazuya Sakai y el editorial estuvo a cargo de Jorge Ibarguengoitia.
59. Carta modelo, archivo Concepción Solana, 10 de febrero de 1971.
60. *Centro de Arte Moderno de Guadalajara, A.C.. Memoria 1970-2005*, Guadalajara, 2005.
61. *Ibid.*
62. Participaron: Gilberto Aceves Navarro, Marta Palau, Brian Nissen, Ricardo Rocha, Arnaldo y Arístides Coen, Roger von Gunten, Gabriel Ramírez, Myra Landau, Héctor Navarro, José Muñoz Medina, Philip Bragar, Kazuya Sakai, Manuel Felguérez y Tomás Parra. “Próximo trabajo del Salón Independiente”, *Excélsior*, 4 de abril de 1971.
63. Leopoldo Rojas Zea, “En Guadalajara, el Salón Independiente comenzó a desacralizar el arte con una exposición efímera”, *Excélsior*, citado en Ana María Albarrán Favela, *op. cit.*, p. 210.
64. *Ibid.*

65. *Ibid.*
66. "Panorama", *op cit.*
67. Citado por Ana María Albarrán Favela, *op. cit.*, p. 174.
68. Raquel Tíbol, *Confrontaciones, op. cit.*, p. 184. Aunque los organizadores principales seguían siendo los mismos, la nueva mesa directiva estuvo conformada por José Luis Cuevas, Brian Nissen, Helen Escobedo, Gilberto Aceves Navarro y Ricardo Rocha.
69. Carta dirigida al doctor Leopoldo Zea en agradecimiento a la cooperación de la UNAM en el Tercer Salón, donde le piden contar de nuevo con su colaboración para llevar a cabo el Cuarto Salón en octubre. El 10 de marzo se convocó a todos los miembros del Salón a una asamblea general en la Galería Pecanins. Ahí se elegiría una nueva mesa directiva. Manuel Felguérez, Kazuya Sakai y Vicente Rojo no podían ser elegidos, pues habían ocupado cargos directivos durante los dos años anteriores. En otro comunicado enviado en la misma fecha a los integrantes, se les anuncia que la exposición del MUCA permanecería abierta hasta fines de febrero, archivo Concepción Solana.
70. *Centro de Arte Moderno de Guadalajara, A.C., Memoria...*, p. 15.
71. Las especificaciones eran: a dos tintas y de 40 x 60 cm, dejando libre un marco de 20 cm que se usaría para tipografía. Los cinco mejores serían elegidos por votación mayoritaria para su publicación; quien no entregara el cartel perdía su derecho a votar. *Boletín: A los miembros del Salón Independiente*, archivo Concepción Solana.
72. *Ibid.*
73. Kazuya Sakai, "Infantilismo de izquierda y chauvinismo: causas del fin del Salón Independiente", *Excélsior*, 20 de julio de 1971.
74. *Renuncia. Carta abierta*, 15 de julio de 1971, Ana María Albarrán Favela, *op. cit.*, p. 222.
75. Kazuya Sakai, *op. cit.*
76. *Renuncia. Carta abierta, op. cit.*
77. Kazuya Sakai, *op. cit.*
78. "Salón Independiente murió porque ya había cumplido su misión histórica", *Excélsior*, 21 de julio de 1971.
79. *Ibid.*

The *Salón Independiente*: A New Reading

Pilar García de Germenos

In June of 1968, officials at the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) issued a call for painters, sculptors and printmakers to present their works in the “Exposición Solar” (Solar Exhibition), which was to be the most ambitious cultural event of the XIX Olympic Games. The announcement emphasized that the INBA was open to any type of artistic practice then current in Mexico. Nevertheless, on August 9, 1968, 35 of Mexico’s leading artists—among them Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, Gunther Gerzso, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Francisco Corzas, and Rodolfo Nieto—signed an open letter that was published in the nation’s leading daily newspapers, suggesting that several changes be made to the call for participants, and warned that if its structure was not changed, they would refrain from participating.¹ To the signers, the show’s guidelines were anachronistic, containing “some aspects which are damaging to artists’ dignity and interests, [as they tend] to thwart full creativity, rather than supporting it.”²

In summary, they put forth four objections. First, the narrow decision to divide the exhibition into four independent sections—painting, sculpture, prints, and watercolor—violated the artists’ creative freedom, and therefore was not acceptable. Moreover, setting apart one of the sections for watercolors—which was no more than a technical medium—showed complete ignorance of contemporary art, in which the artist had the freedom to use any technique or materials to create work. Second, the proposal to hand out prizes, which served no other purpose than furthering commercial trends and were not supportive of art in any meaningful way, was considered unacceptable as well. The jury was also disqualified, given the current situation of art criticism in Mexico. Third, the decision not to invite artists personally evidenced a lack of recognition for their work. And finally, unless the exhibition was restructured on more solid grounds, the undersigned artists would abstain from participation.

In the interest of including all the artists and to prove that the “Exposición Solar” was really meant to be open, the INBA attempted to change its initial approach. A new definitive version of the call to participate was published in August: prizes were substituted by acquisition awards that did not establish hierarchies among participating artists; the number of awards was increased; and finally, specific artists were invited by the jury.³ In the end, however, only one of the artists who had signed the letter ended up participating in the show. This was Jesús Reyes Ferreira, the oldest one of the group, whose work *Sandía con muerte* (Watermelon with Death) won an award;⁴ all other protesters went on to form an independent group.

In the end, the artists’ objections and their desire to exhibit in spaces apart from State organizations were a reflection of a restless spirit that went beyond national borders. On the international scene, the student movements of the 1960’s had led artists and intellectuals to question the structures of official art institutions, to the point of provoking crises within some of them. In 1968, for example, students staged a protest at the opening of the Venice Biennial, denouncing political and commercial factors that had biased the initial selection of works as well as the subsequent awards.⁵ Along with Venice, the São Paulo Biennial and Documenta were accused of having outdated frameworks, of ignoring new talent, and of reflecting commercial influences. In Mexico, Ida Rodríguez Prampolini and Carla Stellweg also raised concern about the biennials, arguing that such events only added to the confusion prevalent among artists. Stellweg emphasized that artists were beginning to reject awards, judging them fit only for sporting events.⁶ Rodríguez Prampolini, who had been a judge at the 1967 São Paulo Biennial, stated that artistic quality was not foremost in the granting of prizes, which were frequently awarded for political, nationalist and market reasons.⁷

Despite the ongoing student protests, however, the rebellious artists did not mention them explicitly, nor did they

show any interest in boycotting the Olympics. In fact, aware that “artists must make a contribution to the extent possible to ensure that Mexico reach its maximum brilliance by showing its development and culture during the Olympic year,” the group decided to set up their own show parallel to the Games. Accordingly, several meetings were held during the months of August and September at Francisco Icaza’s house and in the Galería Pecanins, then located at number 103 Calle Hamburgo in the Zona Rosa, a space that became the center for organizing the first exhibition of the Salón Independiente. Three of the (then) wives of participating artists provided logistical assistance and performed administrative duties: Hilda Lorenzana de Coen, Montserrat Pecanins (Brian Nissen’s wife), and Concepción Solana de Icaza.⁸ The artists first sought to define the Salón Independiente’s purpose:

It will have the characteristic of being run, both artistically and administratively, by participating artists.

We hope this will be an Annual Salon, limited to those artists who participated in the First Exhibition, who may vote to include or reject new members.

The Salón Independiente will give absolute freedom regarding techniques or forms of expression.

The Salón Independiente will not award prizes of any type, nor will it limit the number of works or the dimensions of works [an artist may submit]. Available space will be equally distributed, leaving each artist free to use the assigned space as he sees fit.

These regulations are subject to change only by a majority vote of the Salón members.⁹

But politics were not entirely absent from these artists’ minds, however. At the time, six of the founding members (Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Ricardo Rocha, Benito Messeguer, José Luis Cuevas, and José Muñoz Medina) were producing a collective mural painting—the *Mural efímero*—on the campus of the UNAM, painting over the corrugated metal sheets then covering a statue of former President Miguel Alemán, which had been partially destroyed by demonstrators a few years before.¹⁰ Also, during a show called “Obra 68,” organized by the Salón de la Plástica Mexicana, some artists had placed written slogans on their works protesting police repression of students.

In a 2003 interview, Felguérez recalled being unable to remain on the sidelines of the 68 Movement: “the artists in our group were closely connected to the UNAM: Juan García Ponce, who was one of our best friends as well as Mexico’s major art critic, worked there; [Jaime] García Terrés edited the university magazine, and we frequently showed work on the campus.”¹¹ Felguérez continued:

I was not interested in participating with 200 other painters [in the “Exposición Solar”], because that exhibition was

going to be bad, and as a member of the movement’s committee I didn’t want to be part of an event sponsored by a repressive State. Most of us felt the same way, but we looked for excuses, since everybody was being put in jail. Our last resource was stating that “awards perverted art.” Brian Nissen, Kazuya Sakai and I passed the word to everybody that had been painting with us on the campus about holding a meeting at the Pecanins’ gallery in order to form a Salón Independiente.¹²

An application to organize the first exhibition of the Salón Independiente was submitted to Gastón García Cantú, coordinator of the UNAM’s cultural department, who agreed to provide adequate spaces for the show.¹³ Nevertheless, in the end the event was not held on the campus, due to the fact that the army took over the UNAM on September 17. Professor Baldomero Segura provided space in the Centro Cultural Isidro Fabela, also known as the Casa del Risco, in the San Ángel district, which included an art gallery and lecture hall.

Before the first exhibition opened, the Salón Independiente suffered its first secession: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Antonio Peláez, Jaime Saldívar, Maka, and Amalia Abascal left the group. Cuevas (who had opened a successful exhibition the previous week in the Galería de la Zona Rosa also did not participate in the first show.¹⁴

The first exhibition of the Salón Independiente opened on October 15, 1968, barely two weeks after the massacre in Tlatelolco, and one week later than had been planned. Almost 45 artists, many of whom were highly regarded, participated in the show.¹⁵ At the entrance, the group placed a declaration:¹⁶

1. Through freedom of expression, it is our purpose [...] to conduct a continuous search for new forms that relate art to a society in evolution, opposing outdated criteria that restrict the development of aesthetic creation.

2. The salon is independent from any official or private institution, yet does not exclude collaborations with persons or organizations, as long as these collaborations do not affect the salon’s character. The salon has no political or profit-oriented goals.

3. This salon is international, because of the different nationalities of its founding members, and also because it seeks to promote interchange and collaboration with artists from other countries.¹⁷

Although in an interview conducted many years later, Felguérez insisted on linking his Salón activities to the beginnings of the Student Movement, in official statements the Salón Independiente was clearly formed apart from any explicit political objectives: at the time, none of the founders mentioned the events of September and October 1968. Unlike the “Exposición Solar,”

which was limited to Mexicans or artists with at least five years residency in the country, the *Salón Independiente* accepted artists from all countries, thus taking an anti-official and anti-academic stance, which at the time was considered both rebellious and pioneering, challenging the prevailing authoritarian atmosphere and the heated political environment of the day.¹⁸

Motivated by a democratic spirit, the artists distributed the space at the Casa del Risco by means of a lottery, and each artist donated one work to cover installation and advertising costs.¹⁹ The show attracted widespread interest, not only due to the works on exhibition, but also because of related events.²⁰ Regarded as a rebellious, dissident gathering, the first *Salón Independiente* was applauded by critics for uniting individual efforts in a single group in which different aesthetic trends were represented, where each artist kept his or her distinct personality but shared a common goal of seeking new paths and promoting art independent of federal institutions.²¹ Deadlines prevented artists from producing work specifically for the first *Salón*, so each author showed work already completed. Easel painting was prevalent, and according to reviewer Jorge Alberto Manrique, the installation was crammed and even chaotic.

A panel discussion was held on October 30 in order to discuss “the situation of art in Mexico.” It actually included two speakers linked to the State: Jorge Juan Crespo de la Serna, who had formed part of the jury for the “Exposición Solar,” and Jorge Hernández Campos, head of the Departamento de Artes Plásticas of the INBA; the moderator of the panel was Kazuya Sakai. The Casa del Risco auditorium was also used to project films by Juan José Gurrola about Cuevas, Vicente Rojo and Alberto Gironella, and an additional film about Remedios Varo.²³

Six months after its inception, the members of *Salón Independiente* began to deal more specifically with the tasks and structures needed to keep the group together. They drafted a *Reglamento interno del Salón Independiente* (Internal Regulations), where functions were defined for each member.²⁴ The legal rules of the organization set up a governing structure: the supreme authority was a general assembly, consisting of all artists in the group; a board of directors was appointed, with five official members and two alternates, and various committees were charged with coordinating activities, public relations, financing, dissemination, and organizing the *Salón* and parallel events. The rigid attempts to coalesce and control the group are remarkable: article 30, for example, noted that members who refused to show new work at the *Salón* or who refused to participate for no good reason, could be sanctioned, expelled or suspended.

The group was firmly opposed to having any of its constituents participate in the Paris, Venice or São Paulo Biennials, as well as in any other exhibitions that promoted nationalism in art, or that were based on competitions; hence, a decision was made to expel any members who did not abide by this rule. Like artists elsewhere in the world, they opposed juried competitions.

In particular, Alberto Gironella, Francisco Icaza, and Roger von Gunten were asked to abstain from sending any work to the São Paulo Biennial.²⁵

These resolutions ended up changing the membership of the *Salón Independiente*, since no member could join any other organization, like the *Salón de la Plástica Mexicana*.²⁶ Benito Messeguer and Francisco Capdevilla withdrew, not wanting to submit to the new regulations.

Fundraising was a key concern. The first “annual sale” of the *Salón Independiente* was held at the Galería Pecanins on August 15, 16 and 17. Twenty-seven artists, including two sculptors, participated; their images were auctioned off to collectors, who had the opportunity to acquire works at half-price.²⁷ To support the costs of bringing foreign artists to Mexico, members proposed that the *Salón* organize a major fashion show, which was announced as a “luxurious pop spectacular event, including a happening.” Sexy models would display fantastic designs made by *Salón* artists.²⁸ Juan José Gurrola, Carlos Monsiváis, and Alejandro Jodorowsky were to direct the show.²⁹ José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Juan García Ponce, Lilia Carrillo, Leonel Góngora, Francisco Icaza, Kazuya Sakai, Felipe Ehrenberg, and Brian Nissen started to design the clothes. Though intended as a yearly event that would shift themes every time—the first was to be called *Moda SI* (Fashion SI)—this particular proposal never got off the ground.³⁰

Bringing artists from other countries was a major concern, despite financial limitations: “This will be an unprecedented event in Mexico, since one of the reasons we have parted ways with the official world is the fact that Mexico, a creative country of excellence, has been kept for such a long time practically on the margins concerning advances in the world’s cultural currents.”³¹ After many debates, group members found a solution to the funding problem: they would lodge visiting artists in their own homes, and provide them with meals and a workspace. In those cases where artists wished to bring works to Mexico, however, they would have to cover the ensuing transportation costs.

At a press conference held before the opening of the second *Salón Independiente* in October 1969, all participating artists were present, and a soon-to-be-published manifesto was announced. The document stated that “the shows promoted by the present group present an opportunity for artists not associated with a gallery, and who produce painting that is experimental, searching, and avant-garde, to exhibit with complete freedom;” ironically, however, many of the *Salón* members were then represented by the Galería Pecanins.³²

Salón Independiente 69 opened at the MUCA on the UNAM campus on October 16, 1969. The opening was led by the University’s rector, Javier Barros Sierra, accompanied by Gastón García Cantú, who was the coordinator of Difusión Cultural (or Cultural Extension), and Helen Escobedo, then director of Visual Arts,³³ whose support had been instrumental in making the

MUCA available for the Salón. At the opening ceremony, José Luis Cuevas declared: "This is not a commercial exhibition. This is the result of a struggle conducted in order to break with official art. Its character? Freedom of expression. Here all visual trends are gathered together."³⁴

Whereas, due to time limits, participants in the first Salón Independiente were not really able to present exciting new formal experiments, the second did achieve more solid results that were closer to the Salón's original purposes.³⁵ For example, a catalogue was printed, listing all participating artists, providing summary biographies, and pictures of each artist and one of his works. Although the setting included a vast space of two thousand square meters (about 21,500 square feet), the installation was somewhat conservative: each artist contributed three or four works, which were hung together on a series of panels and partitions placed on the sides and center of the gallery.³⁶

The shows that Escobedo had been organizing at the MUCA since 1961 were aimed at eliciting interest and provoking curiosity among a mainly university audience, and the second Salón was no exception.³⁷ According to the press, nearly 3000 people came to the opening, including David Alfaro Siqueiros,³⁸ and the show's success was signaled not only by the number of visitors, but also in the positive reviews it produced in response.

Of the 45 artists who participated in the first Salón, 31 were included in the second.³⁹ New "talent" (as the members called it) was brought in from the UNAM's Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP): Roberto Realh de León, Antonio Moreno Ortega, and Raúl Tovar, as well as Hersúa and Sebastián, members of the Arte Otro group.³⁹

One of the freshest and most innovative works to appear in Mexico in the 1960s was shown at this second Salón: Helen Escobedo's stunning *White Corridor*. Produced specifically for the show, this installation was a clear departure from the traditional three-dimensional bronze sculptures that Escobedo had been making in the early 1960s. Using industrial supplies, she built a sort of penetrable roofed aisle that invited audience participation. Conceived of as an ephemeral creation, it produced feelings of depth and rhythm as one walked along its length or crossed through it, the experience modulated by a play of protrusions and voids.

As part of the planning process for the second Salón, a discussion took place about the need for creating a permanent and international collection for the MAM, which would be coupled with a dynamic program of activities designed to bring the institution up to date. In order to follow up such initiatives, a panel, entitled "The Function of the MAM," was set up to debate the relevance of the government's main space for contemporary art, built in Chapultepec Park in 1964. The event was held at the Mexican-Israeli Cultural Institute: Carmen Barrera, Helen Escobedo, Fernando Gamboa, Ramón Xirau, Alfonso Soto Soria, and Vlady all presented papers; the panel was moderated by Óscar Urrutia.

In response to all this, Francisco Icaza, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, and Felipe Orlando announced their decision to withdraw their work from the MAM.⁴¹

The Salón Independiente also managed to enlarge its sphere of influence, promoting communication among artists in Mexico City and elsewhere in the country. Salón artists collaborated with Cine Independiente members, namely Rafael Castanedo, Arturo Ripstein, and Felipe Cazals, as well as with stage directors Juan José Gurrola and Alejandro Jodorowsky. They even donated works to help complete two feature films, Cazals's *Familiaridades* and Ripstein's *La hora de los niños*.⁴² In appreciation, Cine Independiente made a short film about the Salón, a playful documentary that included interviews with some of the artists, a few scenes from the opening, and shots of pages from the catalogue.⁴³ The Salón also sent its first traveling show to Toluca's Casa de Cultura, and apparently they also sponsored an exhibition in 1970 at the Galería Municipal in Guadalajara (today the Teatro Torres Bodet), with the support of that city's Contemporary Visual Arts Council, headed by local artist Miguel Aldana, who was looking for ways to promote the visual arts, foster art interchange, support artists' work, and promote new talent in that city.⁴⁴

The third exhibition of the Salón Independiente was organized by Kazuya Sakai, Manuel Felguérez, and Brian Nissen, who were interested in creating a more experimental event that would emphasize collective work.⁴⁵ For this occasion, a decision was made to revisit one of the Salón's original tenets: the search for a "more effective relationship between art and society."⁴⁶ In July 1970, when the first invitations to foreign artists were issued, the project pivoted around these concerns. The initial exhibition plan, which was never carried out, envisioned partitioning the museum into areas of varying sizes and different themes; inside each unit a team of five or more artists would carry out their work in an "anonymous, collective environment":

Room 1. Geometric. Black. Rigid geometric shapes, directed lighting. Room 2. Structure. An environment simulating a sculpture's interior, where mural paintings break and re-compose said structure. Room 3. Representation. Scenes with mannequins, sculpture, painting, etc. Room 4. Projection. Reflection, transparency and projection in a dark room. Room 5. Spectacle. Dramatic environment, fairground. Environmental irregular aisles, tunnel-like, in order to connect the other galleries, with contributions from all artists.⁴⁷

Artists could choose between sending models or plans to construct an environment or structure that would be team-produced, or sending a work and suggesting which of the spaces it should be placed in. A statement of purpose for the third group show was outlined in a letter to doctor Leopoldo Zea, coordinator of Difusión Cultural, requesting the use of MUCA's facilities for the exhibition:

In terms of aesthetics, the show will represent an effort in the search for a true avant-garde in Mexico, excluding, to the extent possible, traditional personal work, opening the way to the collective creation of environments that are planned conceptually and formally in different directions: geometrical, architectural, structural, representational, audiovisual shows, etc.⁴⁸

The organizers also planned to invite ENAP students to work with invited artists.

The 1969 Sal6n had been expensive. According to Kazuya Sakai, the participation of foreign artists had required expenses that were greater than planned.⁴⁹ Given a continuing lack of economic resources, and in an effort to maintain independence, the group tried to obtain funding for its third endeavor by various means. As in previous years, Sal6n artists set up a sale at the Galería Pecanins, although this time the money raised was insufficient for the ambitious project. Since locating sufficient support for the original project turned out to be impossible, on September 30 a decision was made to collectively produce all the works on paper, using industrial pigments, working on site at the MUCA, although “preserving individual personality.”⁵⁰ In the end, Gilberto Aceves Navarro, Philip Bragar, and Manuel Felgu6rez took charge of the project.⁵¹

This new structure for the third Sal6n may have been inspired by the collective projects done for the Mexican Pavilion at the 1970 World’s Fair in Osaka, on which some of the members had participated. Fernando Gamboa had invited Roger von Gunten, Brian Nissen, Lilia Carrillo, Francisco Icaza, Arnaldo Coen, Manuel Felgu6rez, Gilberto Aceves Navarro, and Fernando Garc3a Ponce to work inside a warehouse in Mexico City’s El Vergel neighborhood, where they painted stretched canvases that, when joined together formed a collective “mural” measuring some 350 square meters (almost 400 square feet) on the theme of the supposed benefits of progress.⁵² Clearly, some of the members of the Sal6n Independiente took an ambiguous position as regards one of the organization’s founding tenets, namely the prohibition on participating in biennials or other official projects.

Over the course of November, most of the artists worked closely together in the MUCA, which had been transformed into a sort of laboratory for artistic experimentation. The cardboard required for the art works was donated by Cartonajes Estrella, a company owned by friends of the Pecanins. Space, materials, and construction allowed most of the artists to experiment, producing large works that were sort of ephemeral “environments” without any commercial limitations.⁵³ A few, however, worked more independently, including Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Margot Fanjul, Ar3stides Coen, Allan Jones, and Ricardo Regazzoni. With the slogan “An art poor in materials but luxurious in concept,” the third Sal6n Independiente was inaugurated on December 3, 1970, and remained open until February of the following year.⁵⁴

The aesthetic and thematic results were more advanced than in the two previous Sal6n exhibitions. For example, Yutaka Toyota, an artist of Japanese descent who hailed from Brazil, created a piece that involved movement, optical games, light, and mirrors. Other artists presented new subjects and themes. Inspired by Pop Art, and drawing on the aesthetics of comics, Felipe Ehrenberg resorted to mail-art to “transport” his work, as a medium separate from galleries and the art market. From London, Ehrenberg mailed two hundred postcards to Mexico with nothing on them but a meaningless black blot and a postage stamp. In an invitation to collective participation, the piece only became visible when assembled by a team, like a puzzle on the wall, following a key on the reverse of the cards. Using advertising references and typefaces reminiscent of the graphics originally developed for the 1968 Olympics, Ehrenberg’s work showed a nude woman, seen in a three-quarter view and in a seductive pose, holding a soccer ball in one hand, in allusion to the 1970 World Cup, which was held in Mexico, while the other held one breast, turning her into a contemporary Madonna. Hers3a presented a closed environment built from empty spools of thread that had been painted white and cut in such a fashion that the audience could move them and create various optical effects.

This time, however, reviews were not as kind as in the previous year, and there were fewer of them. Luis Carlos Emerich, Ala3de Foppa, and Raquel Tibol were all critical of the show: Tibol wrote that the Sal6n proposal was timid, with a total effect more akin to chaos.⁵⁵ Nevertheless, the third Sal6n Independiente was actually the version that best managed to involve true collective processes, and even though most of the pieces were not perfectly resolved, they were important for demonstrating a high level of experimentation in the use of non-traditional supports.

It seems that the bulletin-catalogue printed to accompany the exhibition was made before the artists had started to work, since the list of participants does not exactly match those who actually were in the show.⁵⁶ The contents of the catalogue, marked by an overall humor and lack of solemnity, focused on two main issues: the relevance of newsprint as material for artwork, and the history of the Sal6n Independiente.

As in the previous year, the third exhibition traveled to Toluca (March 1971) and Guadalajara.⁵⁷ Miguel Aldana favored the interchange of artwork and ideas between Mexico City and Guadalajara, which eventually led to the formation of the Centro de Arte Moderno de Guadalajara (CAM). The locale for the previous year was insufficient, and therefore another place was required.⁵⁸ Brian Nissen suggested using an abandoned building, where the Flower Market had been previously housed.⁵⁹ After renovating and refitting the building, the city government and private enterprise –meaning Miguel Aldana– joined forces to “provide Guadalajara with an institution fostering and developing contemporary art on an international level.” In April, the CAM invited artists of the Sal6n Independiente to create ephemeral murals on the

walls of the Centro, and sculptures in the plaza outside. Thus, the CAM began its activities by producing eighteen murals, plus several sculptures and ephemeral environments. On April 8, during Holy Week, some Salón Independiente members together with guest artists from Guadalajara, such as Salvador Bru and Aldana himself, returned to the idea of decorating the Centro's outside walls, with the goal of creating "artwork favoring urban integration."⁶⁰ Sculptural and environmental work was carried out by Helen Escobedo, Ernesto Mallard, Hersúa, Sebastián, Realh de León, and as a local guest, Fernando González Gortázar. Photographs of this process reveal that artists worked for a week, and interacted with the public. Escobedo stated: "We have adapted to conditions that are different from Mexico City in terms of light, space and architecture. For instance, I had planned a wood sculpture, but since we don't have any wood, I switched to pipe structures."⁶¹ Aceves Navarro commented: "The important thing is that the Centro de Arte Moderno is offering an opportunity to present art in the street with the participation of the public, without the limitations of the studio."⁶² Sebastián observed: "As far as I'm concerned, I'll let the audience choose the colors of my work."⁶³ Political content also began to emerge: Aceves Navarro's work was a protest against the Vietnam War, Nissen alluded to the atomic bomb, and Gabriel Ramírez criticized militarism.

The group did not skirt the problems it had to face, and writing about group work, Sakai summarized the situation:

It is true that the thoughts, attitudes and actions of the SI (Salón Independiente) may be criticized. Even so, what can't be denied is that its members, driven by the will to create a group identity, have been able to take forward an enterprise that many thought was doomed to fail, given the harsh conditions under which the association was formed. The road has not been easy, certainly. However, the group spirit has been strengthened by adversity, thwarting attacks by mediocre and resentful critics.⁶⁴

Nevertheless, internal debate grew, personal interests diverged, and quarrels increased until two bands were formed, reflecting a generation gap. The rationale that had launched and given meaning to the Salón Independiente ended up breaking it apart. Statements made to the press help little in explaining the reasons for the split, and even today former Salón members have little desire to recall those events. Apparently, a problem arose when some of the younger artists expressed an interest in participating in international biennials. Those following Felguérez and Sakai continued their struggle against authoritarianism and State control, without actually rejecting the prevailing system. The other side was more concerned with the political meanings of artistic work. For example, Vlady resigned before the third exhibition took place, and once outside the group, he placed a protest-mural painting at the entrance to the MUCA on the day the third Salón

Independiente opened, reading: "Independent from what? The Salón Independiente emerged from the crisis brought on by the '68 Student Movement, as a way to protest conformity and cultural sclerosis, now? more of the same. Its independence despises anybody else's independence. Environment? Yes, a smothering one! Vlady"⁶⁵

In May 1971, despite having elected a new board of directors,⁶⁶ and even though disagreement was rife inside the group, proceedings were started towards raising funds to hold a fourth Salón, tentatively scheduled to open in October at the MUCA.⁶⁷ The annual benefit sale, once again staged at the Galería Pecanins, was called "Woman 50 x 50," which referred to the theme and dimensions in centimeters for the works, implying that they would be specially produced for this occasion; each sale generated a small commission for the artist. Through Miguel Aldana, the CAM acquired the complete collection, and subsequently showed it in the Guadalajara space, starting on September 27, 1971.⁶⁸ It was also proposed that artists contribute posters to be used for advertising.⁶⁹ The planned opening date for the fourth Salón was October 15. All projects were to be based on cubic shapes measuring 50 inches (125 cm) per side; each artist had the right to use up to four cubes. "Teams may be formed to work in any of the following areas: film, dance, music, and visual arts."⁷⁰ Simultaneously the ENAP asked the members of the Salón Independiente to create ephemeral murals in the school's patio, during the last two weeks in October.

But the fourth Salón Independiente never took place. In an atmosphere of deepening disagreements, amidst pressures and threats of a coup, thirteen of the founding members (Palau, Aceves Navarro, Carrillo, Escobedo, Felguérez, García Ponce, Nissen, Ramírez, Regazzoni, Rojo, von Gunten, and Sakai) submitted an open letter announcing their mass resignation, due to "the impossibility of restructuring the group, bad faith, and certain flaws that the Salón has suffered since its inception." José Luis Cuevas was also listed, but apparently was unable to actually sign the letter because he was abroad.⁷¹ At the same time, they mentioned "the creation of a new group whose name, purpose, guidelines, planned activities, and other details" were to follow.⁷² Sakai described this as a small group "of artists of proven quality, a group basically of authentic creators whose seriousness is beyond doubt."⁷³ In the joint letter, they called themselves a "group of avant-garde artists who are aware of the realities of contemporary society, regardless of their aesthetic paths, political ideologies, or the national origin of the members."⁷⁴

The remaining members of the Salón Independiente—Ehrenberg, Tomás Parra, Ricardo Rocha, Arnaldo Coen, Arístides Coen, Realh de León, Hersúa, Muñoz Medina, and Luis Jaso—then decided to dissolve the Salón. They declared:

Given the events, the Salón Independiente states that since it began operating in 1968 it has played a significant role in the

country's cultural environment corresponding to the social context of a historical moment, but also has been burdened with anomalies and discrepancies, whether in thought, attitude or procedure, which now render this group's function impossible.

Kazuya Sakai, who was the coordinator of the Salón, made the reasons a bit more specific: "Infantile immaturity by a left-wing that doesn't know what it wants; the idea that they could push through a closed and xenophobic chauvinism, a lack of solidarity, trust or unity among artists [...] caused the demise of the Salón Independiente."⁷⁵

Felipe Ehrenberg, who was living in London at the time, offered another perspective: the Salón Independiente was dissolved simply because it no longer filled a void in Mexico's his-

toric cultural context.⁷⁶ He pinpointed some decisions taken by the board without general approval or without even consulting individual members, and also the fact that some members behaved like public spokespersons even though the regulations forbid such personal speculations. Ehrenberg denied that political maneuvers were behind the crisis, and that if anybody made individual political statements, then the group no longer could be called independent. And he concluded by affirming that the Salón Independiente "met its historic purpose, and died as such, therefore, it was useless to believe in *kazuyismos*. Why revive the dead."⁷⁷ Yet despite the eventual and perhaps not surprising collapse of the Salón, the series of exhibitions it supported would shape the future, leading to other powerful collective projects and the strengthening of equally powerful responses to art world hierarchies and the continuing threat of authoritarianism.

Notes

1. This open letter was addressed to the INBA and the Organizing Committee for the XIX Olympic Games. It was also signed by Federico Canessi, Manuel Felguérez, Jaime Saldívar, José Bartolí, Artemio Sepúlveda, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Antonio Peláez, Amalia Abascal, Francisco Corzas, Fernando García Ponce, Francisco Icaza, Kazuya Sakai, Maka, Leonel Góngora, Trinidad Osorio, Roger von Gunten, Arnold Belkin, Luis Jaso, Arnaldo Coen, Iker Larrauri, Myra Landau, Juan Luis Buñuel, Brian Nissen, Felipe Ehrenberg, and Gabriel Ramírez. Concepción Solana Archives; the letter is reproduced in Raquel Tibol, *Confrontaciones: Crónica y recuento*, Mexico City, Ediciones Samara, 1992.

2. *Ibid.*

3. According to Raquel Tibol, the INBA contacted Gustavo Alaniz, Raúl Anguiano, Gustavo Arias Murueta, Arnaldo Coen, Manuel Felguérez, Jorge González Camarena, Benito Messeguer, and Alfredo Guati Rojo, and asked them to analyze the artists' objections and write up new guidelines. *Ibid.*, p. 184.

4. "Vida cultural," *Revista de Bellas Artes*, no. 24 (November-December 1968), pp. 93-4.

5. Both inside and outside the institutional environment, artists debated how to introduce necessary reforms, to abolish awards and to create bridges for a dialogue between the artists and their times. In 1969, the Venice Biennial did not award any prizes, and in 1973 new rules were promulgated.

6. Carla Stellweg, "Crisis de las bienales," *Excélsior* (October 13, 1968).

7. Ida Rodríguez, "El nacionalismo en el arte (Consideraciones en vísperas de la Bienal de São Paulo)," *Excélsior* (April 26, 1969), p. 19-A.

8. Hilda Lorenzana managed the Galería de la Zona Rosa, and Montserrat Pecanins was in charge of the Galería Pecanins, along with her twin sisters Teresa and Ana María.

9. From a three-page letter addressed to Raúl Herrera, August 26, 1968. Concepción Solana Archive. Apparently all invited artists received a letter drafted on this model.

10. See p. 38 in this catalog.

11. "Entrevista a Manuel Felguérez: Contrapesos en tensión," *El Ángel*, supplement to *Reforma* (December 14, 2003).

12. *Ibid.*

13. Letter to Raúl Herrera; see note 9.

14. "Crimen por Cuevas, una tumultuaria exposición," *Excélsior* (October 3, 1968), p. 18-A.

15. It was signed, in the following order, by Manuel Felguérez, Vicente Rojo,

Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Francisco Icaza, Rodolfo Nieto, Kazuya Sakai, Leonel Góngora, Roger von Gunten, Arnold Belkin, Gilberto Aceves Navarro, Philip Bragar, Francisco Moreno Capdevilla, Antonio España, Helen Escobedo, Vita Giorgi, Gastón González, Raúl Herrera, Lucas Johnson, Luis López Loza, Benito Messeguer, Jorge Muñoz Medina, Felipe Orlando, Pedro Preux, Marta Palau, Ricardo Regazzoni, José Bartolí, Artemio Sepúlveda, Francisco Corzas, Luis Jaso, Arnaldo Coen, Iker Larrauri, Myra Landau, Juan Luis Buñuel, Brian Nissen, Felipe Ehrenberg, Gabriel Ramírez, Ricardo Rocha, Mariano Rivera Velázquez, Toni Sbert, Olivier Seguin, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, and Lucinda Urrusti. Four other artists, Leonora Carrington, Ángela Gurriá, José Luis Cuevas, and Guillermo Meza, donated work to help funding, but did not show any art themselves. Tibol, *Confrontaciones*, p. 158.

16. Enrique F. Gual, "Los Independientes," *Excélsior* (October 28, 1968), p. 22-A.

17. Ana María Albarrán Favela et al., *Importancia del Salón Independiente en el desarrollo artístico y social de México*, B.A. thesis, Department of Art History, Universidad Iberoamericana, August 1973, p. 168.

18. Foreign artists who at the time were working in Mexico included Brian Nissen, Kazuya Sakai, Leonel Góngora, Vita Giorgi, and Roger von Gunten. The first two were instrumental in organizing the Salón, both intellectually and logistically, and their efforts were supported by the Pecanins sisters.

19. "El 'Salón Independiente' se abre hoy en el Isidro Fabela," *Diorama de la Cultura. Olimpo de México*, supplement to *Excélsior* (October 15, 1968), p. 44-A.

20. Enrique F. Gual, *op. cit.*

21. See for example, Jorge Alberto Manrique, "La independencia y la libertad del Salón Independiente," *Siempre!* (November 27, 1968), pp. 10-11.

22. "Mesa redonda del Salón Independiente," *Excélsior* (October 30, 1968). Apparently, Hernández Campos was not able to attend, but sent a written contribution.

23. "Cintas de arte en el Salón Independiente," *Excélsior* (November 3, 1968), p. 30-A.

24. *Reglamento interno del Salón Independiente*. Concepción Solana Archive, 12 pages.

25. "El Salón Independiente se opone," *Excélsior* (May 2, 1969).

26. *Declaración del Salón Independiente*, Concepción Solana Archive; "El Salón Independiente se opone," *Excélsior* (May 2, 1969).

27. At the sale were pieces by Nissen, Bragar, Carrillo, von Gunten, Coen, Sakai, Orlando, Palau, Aceves Navarro, Felguérez, Jaso, García Ponce, Landau,

Giorgi, Góngora, Rojo, Cuevas, Icaza, Sbert, Vlady, Rocha, Ehrenberg, Muñoz Medina, and Ramírez, as well as sculptures by Escobedo and Seguin. See "Desde el viernes, la venta anual del Salón Independiente," *Excélsior* (August 12, 1969); "Hoy terminará la venta especial del Salón Independiente," *Excélsior* (August 17, 1969). Brian Nissen Archive.

28. Clipping from *Excélsior* (August 19, 1969). Brian Nissen Archive.

29. "Diseños audaces, belicosos: El Salón Independiente presentará en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de CU una exposición de pintura, escultura, grabado y dibujo, que auspiciará con un desfile de modas," *Excélsior. Magazine dominical* (September 21, 1969), p. 4; Letter from Francisco and Concepción Solana addressed to "Vicky," where planning for the year is discussed, July 8, 1969. Concepción Solana Archive, 2 pages.

30. "Diseños audaces, belicosos," pp. 4-6.

31. Cited in Albarrán Favela, pp. 187-93.

32. Clipping from *El Nacional* (October 14, 1969). Brian Nissen Archive.

33. See *A los miembros del Salón Independiente*, reproduced in Albarrán Favela, p. 194. Initially, some members did not agree that the MUCA was an appropriate venue, since it was considered an "official" space; they ultimately yielded to arguments that the University was autonomous.

34. "Se inauguró el Salón Independiente 69," *Excélsior* (October 17, 1969). Brian Nissen Archive.

35. *Salón Independiente 69*, Mexico City, 1969. Brian Nissen designed the catalogue and exhibition posters. See Luis Carlos Emerich. *Galería Pecanins, la siempre vivaz*, México City, Turner, 2000, p. 34.

36. I am grateful to Brian Nissen, who made his archives available for consultation. The wealth of photographs in that archive allowed us to better understand the exhibition layout. The installation design was by Alfonso Soto Soria.

37. Helen Escobedo interviewed by Cuauhtémoc Medina, Mexico City, March 11, 2003, "La era de la discrepancia" Archive, IIE, UNAM.

38. Escobedo interview; "Sepelio del arte comercial," *Últimas Noticias* (October 17, 1969). This number seems somewhat exaggerated, but even so it hints at the size of crowd at the opening.

39. Older artists abandoned the group, among them Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Francisco Corzas, Rodolfo Nieto, Arnold Belkin, Luis López Loza, Ángela Gurría, Leonora Carrington, Guillermo Meza. According to the catalogue, the participating artists were Aceves Navarro, Bragar, Buñuel, Carrillo, Cuevas, Arnaldo Coen, Ehrenberg, Escobedo, Felguérez, García Ponce, Giorgi, Alan Glass, Leonel Góngora, Raúl Herrera, Icaza, Jaso, Landau, Muñoz Medina, Nissen, Felipe Orlando, Palau, Preux, Gabriel Ramírez, Regazzoni, Rocha, Rojo, Sakai, Sbert, Vlady and von Gunten, and the following foreign artists: Shusaku Arakawa (Japan), Marcelo Bonaverdi and Antonio Seguí (Argentina), Rafael Canogar and Antonio Saura (Spain), Marta Pan (France) and Fernando de Szyszlo (Peru). Notwithstanding, Arakawa, Bonaverdi, Pan and Saura did not show their work. Berta Taracena, "Independientes 69," *Tiempo* (November 10, 1969), quoted in Albarrán Favela, p. 193.

40. Conversation with Arnaldo Coen; see also Julio César Schara, "Arte otro y otro Arte," *México en la Cultura*, cultural supplement to *Novedades*, third epoch (June 1, 1969), pp. 4-6.

41. Invitation program to the discussions. Concepción Solana Archive; and "Los hechos y la cultura en México," *Nivel* (November 25, 1969). Brian Nissen Archive. A second discussion was held at the same location, about the "Function of the International Biennials", with the participation of Ida Rodríguez, Jorge Hernández Campos, Juan García Ponce, Antonio Rodríguez, Jorge Alberto Manrique and Manuel Felguérez; Kazuya Sakai was the moderator.

42. "Visión," (November 21, 1969), reproduced in Albarrán Favela, p. 174.

43. Tomás Pérez Turrent, "Cortometraje del Salón 69," *Catálogo-boletín de la exposición Salón Independiente 70*, p. 6.

44. Some of the artists we interviewed do not recall this event. However, newspapers reviews do mention four distinct Salón exhibitions in the provinces, two in Toluca, and another two in Guadalajara. An article in *Excélsior* (April 4, 1971) states that this 1970 show was the second of its kind in Guadalajara. Research in local periodicals in each city is pending.

45. They held the positions of general coordinator, secretary and voting member, respectively.

46. Draft of a letter describing the exhibition's goals. Concepción Solana Archive.

47. The papers of Concepción Solana include copies of letters following those guidelines, addressed to Julio Le Parc and Carlos Cruz Diez (Paris), Lea Lublin (Argentina), Carlos Vergara and Yutaka Toyota (Brasil), Margo Fanjul (Guatemala), Felipe Ehrenberg and Raúl Herrera (England), Jorge Páez Viloro (Uruguay), Marta Palau (Tijuana), Felipe Orlando (Cuba) and Guillermo Núñez (Chile).

48. Letter from the Salón Independiente signed by Kazuya Sakai as general coordinator, Manuel Felguérez, and Bryan [Nissen], addressed to Leopoldo Zea, September 14, 1970. Concepción Solana Archive, 2 pages.

49. Kazuya Sakai, "Panorama," *Boletín-Catálogo si* (December 3, 1970).

50. Undated message on Salón Independiente letterhead, addressed to "all members." Concepción Solana Archive, 2 pages.

51. Using newsprint as the essential material for creating new works at the Salón was not a new idea, since a few years before, under different conditions, the MUCA had presented Robert Motherwell's "On Paper" exhibition. Also, Rodolfo Nieto had presented a show called "Laboratorio de papel" at the INBA.

52. See "México en Japón," *La Cultura en México*, supplement to *Siempre!*, no. 423 (March 18, 1970), and Tíbol, *Confrontaciones*. The mural, however, was never sent to Osaka.

53. Critic Alaíde Foppa explained the results as "an environment where walls, floors and, whenever present, ceilings, along with each formal element, come together to produce a certain effect and become integrated into a single composition." "La antioleminidad de los Independientes," *La Cultura en México*, supplement to *Siempre!*, no. 469 (February 3, 1971), p. 4.

54. Document announcing recent activities of the Salón Independiente, February 10, 1971. Concepción Solana Archive.

55. Raquel Tíbol. "Los independientes juegan al salón," *Excélsior. Diorama de la cultura*, (December 6, 1970), p. 3.

56. Toyota and Zapfe are not on the list, although there are records that their pieces were in the show. Jorge Páez Vilaró, Omar Rayo, and Pedro Friedeberg were listed, although they did not participate. Other Salón members who had been included in previous shows, including Juan Luis Buñuel, Vita Giorgi, Leonel Góngora, Olivier Seguin, and Bartolí, all of them announced in the catalogue, were actually not in the exhibition. See *Boletín-catálogo Salón Independiente 70*, Mexico City, Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, 1970. José de la Colina, Salvador Elizondo, Jorge Alberto Manrique, Concepción Solana, Tomás Pérez Turrent, and Kazuya Sakai all contributed texts; novelist Jorge Ibarguengoitia wrote the introduction.

57. Draft of letter. Concepción Solana Archive, February 10, 1971.

58. *Centro de Arte Moderno de Guadalajara, A.C. Memoria 1970-2005*, Guadalajara, 2005.

59. *Ibid.*

60. Participating artists were: Gilberto Aceves Navarro, Marta Palau, Brian Nissen, Ricardo Rocha, Arnaldo and Aristides Coen, Roger von Gunten, Gabriel Ramírez, Myra Landau, Héctor Navarro, José Muñoz Medina, Philip Bragar, Kazuya Sakai, Manuel Felguérez, and Tomás Parra. "Próximo trabajo del Salón Independiente," *Excélsior* (April 4, 1971).

61. Leopoldo Rojas Zea, "En Guadalajara, el Salón Independiente comenzó a desacralizar el arte con una exposición efímera," *Excélsior*, quoted in Albarrán

- Favela, p. 210.
62. *Ibid.*
63. *Ibid.*
64. "Panorama," *Salón Independiente 70*, p. 5.
65. Quoted by Albarrán Favela, p. 174.
66. Raquel Tibol, *Confrontaciones*, p. 184. Even though the main organizers remained, the new board of directors consisted of José Luis Cuevas, Brian Nissen, Helen Escobedo, Gilberto Aceves Navarro, and Ricardo Rocha.
67. In a letter to doctor Leopoldo Zea thanking him for the UNAM's support for the third Salón, a request was made to extend the same support to a fourth Salón in October. A general meeting was called for March 10 at the Galería Pecanins to elect a new board. Felguérez, Sakai, and Rojo were not eligible, since they had been on the board during the two previous years. In another release sent out to members on the same date, an announcement was made that the MUCA show would stay open until the end of February. Concepción Solana Archive.
68. *Centro de Arte Moderno de Guadalajara, Memoria*, p. 15.
69. Specifications for posters were: two colors, 40 x 60 cm, leaving a 20 cm margin for lettering. The best five posters were to be selected through a majority vote; those artists who did not submit a poster proposal had no right to vote. *Boletín: A los miembros del Salón Independiente*. Concepción Solana Archive.
70. *Ibid.*
71. Kazuya Sakai, "Infantilismo de izquierda y chauvinismo: causas del fin del Salón Independiente," *Excelsior* (July 20, 1971).
72. *Renuncia. Carta abierta*, July 15, 1971, quoted by Albarrán Favela, p. 222.
73. Sakai, "Infantilismo...".
74. *Renuncia. Carta abierta*, July 15, 1971, quoted by Albarrán Favela, p. 222.
75. Sakai, "Infantilismo...".
76. "Salón Independiente murió porque ya había cumplido su misión histórica," *Excelsior* (July 21, 1971).
77. *Ibid.* The term "kazuyismos," of course, refers to the stated beliefs of Kazuya Sakai. [Editor's note]

Contracultura e ideología en los inicios del cine mexicano en súper 8

Álvaro Vázquez Mantecón

En 1970 un grupo de promotores culturales (entre ellos Víctor Fosado, Óscar Menéndez y Leopoldo Ayala) vinculado al Centro de Arte Independiente Las Musas convocó a la celebración de un Primer Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 milímetros con el tema “Nuestro país”. Las cintas que se presentaron al concurso ofrecían una representación del imaginario de la juventud de la clase media capitalina, de sus gustos y obsesiones. Al reseñarlas, el crítico Jorge Ayala Blanco comentó que parecía que todos los jóvenes directores habían querido filmar la misma película.¹ Llamaba la atención que en varias de ellas, como *El fin* (1970) de Sergio García, en *El padre/Why?* (1970) de Enrique Escalona y Galo Carretero, y en *Mi casa de altos techos* (1970) de David Celestinos, aludieran directamente a la represión del Movimiento Estudiantil en Tlatelolco. *Mi casa de altos techos*, por ejemplo, contaba la historia de dos estudiantes de artes plásticas de la ENAP que se enfrentaban a la necesidad de redefinir su posición después del 68. Cada uno representa una posición emblemática. Uno es un “barbón idílico” –como llamaría Jorge Ayala Blanco a los protagonistas del cine en súper 8 de principios de los años setenta–, una especie de *hippie* contracultural de pelo largo que asiste a reventones desenfrenados para luego serenarse catatónicamente en una especie de meditación trascendental; vive en un estudio en el centro, con las paredes llenas de consignas que demuestran que está atormentado por el 2 de octubre. Su compañero, de origen popular, es más formal. Se pasea por las zonas marginadas de la ciudad, reflexiona entre montañas de desechos y busca comprometer sus pinturas con los conflictos sociales. La cinta reflejaba una disyuntiva importante para la juventud de su tiempo: por un lado la búsqueda de una contracultura y una nueva espiritualidad, y por otro la preocupación por las condiciones políticas y sociales del país.

El conflicto planteado por la película refleja el debate que se dio en aquel tiempo sobre las formas que debería asumir la contracultura. En un artículo editorial de *La Cultura en México* pu-

blicado en 1973, Carlos Monsiváis afirmaba que el 68 había terminado con la cultura oficial, y la consecuencia de ese derrumbe debía ser un acercamiento del pensamiento al acontecer político y la conformación de una contracultura que se enfrentara a la cultura dominante. Pero advertía, en una clara crítica a la Onda, la corriente literaria cercana al rock encabezada por José Agustín, Parménides García Saldaña y Gustavo Sáinz entre otros, que “una contracultura en México no puede asumir formas idénticas a las utilizadas en Estados Unidos e Inglaterra ni debe darse el lujo del irracionalismo o el exotismo o la ‘expansión de la conciencia’ los fines de semana”.² Las tareas de la contracultura serían múltiples:

...hallar y establecer la tradición radical que le interesa (donde figuren –digo, es un decir– lo mismo Ignacio Ramírez y William Burroughs, Ricardo Flores Magón y Marcel Duchamp); examinar los presupuestos de la moral sexual vigente y del sexismo dominante; ubicar y combatir los efectos y los alcances de la penetración imperialista; internacionalizar los logros y conquistas de la cultura nacional; definir y ganar el espacio crítico en que podrá desenvolverse; democratizar de modo riguroso el sentido de su actividad crítica.³

Hubo quienes creyeron por aquellos años que el súper 8 cumplía en buena medida con esta función renovadora. A partir del concurso convocado por Las Musas surgió en el país un movimiento singular. Entre 1970 y 1974 se celebraron varios encuentros de cine en súper 8 en el que se presentaron más de doscientas películas. La mayoría de ellas realizadas por jóvenes en su gran mayoría varones, cuyo promedio de edad era veintidós años,⁴ algunos de ellos convencidos de que la clave para cambiar al cine mexicano estaba en el pequeño formato. En 1972 un manifiesto firmado por Óscar Menéndez, Alfredo Gurrola, David Celestinos y Sergio García, entre muchos más, bajo el título “Ocho milíme-

tros contra ocho millones”; que a partir de la publicidad de que la película *Emiliano Zapata* (1970) de Felipe Cazals había costado ocho millones de pesos fustigaba a los cineastas que a fines de los años sesenta se habían proclamado independientes (como Arturo Ripstein, Paul Leduc y por supuesto también Cazals) y habían comenzado durante el sexenio de Luis Echeverría a filmar películas patrocinadas por el Estado. El término “cine independiente”, afirmaba el manifiesto, no podía ser asumido por cineastas que gastaban en una película más de diez millones de pesos, y era sólo aplicable al súper 8:

Una película de súper 8 mm ante cualquier persona con una lucidez mental honesta, representa los valores, la crítica verdadera que se puede hacer a un sistema, el cual tiene virtudes y defectos; es decir, que el coste económico de una película no corresponde a su calidad, pues con los doce millones que costó la producción de *Zapata*, por ejemplo, hubiéramos podido hacer diez mil películas de súper 8 que representarían todo nuestro contexto histórico, social y artístico.⁵

En 1971 se organizó un segundo Concurso Nacional de Cine Independiente, ahora patrocinado por el Comité de Difusión Cultural de la Escuela de Economía de la UNAM, que convocaba “a toda la juventud del país a presentar, por medio de la imagen y el sonido, ‘El problema principal’ en nuestra sociedad”.⁶ A pesar de que se trataba de un tema muy semejante al propuesto por el primer concurso (“Nuestro país”), se percibía una creciente radicalización del movimiento superochero, que a partir de aquí conformó dos bandos plenamente definidos. Por una parte se encontraban jóvenes cineastas que, como Sergio García, David Celestinos y Alfredo Gurrola, expresaban cada quien a su manera una temática y una estética contracultural: en las películas de García de aquellos años solían verse jóvenes aliviados perseguidos por la represión familiar, religiosa, política o social (*El fin*, 1970; *Ah Verda?*, 1973). A Celestinos le interesaba la liberación de una sexualidad reprimida (*Las hermanas*, 1971; *Absténganse curiosos*, 1974). Gurrola apostaba por una suerte de poesía visual compleja en la que igual aparecían mujeres con *body painting* en el bosque (*La segunda primera matriz*, 1972), que torneos de caballeros medievales montados en un volkswagen sedán (*Aquillae non caput muscas/Águilas no cazan moscas*, 1971). Y por otro lado estaban los superocheros más interesados en temas sociales, como Eduardo Carrasco Zanini, Gabriel Retes y Enrique Escalona. Carrasco se destacó en el segundo concurso con *Víctor Ibarra Cruz* (1971), un cortometraje sobre un teporocho urbano. Gabriel Retes presentó *El palettero* (1971), una historia correctamente filmada de arbitrariedad policiaca. Enrique Escalona había mostrado en sus películas una denuncia a la indolencia clasemediera ante los problemas sociales (*El padre/Why?*,

1970) y una cinta sobre la represión del Jueves de Corpus de 1971 (*El año de la rata*, 1971).

El debate entre las dos posiciones de superocheros estuvo presente en casi todos los encuentros y festivales de la primera mitad de los años setenta. Un ejemplo de la divergencia de puntos de vista fue la posición que tomaron en 1971 ante el masivo concierto de rock en Avándaro. Alfredo Gurrola realizó una película en súper 8 con la colaboración de García y Celestinos.⁷ La cinta seguía muy de cerca al documental *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970), y de manera similar a las crónicas de la revista *Piedra rodante*, presentaba una visión optimista sobre el evento. Por el contrario, Escalona incluyó en *El año de la rata* escenas del concierto como un contrapunto lamentable de la represión a los estudiantes por parte del gobierno el 10 de junio, que hacía eco de las críticas que algunos intelectuales de izquierda, como Carlos Monsiváis, habían expresado.⁸ Uno de los superocheros políticos, José Carlos Méndez, escribió sobre las diferencias entre ambos sucesos:

Éste [el 10 de junio] era la represión, Avándaro la manipulación de la conciencia y el desprestigio social más que de la juventud, de los estudiantes en tanto que fuerza social políticamente actuante. En el centro de ambos, el régimen. “Quemar” masivamente no solidariza, sino que amontona, hace bola, y cada bola con los suyos, sin revolverse. Del cemento a las pastas hay una diferencia no sólo de refinamiento sino económica y social. De cualquier manera nadie halló lo que buscaba salvo los organizadores. La única consigna: amor y paz, sólo fue un deseo, tan débil, tan en el aire que no duró ni durante el regreso.⁹

En 1971 los superocheros políticos (Paco Ignacio Taibo II, Enrique Escalona, Eduardo Carrasco Zanini, José Carlos Méndez y Gabriel Retes, entre otros) formaron la Cooperativa de Cine Marginal. Seguidores de las ideas de los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas sobre la producción de un cine destinado a la conciencia tanto como de los llamados del cubano Julio García Espinosa por un “cine imperfecto”,¹⁰ los integrantes de la Cooperativa se plantearon hacer un cine comprometido con las causas populares. Después de un debate interno, llegaron a la conclusión de que sus películas debían vincularse a la lucha que los sindicatos independientes como el Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM), dirigido por Rafael Galván, realizaban en contra de la hegemonía de la Confederación de Trabajadores de México (CTM). El trabajo de la Cooperativa se dividía entre la filmación de los diversos eventos de movilización sindical y la edición de los *Comunicados de Insurgencia Obrera*, que posteriormente eran proyectados a un público compuesto esencialmente por estudiantes y obreros. A principios de 1972 se hacían cerca de catorce proyecciones semanales.¹¹ La Cooperativa de Cine Marginal precedió a otras agrupaciones de cine vinculado a

la política, como el Grupo Cine Testimonio dirigido por Eduardo Maldonado y el Taller de Cine Octubre, de estudiantes del CUEC. Sin embargo, el trabajo político en que se involucró la Cooperativa condujo a la decisión –como una resonancia de la undécima tesis de Marx sobre Feuerbach–¹² de autodisolver el grupo para integrarse plenamente a la lucha sindical.¹³

Finalmente, la política fue una preocupación compartida por la mayoría de los superocheros y trascendió las rivalidades entre los grupos. En 1973 Alfredo Gurrola, por ejemplo, colaboró con Óscar Menéndez en *Viva Chile, ¡cabrones!*, una cinta sobre las manifestaciones en la Ciudad de México en protesta por el golpe de Estado en Chile, llena de canciones de folclor político andino y afirmaciones de solidaridad de los superocheros mexicanos con el pueblo chileno.¹⁴ En 1974 Sergio García, probablemente el más contracultural de los directores de cine en súper 8, filmó *Hacia un hombre nuevo*, un documental sobre los logros de la revolución cubana que abriría una nueva ruta del director hacia el cine documental y político. También hubo un tránsito en el caso de Gabriel Retes, quien colaboró como actor principal en *Luz externa*, una cinta de José Agustín filmada en 1973 que ilustraba con precisión el mundo de la contracultura juvenil en la Ciudad de México, como una muestra de los vasos comunicantes que existían entre las dos posiciones superocheras.

Algunos cineastas jóvenes se sumaron al movimiento de cine en súper 8, y a su manera interpelaron la división existente en la generación que los precedió. Diego López filmó en 1972 *Libe...* (cuyo título provenía de la palabra “Libertad” truncada), una cinta sobre la guerrilla urbana que no gustó a los superocheros políticos por no ser lo suficientemente comprometida.¹⁵ Rafael Montero hizo una crítica mordaz al radicalismo de sus colegas en dos cortometrajes: *La libertad es un hombre chiquito con ganas de darle en la madre a todo el mundo, la soledad es el mismo hombre un poco menos politizado* (1973) y *Chuchulucos y arrumacos para burgueses* (1974). Otros nuevos cineastas en súper 8 como Alfredo Robert, Miguel Ehrenberg, José Luis Benlliure o Juan Antonio de la Riva buscaron desarrollar en sus películas

una nueva temática que saliera del esquema fijado por sus predecesores.

Emilio García Riera hizo notar que hacia 1975 ya no se abrieron nuevas convocatorias a concursos o festivales de cine en súper 8: “Así terminó la breve boga de un cine que solió ligar la extrema economía con la pretensión excesiva”.¹⁶ Sin embargo, pese a lo que escribió García Riera, se siguió filmando en súper 8 aunque hubieran desaparecido los concursos y festivales habituales durante la primera mitad de los años setenta. Lo cierto es que ocurrió un relevo generacional. El único director que siguió aferrado a este soporte fue Sergio García, mientras que los demás se dedicaron a otra cosa o, como Retes o Gurrola, ingresaron a la industria, demostrando que no tenían tantos reparos contra ella como expresaron en el manifiesto de Menéndez. Fueron otros los que filmaron nuevas películas en súper 8, desde nuevas perspectivas que ya no pasaban por la discusión entre contracultura e ideología. Fue el caso del No Grupo, más cercanos a las discusiones de las artes plásticas del momento, o de los trabajos de Luis Lupone y Rafael Rebollar que hacia principios de los años ochenta exploraron la conformación de una nueva identidad urbana.

Aunque algunos críticos de cine de los años setenta vieron con simpatía al súper 8, como José de la Colina,¹⁷ quien exaltó la independencia del formato, la mayoría mantuvo una distancia crítica, como se aprecia en el juicio de García Riera. Francisco Sánchez criticó duramente a los superocheros mexicanos que antepusieron la “pureza revolucionaria” a la calidad de sus películas.¹⁸ Aunque es cierto que sus películas habitualmente eran producidas con precariedad, los superocheros tuvieron la capacidad de ofrecer una visión del mundo diferente a la que ofrecía la “alta cultura”. Es precisamente su marginalidad la que les confiere la capacidad de reflejar en un nivel muy primario los procesos culturales y las preocupaciones estéticas del momento. En ese sentido es indudable que el superocho mexicano desempeñó un papel importante en la recomposición del panorama cultural mexicano posterior a 1968.

Notas

1. Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, Editorial Posada, 1986, p. 350.

2. Carlos Monsiváis, “Número 600, cultura, incultura y contracultura” en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, 8 de agosto de 1973.

3. *Ibid.*

4. Véase por ejemplo, los comentarios al perfil de los participantes del Primer Festival de Cine Erótico de 1974, “Resultados”, *Fotomundo*, año 6, núm. 61, octubre de 1974.

5. “Ocho milímetros contra 8 millones”, manifiesto reproducido por *Superocheros*, número de la revista *Wide Angle*, vol. 21, núm. 3, junio de 1999, editado por Jesse Lerner, pp. 38-41.

6. Cartel-convocatoria para el Segundo Concurso Nacional de Cine Independiente, archivo personal de Sergio García.

7. *Avándaro* (1971) de Alfredo Gurrola. La producción de la cinta tuvo apoyo de Cablevisión, que por aquellos años transmitía en su programación películas en súper 8. Entrevista en audio con Alfredo Gurrola por Álvaro Vázquez Mantecón, 6 de abril de 2005, archivo de “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM.

8. “¿Qué es la Nación de Avándaro? Grupos que cantan en un idioma que no es el suyo, canciones inocuas, rechazo a la guerra de Vietnam, pero no a la explotación del campesino mexicano; pelo largo y astrología, pero no lectura y confrontación crítica. Creo que la Nación de Avándaro es el mayor triunfo de los *mass media* norteamericanos; es el Mr. Hyde de artículos, reportajes y crónicas sobre Woodstock. Es uno de los grandes momentos del colonialismo mental en el Tercer Mundo”, Carlos Monsiváis, “Carta de Londres”, *Excélsior*, 26 de septiembre de 1971.

9. José Carlos Méndez, "Hacia un cine político: la Cooperativa de Cine Marginal", *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, 19 de julio de 1972.
10. Ver Octavio Getino y Fernando Solanas, "Hacia un tercer cine", *Revista Cine Club*, México, año 1, núm. 1, 1970, pp. 27-40; y Julio García Espinosa, "Por un cine imperfecto", *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, México, UNAM, 1988.
11. José Carlos Méndez, *op. cit.*
12. "Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo".
13. Entrevista en audio con Guadalupe Ferrer por Álvaro Vázquez Mantecón, 27 de septiembre de 2005, archivo de "La era de la discrepancia", IIE, UNAM.
14. "Nosotros en esta película apenas alumbrada por la lámpara de un pequeño proyector de súper 8 hablamos con independencia. Y si no lo hacemos en películas que pudieran tener mayor difusión no es por la imposibilidad de equipo técnico, ya que para eso existe una industria fílmica nacional que ha olvidado desde hace muchos años su compromiso de reseñar la vida cotidiana de nuestro pueblo y aceptando sin ningún pudor los patrones de producción deliberadamente impuestos, desvirtuando en su forma y contenido la vida de nuestro pueblo, de los cuales los únicos ganadores vienen a ser los que están vendiendo a nuestro país todos los días. Por eso, compañeros, la única solución que nos queda es unirnos, y estar conscientes de la realidad de nuestro país".
15. Entrevista en audio con Diego López por Álvaro Vázquez Mantecón, 17 de noviembre de 2005, archivo de "La era de la discrepancia", IIE, UNAM.
16. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CNCA-IMCINE, 1992, tomo 17, p. 227.
17. "...mientras el cine en 35 y en 70 milímetros vive encadenado a una industria, al sistema, al gran dinero, el 8 milímetros es ahora el margen de la libertad de los cineastas, el terreno en el que es posible filmar todo lo que se quiera y del modo que se quiera", José de la Colina, "El cinito ha muerto, ¡Viva el cine!", *El Heraldo Cultural*, México, 29 de agosto de 1971.
18. "Se ha querido formar un bloque de terror cultural a partir de la modalidad fílmica del cine de súper 8. Resulta que la mayoría de realizadores de 8, autonombrándose los defensores y abanderados de la 'pureza' revolucionaria, han marchado bajo la bandera de que su cine es bueno por el solo hecho de que está realizado fuera del sistema (lo cual habría que discutirlo) y con muchas penurias. Ni lo uno ni lo otro pueden tomarse como medidas de calidad, incluso ni como de utilidad o eficacia revolucionaria. Entrevista a Francisco Sánchez por Juan Baigts. *El Gallo Ilustrado*, 24 de junio de 1973, citada por Emilio García Riera en *op. cit.*, vol. 16, pp. 158-159.

Ideology and Counterculture at the Dawn of Mexican Super 8 Cinema

Álvaro Vázquez Mantecón

In 1970, a group of cultural promoters, including Víctor Fosado, Óscar Menéndez, and Leopoldo Ayala, all of whom were connected to the Centro de Arte Independiente Las Musas, organized the First National Independent Cinema Competition in Super 8, around a single theme: “Our Country.” The films that were shown offered insight into what was in the minds of Mexico City’s middle-class youth, especially about their tastes and obsessions.

In his review of the competition, critic Jorge Ayala Blanco remarked that every young filmmaker seemed to be trying to make the same movie.¹ Significantly, several of the films—including *El fin* (The End, 1970), by Sergio García, *El padre/Why?* (1970), by Enrique Escalona and Galo Carretero, and *Mi casa de altos techos* (My House with the High Ceilings, 1970), by David Celestinos—dealt directly with the repression of the Student Movement in Tlatelolco.

Mi casa de altos techos, for example, was about two visual arts students at the Escuela Nacional de Artes Plásticas (National School of Fine Arts, or ENAP), who were forced to redefine their position after 1968. Each of them represented a type of the period. The first was the “peaceful guy-with-a-beard”—as Ayala Blanco described the typical leading man in Super 8 films at the beginning of the 1970s—, the long-haired hippie who goes to wild parties and later finds catatonic peace through something resembling Transcendental Meditation; in the film he has a studio downtown, where the walls are covered by slogans showing he is tormented by the October 2 massacre. His friend, who comes from a poorer background, is more serious in his outlook. He walks through the marginal zones of the city, pausing to reflect amidst mountains of trash, searching for a way to tie his painting to ongoing social struggles. This film exposed the important split in the younger generation at that time: on one hand, the search for a counterculture and a new spirituality, and on the other a preoccupation with the nation’s political and social situation.

The conflict presented by Celestinos’ film reflects the prevalent debates going on at the time over what forms should be assumed by the counterculture. In a 1973 editorial in *La Cultura en México*, Carlos Monsiváis declared that the events of October 1968 had put an end to official culture, and the result of this collapse ought to be a shift in ideas towards political action, and the construction of a counterculture capable of confronting the dominant culture. Yet he also warned, in a clear criticism of “La Onda,”² that a “Mexican counterculture should not take forms identical to those that had emerged in the United States or England, nor could it afford the luxuries of exoticism or irrationalism or ‘expanding awareness’ on weekends.”³ Instead, local countercultural tasks would be many:

... finding and establishing the radical tradition you are interested in (it could be, for example, equally embracing Ignacio Ramírez and William Burroughs, Ricardo Flores Magón and Marcel Duchamp); examining prevailing assumptions about sexual morality as well as the dominant sexism; identifying and fighting the results and directions of imperialist incursions; internationalizing the achievements and victories of national culture; defining and conquering a critical space in which all this could develop; democratizing in a strict manner the meaning of one’s critical activity.⁴

At the time there were some who really did believe that Super 8 cinema would go a long way towards achieving the goals outlined by Monsiváis. Out of the “Las Musas” competition there emerged a unique movement in the nation (in fact, the Spanish word “superocheros,” or Super 8 film buffs, was invented to describe the practitioners). Between 1970 and 1974 there were several Super 8 events at which more than 200 films were presented, most of them made by young men averaging about 22 years old, some of them believing that the key to changing

Mexican cinema was to be found in these small format movies.⁵ A manifesto signed in 1972 by Óscar Menéndez, Alfredo Gurrola, David Celestinos, and Sergio García, among many others, under the heading “Eight millimeters against eight million,” attacked those filmmakers who had declared themselves independent (such as Arturo Ripstein, Paul Leduc, and Felipe Cazals), but who, during the administration of President Luis Echeverría (1970-1976), had begun making movies with State sponsorship. According to the manifesto, the term “independent cinema” could not be applied to filmmakers who spent more than ten million pesos (then about eight hundred thousand dollars) on a movie. Such a restriction could only be applied to Super 8:

For any clear and honest person, a Super 8 film represents values, the true critique that one can make of a [dominant] system, which has both advantages and disadvantages; that is to say, the amount of money spent on a movie has nothing to do with its quality, since with the twelve million pesos spent producing *Zapata*, for example, we could have made ten thousand Super 8 films representing our entire historic, social and artistic context.⁶

A second national independent cinema competition was organized in 1971 by the Cultural Extension Committee at the School of Economics of the UNAM, calling for “the nation’s youth to present, through image and sound, ‘the principal problem’ of our society.”⁷ Even if the theme was similar to that of the first contest, the results this time showed that the Super 8 movement had become increasingly radicalized, with two trends that could be clearly defined. On one side there were young filmmakers like Sergio García, David Celestinos, and Alfredo Gurrola, who were expressing countercultural themes and aesthetics, each in his own way. García’s films from that time featured laid back youths suffering familial, religious, social, or political repression (*El fin* (The End), 1970; *Ah Verda?* (So I’m Right, Huh?), 1973). Celestinos was interested in liberating repressed sexuality (*Las hermanas* (The Sisters), 1971; *Absténganse curiosos* (Not For Onlookers), 1974). Gurrola was making complex visual poems, in which you might find women covered in body painting in the woods (*La segunda primera matriz* (The Second First Womb), 1972) or to medieval knights riding in a VW bug (*Aquilae non caput muscas/Águilas no cazan moscas* (Eagles Do Not Hunt Flies), 1971). On the other front were Super 8 buffs with a more explicit social conscience, like Eduardo Carrasco Zanini, Gabriel Retes, and Enrique Escalona. At the second competition, Carrasco presented a notable short entitled *Víctor Ibarra Cruz* (1971), which was about a Mexico City street person. Retes submitted *El paletero* (The Popsicle Man, 1971), a well-made story about the arbitrary justice of the police force. Escalona, who had already exposed middle class indolence with respect to social problems (*El padre/Why?*, 1970), entered

a film about the repression of students on June 10, 1971 (*El año de la rata* [Year of the Rat], 1971).⁸

Throughout the first half of the 1970s this split between the two fronts of Super 8 filmmakers was apparent at virtually every meeting and festival. An example of diverging points of view was manifest in the positions taken regarding the massive rock concert held in September 1971 in Avándaro, a mountain resort two hours away from Mexico City. Alfredo Gurrola’s Super 8 film, on which García and Celestinos both collaborated, closely followed the documentary *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970), and like the reviews in *Piedra rodante* magazine, offered an optimistic outlook on the event.⁹ On the other hand, Escalona’s *El año de la rata* included shots of the same concert as a painful counterpoint to the government crackdown on students on June 10, echoing some of the criticism coming from leftist intellectuals, including Monsiváis.¹⁰ One of the more political Super 8 buffs, José Carlos Méndez, wrote about the differences between the two events :

This one [June 10] was about repression; Avándaro was about the manipulation of conscience, a loss of prestige not so much for young people, but rather for students considered as an active political force. At the center of both is the regime. Getting stoned en masse does not produce solidarity, but only creates bunches of people, and each group does not relate or mix with the others. From inhaling glue to gulping pills the differences are not only in the level of chemical refinement but are economic and social as well. Anyway, no one found what they were searching for except the organizers. The only slogan, “peace and love,” was a hope so thin that it didn’t even hang in the air for the entire return home.¹¹

In 1971, the politicized Super 8 filmmakers (Paco Ignacio Taibo II, Enrique Escalona, Eduardo Carrasco Zanini, José Carlos Méndez, and Gabriel Retes, among others) founded the Cooperativa de Cine Marginal. They were inspired by the ideas of two Argentine directors, Octavio Getino and Fernando Solanas, who had called for the production of cinema aimed at social awareness; they were also influenced by Cuban director Julio García Espinosa’s demand for “imperfect cinema.”¹² Members of the Cooperativa decided to make films committed to popular struggles. After some internal debate, they concluded that their films should support the struggles conducted by independent workers’ unions, such as the Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM), led by Rafael Galván, which was then resisting control by the dominant Confederación de Trabajadores de México (CTM). The work of the Cooperativa included filming various union rallies and editing the *Comunicados de Insurgencia Obrera* (Worker Insurgency Communiqués), which were shown to audiences consisting mostly of students and workers. In early 1972, nearly 14 weekly screenings were tak-

ing place.¹³ The Cooperativa de Cine Marginal was a forerunner of other organizations attempting to connect film and politics, such as the Grupo Cine Testimonio, directed by Eduardo Maldonado, and the Taller de Cine Octubre, formed by the students of the UNAM's film school, the Centro Universitario de Capacitación Cinematográfica (CUEC).¹⁴ The political work in which the Cooperativa was involved led them (in what seems to be an echo of Marx's eleventh thesis on Feuerbach: "So far, philosophers have only interpreted the world in various ways; the point however is to change it") to dissolve the group and become fully integrated into union struggles.¹⁵

In the end, politics was a shared preoccupation for most of the Super 8 filmmakers, and transcended rivalries between the different groups. In 1973, for instance, Gurrola collaborated with Óscar Menéndez to make *Viva Chile, ¡cabrones!* (Viva Chile, You Sons of Bitches!), a film about the demonstrations in Mexico City held to protest the military coup led by Pinochet, filled with politicized Andean folk tunes and statements by the "superocheros" declaring their solidarity with the Chilean people.¹⁶ In 1974, Sergio García, who was probably the most countercultural of all Super 8 filmmakers, shot *Hacia un hombre nuevo* (Towards a New Man), a documentary about the achievements of the Cuban Revolution, which marked his new focus on documentary and political cinema. In Gabriel Retes's case there also was a change. He was one of the leading actors in *Luz externa* (External Light), a film by José Agustín shot in 1973, which was an accurate depiction of the countercultural universe in Mexico City, thus providing insight into the lines of communication between the two fronts of the Super 8 movement.

Other younger filmmakers began to work in the medium, and addressed in diverse ways the gap separating them from the previous generation. In 1972, Diego López shot *Libe...* (the title refers to the truncated word "Liberación"), a film about urban guerrillas that did not please the more radical "superocheros," who thought the results did not reveal sufficient political commitment.¹⁷ Rafael Montero bitterly critiqued those more radical colleagues in two short films: *La libertad es un hombre chiquito con ganas de darle en la madre a todo el mundo, la soledad es el mismo hombre un poco menos politizado* (Freedom is a Little Man

who Feels Like Beating Up the Whole World, While Solitude is the Same Man a Little Less Politicized, 1973), and *Chuchulucos y arrumacos para burgueses* (Trinkets and Caresses for the Bourgeois, 1974). New Super 8 buffs such as Alfredo Robert, Miguel Ehrenberg, José Luis Benlliure, and Juan Antonio de la Riva tried to develop new themes in their films, searching for ways to go beyond the structures fixed by their predecessors.

Emilio García Riera observed that by 1975 there were no longer any new Super 8 contests or festivals: "Thus ended the vogue for a kind of filmmaking that tried to connect extreme economy with excessive pretentiousness."¹⁸ Actually Super 8 films were still being made, even if the contests or festivals that had been common in the first half of the 1970s were no longer to be found. What is clear is that there was a generational shift. The only Super 8 filmmaker who remained true to the medium was Sergio García, while the rest of them went on to other ventures or (like Retes and Gurrola) ended up joining the established film industry, revealing that they really didn't really object to it as much as when they'd signed Menéndez's manifesto. Different people were now making Super 8 films, from fresh perspectives that no longer reflected the same countercultural or political debates. This was the case with the members of No Grupo (Non Group), who were more influenced by the discussions then going on among visual artists, or with Luis Lupone and Rafael Rebollar, who at the beginning of the 1980s were exploring a new urban identity.

Some movie critics, like José de la Colina, were favorable to Super 8 as a medium, appreciating its independence.¹⁹ But most kept Super 8 at a distance, as one can read between the lines of García Riera's judgement and in Francisco Sánchez's harsh criticism of those Mexican "superocheros" who placed "revolutionary purity" above cinematic quality.²⁰ Although Super 8 buffs did indeed produce films with limited resources, they were able to present a vision of the world that was different from what the world of "high culture" offered at the time. This marginalization nevertheless provided them with the ability to portray in a very basic way some of the important cultural processes and aesthetic preoccupations of the moment. There is thus no doubt that Mexican Super 8 cinema played a key role in the formation of Mexico's cultural landscape after 1968.

Notes

1. Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, Mexico City, Editorial Posada, 1986, p. 350.
2. A countercultural literary movement led by José Agustín, Parmenides García Saldaña and Gustavo Saínz. The name "La Onda" (The Wave) was derived from *¡Qué onda!* (What's up?), a common slang expression that characterized the youth movement in Mexico in the early 70s.
3. Carlos Monsiváis, "Número 600, cultura, incultura y contracultura," *La Cultura en México*, supplement to *Siempre!* (August 8, 1973).
4. *Ibid.*
5. See, for example, comments on the First Erotic 1974 Film Festival, "Resultados," *Fotomundo*, year 6, no. 61 (October 1974).

6. "Ocho milímetros contra 8 millones," reproduced in "Superocheros," a special issue edited by Jesse Lerner of *Wide Angle*, vol. 21, no. 3 (June 1999), pp. 38-41. [*Emiliano Zapata* (Felipe Cazals, 1970), was an epic film produced in the early days when President Echeverría's brother, Rodolfo, was director of the official Banco Cinematográfico. Editor's note]

7. Broadside, with call for entries to the Segundo Concurso Nacional de Cine Independiente. Sergio García Archive.
8. The protest of June 10, 1971, on Corpus Christi Thursday, was the first major student demonstration since Tlatelolco. While some 10,000 demonstrators emerged from campus of the Instituto Politécnico Nacional (IPN), young men dressed in civilian clothing swarmed out of buses and attacked the stu-

dents, while scores of police stood by and watched. When the fighting ended hours later, 25 students lay dead. [Editor's note]

9. *Avándaro* (1971) was produced with the support of Cablevisión, a cable-TV network that at the time was airing a few Super 8 films. Alfredo Gurrola interviewed by Álvaro Vázquez Mantecón (April 6, 2005), taped versión in the "La era de la discrepancia" Archive, IIE, UNAM. [*Piedra rodante* (Rolling stone) was a Mexican version of the New York magazine of the same name. Editor's note]

10. "What is this Avándaro Nation? Groups singing in a language not their own, innocuous songs, rejection of the Vietnam War but not of the exploitation suffered by Mexican peasants; long hair and astrology but no reading or critical confrontation. I believe that this Avándaro Nation is the greatest triumph of American mass media; here we have a Mr. Hyde to Woodstock reviews and chronicles. This is one of the great moments in the mental colonization of the Third World." Carlos Monsiváis, "Carta de Londres," *Excelsior* (September 26, 1971).

11. José Carlos Méndez, "Hacia un cine político: la Cooperativa de Cine Marginal," *La Cultura en México*, supplement to *Siempre!* (July 19, 1972).

12. See Octavio Getino and Fernando Solanas, "Hacia un tercer cine," *Revista Cine Club*, Mexico City, year 1, no. 1 (1970), pp. 27-40; and Julio García Espinosa, "Por un cine imperfecto," *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Mexico City, UNAM, 1988.

13. José Carlos Méndez, *op. cit.*

14. The CUEC was then the only film school in the country. [Editor's note]

15. Guadalupe Ferrer interviewed by Álvaro Vázquez Mantecón (September 27, 2005), taped versión in the "La era de la discrepancia" Archive, IIE, UNAM.

16. "In this film, barely illuminated by a small Super 8 projector's lamp bulb, we can speak with independence. We can't do this in films reaching wider audiences, and the reason is not our technical limitations, but it is so because the national film industry has forfeited years ago its commitment to reflect our people's daily life, shamelessly accepting production patterns that turn out lies about the life of our people. The ones who profit from this are those who are selling out our country day after day. Therefore, comrades, the only solution is to join forces and increase our awareness of our country's reality"

17. Diego López interviewed by Álvaro Vázquez Mantecón (November 17, 2005), taped version in the "La era de la discrepancia" Archive, IIE, UNAM.

18. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 17, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CNCA-IMCINE, 1992, p. 227.

19. "...while 35 and 70 mm cinema remains chained to an industry and a system, to big money, 8 mm has now become the boundary marking filmmakers' freedom, a territory where one can produce what one wants how one wants." José de la Colina, "El cinito ha muerto, ¡Viva el cine!" *El Heraldo Cultural* (August 29, 1971).

20. "There has been an attempt to form a block of cultural terror through the use of Super 8 as a film modality. A majority of Super 8 filmmakers have become self-appointed defenders and flag wavers for revolutionary 'purity,' marching forward with the motto that their cinema is good just because it has been produced outside the system (which is debatable), or under great hardships. Neither of these features can be taken as a measure of quality, not even for usefulness or revolutionary effectiveness." Francisco Sánchez interviewed by Juan Baigts, *El Gallo Ilustrado* (June 24, 1973), quoted by García Riera, *op. cit.*, vol. 16, pp. 158-9.

Gráfica del 68 '68 Graphics



3



4

3. *Paloma de la paz atravesada por una bayoneta*, 1968.
4. Alumnos de la ENAP imprimiendo carteles, fotograma de *El Grito*, 1968.
5. Pedro Meyer, cartel, 1968.
6. *En la sociedad de clases las revoluciones son inevitables*, 1968.
7. *Hecho para México*, 1968.
8. *Desaparición del cuerpo de granaderos*, 1968.

Los alumnos de las dos escuelas de artes plásticas de la Ciudad de México –la ENAP de la UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda–, participaron en el Movimiento Estudiantil. Buscando romper el cerco informativo en torno al movimiento, los estudiantes de arte elaboraban sobre todo carteles y hojas volantes en linotipo que eran distribuidas por las brigadas de información del Consejo Nacional de Huelga

(CNH). Estos materiales podían desplegarse fácilmente con pegamento en autobuses, bardas o postes. Característicamente, los brigadistas optaron por hacer una obra anónima.

Los temas y estilos desarrollados en la gráfica del Movimiento Estudiantil fueron variados. En ellos se mostraban influencias de las diversas posiciones políticas del movimiento, e iban desde representaciones clásicas de la iz-

quierda (puños, manos formando la “V”, retratos de Demetrio Vallejo y el “Che” Guevara), hasta imágenes que parecían inspirarse en el cristianismo renovado. Mientras que algunos carteles se acercaron a los motivos realistas socialistas del TGP de los años treinta, hubo muchos que adoptaron el estilo gráfico del 68 francés, la parodia y comentario del diseño de las Olimpiadas, y toda gama de estilos pop y op.



5

Students from Mexico City's two art schools –the Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) and the Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, which was known as La Esmeralda– were particularly active in the Student Movement. In an attempt to break media silence, art students designed linotyped posters and flyers, passed out by the information brigades of the Consejo Nacional de Huelga (National Strike Council, or

CNH). They were easily pasted on buses, walls and utility poles. Characteristic of such movements, members of the art brigades chose to present their work anonymously. Themes and styles were varied, revealing influences derived from different positions within the Movement, from quintessential left-wing representations–raised fists, fingers making the sign of “V” for Victory, portraits of Union leader Demetrio Vallejo and Che Gue-

vara– to images that seem inspired by a renewed Christianity. While some of the posters adopted an iconography of socialist realism typical of the Taller de Gráfica Popular in the 1930s and 1940s, many appropriated the graphics adopted by French movements in 1968, parodied the design motifs of the Olympics, or drew from a wide gamut of Op and Pop styles.

6



7



8

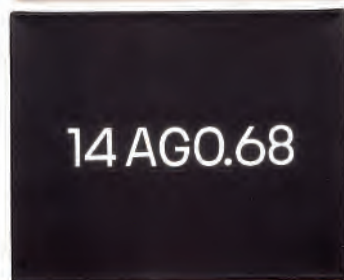




9

El Movimiento Estudiantil

En los artículos publicados en *La Cultura en México*, el suplemento de *Siempre!*, dirigido entonces por Fernando Benítez, se percibe cómo la imagen cobra importancia al punto de convertirse en un aspecto central de la argumentación. En algunos casos se contrastan diversas imágenes del Movimiento Estudiantil con una selección de declaraciones críticas hacia las protestas pronunciadas por políticos, periodistas y otras figuras de la escena pública. Por un lado, el peso de la palabrería del sistema, por el otro las imágenes que pretenden una relación más justa con la realidad. El curso del movimiento suscita el interés de los fotógrafos, algunos reconocidos, como Héctor García, colaborador habitual de *Siempre!*, y otros que iniciaban, como Pedro Meyer. Una crónica peculiar del día a día del movimiento está en las pinturas de fechas del artista conceptual japonés On Kawara, entonces estudiante de arquitectura en la UNAM, que inició en México sus series *I Got Up* y *I Went*.



The Student Movement

In articles published in *La Cultura en México*, a supplement of the magazine *Siempre!*, then directed by Fernando Benítez, one can see how images became increasingly relevant, to the point of becoming a central part of the argument. In some cases, images of the Student Movement were contrasted with critiques of the Movement by politicians, journalists, and other public figures. On one side was the weight of government rhetoric; on the other, images that sought a truer connection to reality. Photographers became deeply interested in the progress of the Movement. Some were famous, like Héctor García, a frequent contributor to *Siempre!*; others were just beginning their careers, like Pedro Meyer. The movement also provided impetus for a creative reflection about daily life, as seen in the images of On Kawara, the Japanese conceptual artist; he began the series *I Got Up* and *I Went* in Mexico in the late 1960s, while he was a student at the UNAM's School of Architecture.



11

- 9. Pedro Meyer, *Bandera*, 1968.
- 10. On Kawara, *14 ago.68*, 1968.
- 11. Leobardo López Arretche, *El grito*, 1968.
- 12. *La Cultura en México*, 25 de septiembre de 1968.



12

71

El mural efímero

Ephemeral Mural

13



“Un grupo de pintores demostraron su solidaridad con el Movimiento Estudiantil por medio de un mural improvisado y colectivo que fueron pintando durante varios domingos en los festivales populares que organizaba el CNH, en la explanada de la UNAM, sobre láminas acanaladas de zinc que cubrían las ruinas del monumento a Miguel Alemán.”

Raquel Tibol, “En la Universidad”, *Calli*, revista analítica de arquitectura contemporánea, núm. 35, septiembre-octubre de 1978, p. 9.

13. *La Cultura en México*, 25 de septiembre de 1968.
14. Raúl Kamffer, *Mural efímero*, fotogramas del cortometraje, 1968-1971.



14

"A group of painters showed their solidarity with the Student Movement through the improvised and collective mural they painted on corrugated zinc sheets covering the ruins of the monument to Miguel Alemán, over the course of several Sundays during the popular celebrations organized by the Strike Council on the University's esplanade."

Raquel Tibol, "En la Universidad," *Calli: Revista analítica de arquitectura contemporánea*, no. 35 (September-October 1978), p. 9.

Luto por

LOS MUCHACHOS MUERTOS



FOTO: AGENCIA MEXICANA DE NOTICIAS (AMEX)

ENTONCES, TAL VEZ, SERA REALIDAD EL SUEÑO DE LOS MUCHACHOS MUERTOS, DE ESA BELLA MUCHACHA ESTUDIANTE DE PRIMER AÑO DE MEDICINA Y EDECAN DE LA OLIMPIADA, CAIDA ANTE LAS BALAS, CON LOS OJOS INMOVILES Y EL SILENCIO EN SUS LABIOS...



17

Arte Otro

En 1968, Hersúa, Sebastián, Eduardo Garduño y Luis Aguilar, jóvenes artistas egresados de la ENAP, fundaron el grupo Arte Otro, como oposición explícita al sistema anacrónico de la enseñanza académica de arte. En su primera exposición en la Galería de la ENAP declararon: "lo que aquí se expone tiene un carácter plenamente subversivo; subvierte los valores plásticos establecidos dentro del Estado mexicano y por tanto se opone al sistema social y político imperante." El grupo buscó, a través de la escultura, el color y el espacio, crear ambientes reales, generalmente móviles, que el espectador podía activar rompiendo así con la relación de dominio y poder entre el artista y su público. En 1971, Arte Otro lanzó un manifiesto firmado por Hersúa y dos nuevos integrantes, Francisco Moyao y Roberto Realh de León. Arte Otro expuso el *Primer poema geográfico de América Latina* en la ENAP, y la obra *Haps4* en el Palacio de Bellas Artes. Asimismo, representó a México en la VI Bienal de Jóvenes de París con el proyecto *Ambiente urbano*, una escultura monumental penetrable.

76



18



19

In 1968, four young artists from the ENAP, Hersúa, Sebastián, Eduardo Garduño and Luis Aguilar, founded the group known as Arte Otro (Other Art) in explicit opposition to the outdated academic system of art training. For their first show in the Galería de la ENAP, they stated: "what is shown here has a completely subversive character; it overthrows established aesthetic values within the Mexican State and as such opposes the prevailing social and political system." Using sculpture, color and space, this group created environments, usually movable, which visitors could activate, thus breaking the traditional power relationship between artists and the public. A 1971 manifesto was signed by Hersúa and two new members, Francisco Moyao and Roberto Realh de León. Arte Otro showed the *Primer poema geográfico de América Latina* at the ENAP, and a work entitled *Haps4* at the Palacio de Bellas Artes. The group also represented Mexico at the Young Artists Paris Biennial VI, with a penetrable sculpture titled *Ambiente urbano* (*Urban Environment*).

El arte es independiente de cualquier idea anquilosada.

20

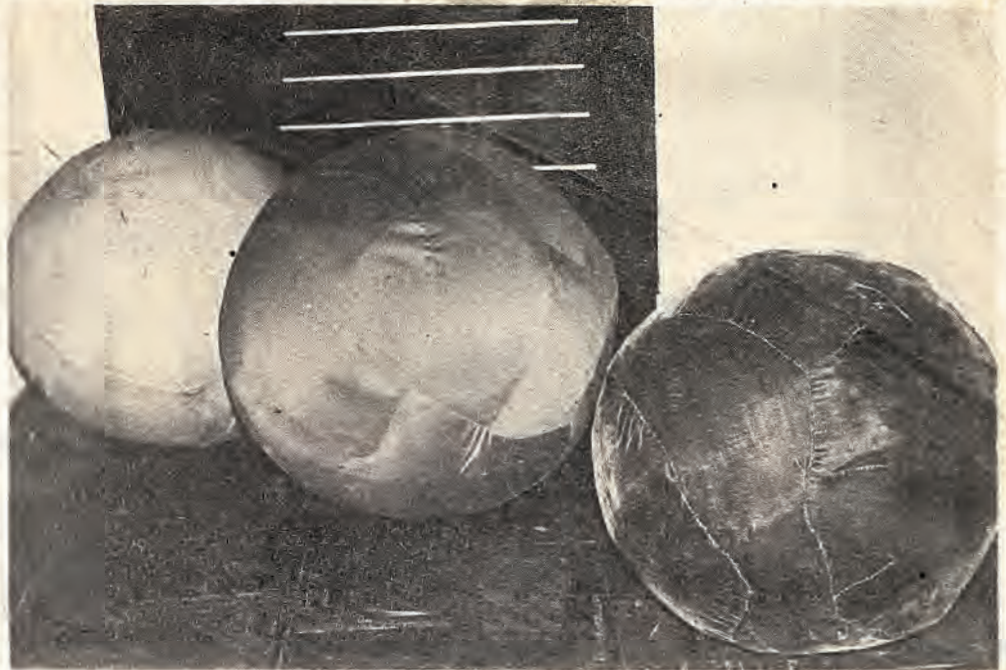
DE MÉXICO

La Muestra del "Arte Otro"

Por ALFONSO DE NEUVILLATE

Hershua y Sebastián (nombres obviamente inventados) exponen ambientes y espacios, juegos constructivos y espectáculo artístico. Ellos ejemplifican, en México, una tendencia ya muy passé tanto en los Estados Unidos como en Europa: proposición de crear un "arte" distinto, un "hecho plástico" que no concretiza nada específico, sino por lo contrario, trata de abolir con las barreras existentes entre la obra de arte y el espectador. Surge así, el ambiente espacial, los espacios en que el observador es parte activa de la obra en sí, más la integración de ciertas formas al axloma o paradoja del arte en su término de lo efímero o existencia breve.

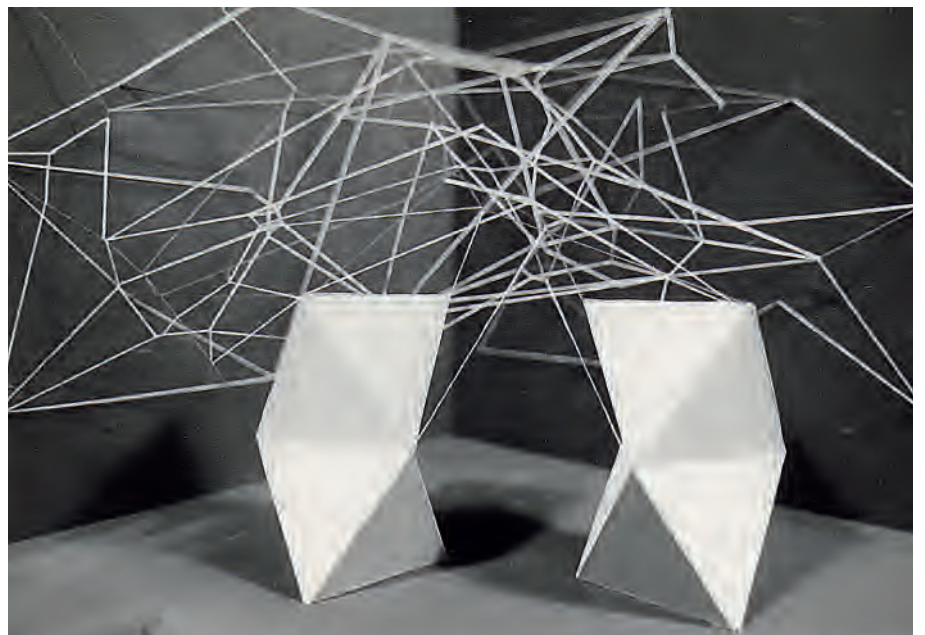
La idea del laberinto, la entrada en penumbra, el factor sorpresa, que es fundamental, las enormes



ESFERAS QUE impiden el paso del espectador, al espectáculo.

21

22



17. Cartel de la exposición presentada en la ENAP, 1969.
18. Sebastián y Hershúa frente al *Primer poema geográfico de América Latina*, 1969.
19. *Arte Otro, Juego de... ¿palabras?*, 1969.
20. Fragmento del *Manifiesto del grupo Arte Otro*, 1971.
21. *El Heraldo de México*, 19 de julio de 1970.
22. Hershúa, *Ambiente psico-somático*, 1970.

Arte de Energía y de Movimiento

... de la primera línea...
... que se le da a la...
... como...

LO DESCRIBEN COMO "ARTE QUE SE MUERDE"

Francis Healy, de la Universidad de Harvard, al hablar del "arte que se muere", dijo que el cine es el arte de la energía. Lo explica diciendo que el arte que se muere es un arte que se muere. Después que en el último nuevo arte de movimiento, tiempo que por ser de reciente creación, tiene una historia corta, pero que refleja adecuadamente las artes y que a su vez un gran futuro.

El cine tiene el nombre de que los hombres pero sobre todo los jóvenes exigen una mayor participación en "liberaciones" y acciones. Por lo mismo, naturalmente los patrones sociales.

Al llegar a estos conceptos, los cineastas están en un momento de la historia de la evolución a la que se acerca, aunque no...

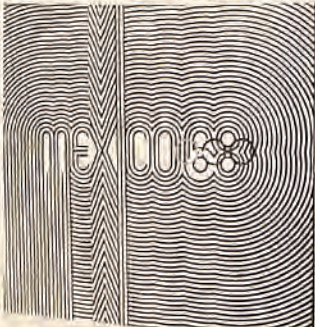
... de la energía...
... de la energía...
... de la energía...

... de la energía...
... de la energía...
... de la energía...

... de la energía...
... de la energía...
... de la energía...

... de la energía...
... de la energía...
... de la energía...

... de la energía...
... de la energía...
... de la energía...



EL EMBLEMA OLIMPICO de México, informa el Museo Universitario de Ciencias y Artes, donde se encuentra la principal exposición de cine que se haya montado en el mundo.



... de la energía...
... de la energía...
... de la energía...

LA ENERGIA DEL ESPECTADOR

También la energía depende del espectador, que al mirar puede tener sensaciones que pueden ser diferentes, ya que depende de la forma en que el espectador mira. Por lo tanto, el espectador debe tener una actitud que sea adecuada para la obra.



UNA EXPLOSION LUMINOSA produce efectos de láminas en movimiento, al disparar el fotógrafo un flashazo de luz en la intensa oscuridad en que la joven contemplaba la expresión que era el cinetismo Julio Le Parc.



EL AMBIENTE DE HEINZ MACK, formado por tiras metálicas que atraviesan los espectadores y la muralla, es sin duda una clara expresión de su definición del cinetismo, es decir que el movimiento puro es suficiente en sí mismo, aunque no tenga aplicación.



LOS ASISTENTES A LA EXPOSICION cinética en el Museo de Artes y Ciencias de Ciudad Universitaria, son los que forman con los pies estas esculturas que a cada instante varían en el cuarto de arena de McClanahan.



CAPRICIOSOS EFECTOS OPTICOS se logran en este ambiente de la exposición cinética, cuando un faro en movimiento con diferentes perforaciones y formando figuras, ilumina a una asistente sólo en su lado rostro.

Helen Escobedo y el MUCA

Helen Escobedo, formada como escultora en el Royal College de Londres, no tenía experiencia museográfica cuando, en 1961, fue invitada a coordinar las exposiciones del MUCA de la UNAM. Quizá por ello, impartió a ese oficio que descubrió "sobre la marcha" un carácter de vanguardia, que implicaba la estrecha colaboración de los artistas con los diseñadores Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera. Mientras la obra de Escobedo evolucionaba hacia la mo-

numentalidad acercándose a la arquitectura, influida por Mathias Goeritz, la programación del MUCA se orientó cada vez más a lo que se llamaba entonces "la integración plástica." En 1968, poco antes del estallido del Movimiento Estudiantil, el MUCA presentó la exposición internacional "Arte cinético" (*Kineticism*), organizada por el documentalista y curador Willoughby Sharp, en la que participaron con instalaciones realizadas *in situ*, los venezolanos

Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez, el argentino Julio Le Parc, el alemán Hans Haacke y el norteamericano Robert Morris, entre otros. Esta exposición tuvo una notable influencia sobre Escobedo, quien dejó entonces de realizar obras "móviles" para dedicarse a trabajos de sitio específico, así como en muchos de los artistas que participarían en el Salón Independiente. Escobedo dirigió el MUCA, y la Galería Universitaria Aristos, hasta 1978.

Helen Escobedo at the MUCA



24

Helen Escobedo was trained in sculpture at London's Royal College of Art, but she lacked curatorial experience when she was first appointed to organize exhibitions at the MUCA in 1961. This may have contributed to the avant-garde spirit she brought to her job as she "learned the ropes," working closely with artists and installation designers Alfonso Soto Soria and Rodolfo Rivera. While Escobedo's work tends towards the monumental and is more akin to architecture; influenced by Mathias Goeritz, she steered the MUCA's programs towards what he called "visual integration." In 1968, shortly before the Student Movement arose, the MUCA presented "Kineticism," an international exhibition organized by documentary filmmaker and curator Willoughby Sharp. In situ installations were produced by Jesús Rafael Soto and Carlos Cruz-Diez, from Venezuela, Julio Le Parc from Argentina, Hans Haacke from Germany, and Robert Morris from the US, among others. This show not only had a visible influence on Escobedo (who at that point stopped making sculptures and shifted to site-specific projects), but also on many other artists participating in the Salón Independiente. Escobedo directed the MUCA, and the UNAM's Galería Universitaria Aristos, until 1978.



25

26



23. *El Sol de México*, 21 de julio de 1968.

24. *El Sol de México*, 21 de julio de 1968.

25. Helen Escobedo con la maqueta de *Ambiente gráfico*, 1970.

26. Helen Escobedo, *Sui generis*, 1970.

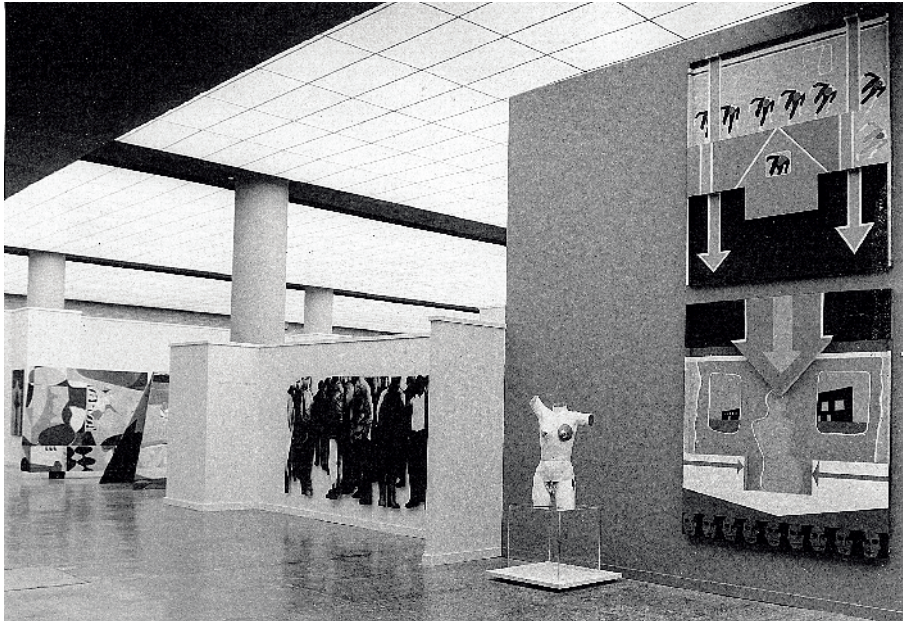
Salón Independiente

Organizado con premura, en medio de la represión al Movimiento Estudiantil, el Primer Salón Independiente abrió sus puertas en el Centro Cultural Isidro Fabela (la Casa del Risco) en San Ángel dos semanas después de Tlatelolco. A pesar de que no se han encontrado registros fotográficos de este montaje, es muy probable que las obras que contuvo fueran sólo ejemplares usuales de la producción de sus artistas. En 1969, el Segundo Salón se llevaría a cabo en el MUCA, y a partir de ese momento la disidencia política se traduciría en disidencia formal.

Organized under pressure in the midst of government repression of the Student Movement, the First Salón Independiente opened to the public only two weeks after the Tlatelolco massacre. The venue was the Centro Cultural Isidro Fabela, also known as the Casa del Risco. As far as we know, there are no visual records of the exhibition, though one can assume the artists showed examples from their current production. In 1969, the Second Salón was held at the MUCA, and from that point on political dissent became visual dissent.



27

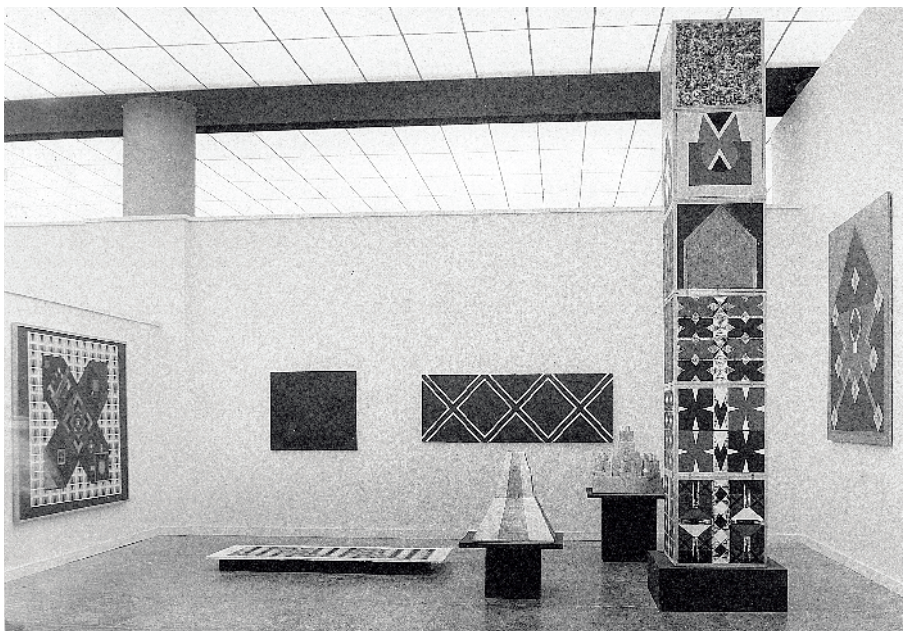


28



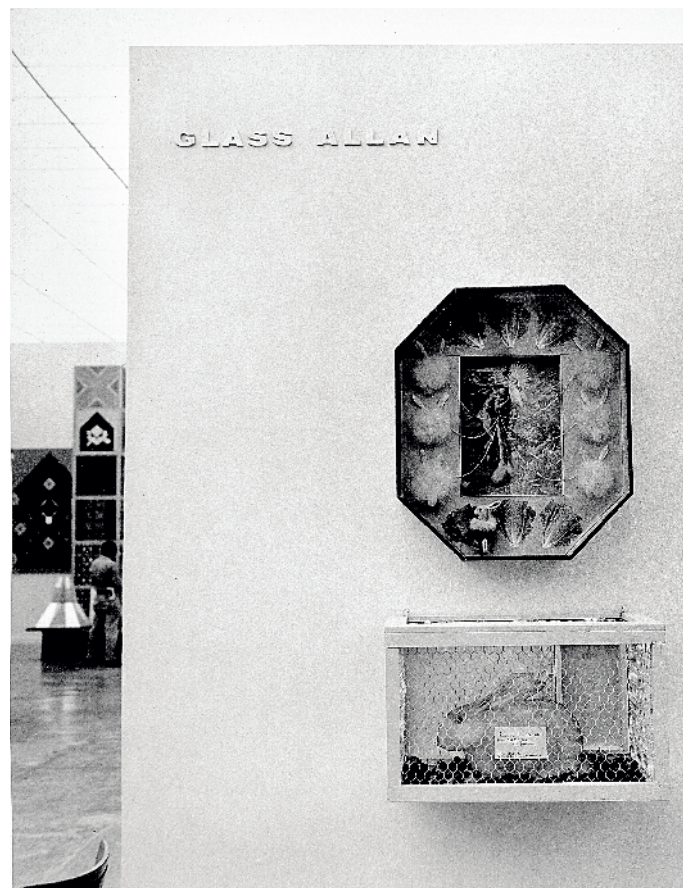
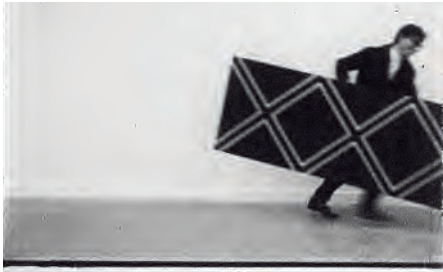
29

30



31

27. Cartel del Primer Salón Independiente, 1968.
 28. SI 1969 en el MUCA: *Torso* de Arnaldo Coen; *La caída* y *Arte conceptual* de Felipe Ehrenberg.
 29. SI 1969 en el MUCA: *Corredor blanco* de Helen Escobedo, obras de Ricardo Regazzoni, Alan Glass y Marta Palau.
 30. Francisco Icaza, Título desconocido, SI 1969.
 31. *Revista de la Universidad*, octubre de 1969.





35

32. Rafael Castanedo, *Salón Independiente*, 1969, fotografías, Francisco Icaza, Vicente Rojo y Manuel Felguérez.
33. Raúl Tovar, Título desconocido, 1969.
34. Alan Glass, Título desconocido, 1969.
35. Los integrantes del SI en la explanada del Museo de Antropología, de izquierda a derecha: Conchita Solana, Isabel Vlady, Roger von Gunten, Gilberto Aceves Navarro, Leonel Góngora, Teresa Pecanins, Philip Bragar, Francisco Icaza, Vita Giorgi, Myra Landau, Manuel Felguérez, Carla Stellweg, Ricardo Rocha, Helen Escobedo, Juan José Gurrola, José Muñoz Medina, Felipe Orlando. Acostados: Brian Nissen, Vlady y Arnaldo Coen, verano de 1969.

Por motivos presupuestales, las obras del Tercer Salón fueron realizadas *in situ*, utilizando sólo papel y cartón. Lo cual condujo a que el Salón tuviera un carácter más experimental, con particular énfasis en ambientaciones e instalaciones efímeras.

For financial reasons, all the works of art included in the Third Salón were made in situ, using only paper and cardboard. Thus, this Salón had a more experimental character, with particular emphasis on environments and ephemeral installations.

36. Felipe Ehrenberg, *Obra intitulada secretamente arriba y adelante... y si no, pos también*, Londres, 1970.

37. *Boletín SI*, 3 de diciembre de 1970.

38. Jaime Aldana, *III Salón Independiente*, 1970, fotografías, José Luis Cuevas, Helen Escobedo y su asistente Giancarlo Ambrosetti y obra de Kazuya Sakai.

39. Arnaldo Coen y Sebastián, *Título desconocido*, 1970.

40. Gilberto Aceves Navarro, *Título desconocido*, 1970.

41. Yutaka Toyota, *Cubo*, 1970.

36



FRACASAN NUEVAS TENTATIVAS PARA COMBATIR EL SALON EN LA CAPITAL



SI BOLETIN

MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE C.U. 3 DE DICIEMBRE 1970 MEXICO D.F.

SE ABRE EL III SALON INDEPENDIENTE

EXPOSICION ANUAL PERMANENTE POR LOS MIEMBROS DEL SALON INDEPENDIENTE REUNION DE ARTISTAS QUE SE PROPONEN INCLUIR EN SUS ACTIVIDADES TODAS LAS FORMAS DE LA EXPRESION PLASTICA Y MANIFIESTA EL INTERES PERSONAL CON LOS ARTISTAS DE OTROS PAISES.



CULPAN AL INAR UN ARTE POBRE DE MATERIAL LUIOSO EN EL CONCEPTO



37



39



40

38



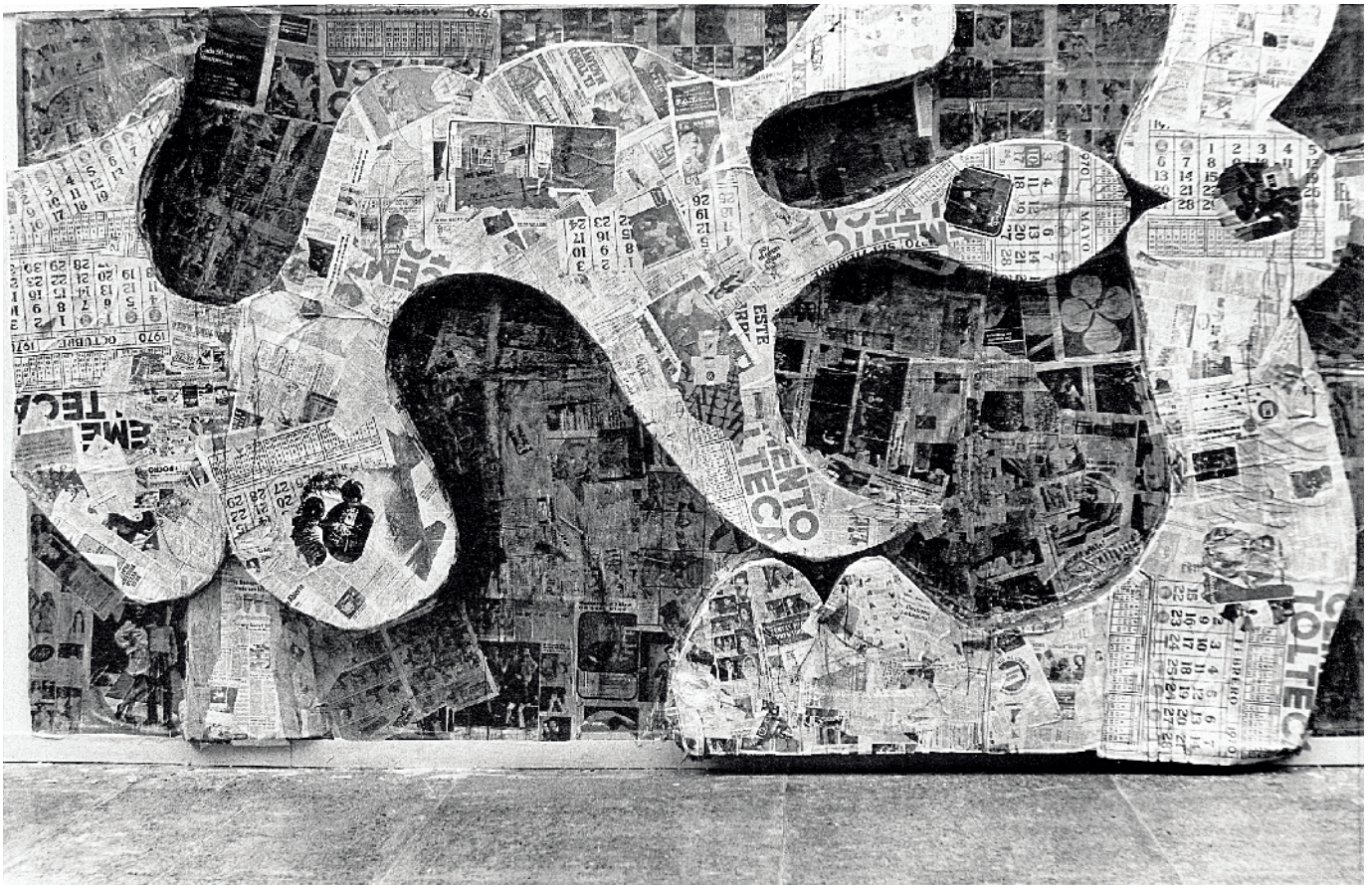
41





42

43



86

Crisis y disolución

Los dos últimos salones se presentaron también, en forma algo diferente, en Toluca y en Guadalajara, en 1970 y 1971. Para entonces, el Salón estaba ya en crisis, dividido entre quienes se oponían a toda participación que no involucrara a todo el grupo y quienes pensaban legítimo continuar sus carreras individuales en bienales y exhibiciones colectivas. División que reflejaba la disparidad de nociones de independencia entre la libertad creativa individual y la búsqueda de nuevas formas de colectividad.

Crisis and Dissolution

The Second (in 1970) and the Third Salón (in 1971) traveled, in slightly modified versions, to institutions in Toluca and Guadalajara. By this time, however, the Salón itself was in crisis, divided between those who opposed member involvement in unrelated events, and those who felt it was legitimate to pursue an individual career through biennials and other group exhibitions. This reflected a disparity in what the artists believed constituted independence: individual creative liberty or a search for new forms of collective organization.

- 42. Marta Palau, *Ambientación alquímica*, 1970.
- 43. Guillermo Zapfe, *Título desconocido*, 1970.
- 44. *Excélsior*, s/f, 1970.
- 45. III Salón Independiente en el Museo de Toluca, 1970.
- 46. Helen Escobedo, *Señales*, 1971, CAM, Guadalajara.
- 47. III Salón Independiente, 1971, CAM, Guadalajara.
- 48. Manuel Felguérez, *Título desconocido*, 1971, CAM, Guadalajara.

44

El "Salón Independiente" se Disolvió Definitivamente Anteayer

"Por inoperante" fue anteayer disuelto el Salón Independiente.

Hubo una asamblea extraordinaria en la que el grupo de artistas que había quedado en el SI, tras de una campaña masiva de otra fracción, decidió ayer disolver el salón.

En esta última asamblea participaron Tomás Parra, Ricardo Rocha, Arnaldo Coen, Ehrenberg, Aristides Coen, Heald de León, Heron, Muñoz Medina, Luis Jesu y Millard.

Entregaron a EXCELSIOR una declaración que dice:

"Los 'creadores' en una sociedad se consulto participan de todas sus relaciones con ésta, las que van desde la captación misma de la cultura a la participación en la construcción fundamental dentro del comportamiento económico, hecho a través de una escala de valores de cambio que hace del dinero y del prestigio social valores absolutos y cuantitativos, y no simples medios para alcanzar valores auténticos y cualitativos, con la diferencia de que, en ocasiones, se cuenta con conciencia de que 'el trabajo' o 'producto' no es para el artista únicamente mercancía sino creación pura".

"Ahí, analizaron, nace la problemática individual de valores auténticos que rigen la obra en relación a valores creados por sociedades individualistas, nacidas de la producción para el mercado. Es así como entendemos el intermitente antagonismo entre el artista y su sociedad".

En seguida expresaron:

"De esta manera, y conscientes de la problemática que viven los creadores en la sociedad y concretamente en México, pensamos en la necesidad que tenemos, de situarnos objetivamente en el proceso histórico, para que, finalmente, podamos abrir el camino que nos ofrece limitadas posibilidades de creación, de vida, de desarrollo personal, de independencia necesaria y de constantes preocupaciones".

HACEDORES DE NUESTRA HISTORIA

Más adelante el comunicado dice:

"Este es el camino de la cultura, en considerarla como la manifestación más simple del hombre, y nos comprometiendo participamos activamente en el proyecto, representamos y manifestamos, con 700 como simples espectadores del proceso cultural, sino como auténticos creadores de nuestra propia historia".

"Por estos motivos, y obligado a responder auténticamente a la realidad cultural que hoy vive nuestro país, el Salón Independiente responde la auto declaración publicada en el diario EXCELSIOR, el día 16 de julio, donde se informó que un número de artistas mexicanos públicos su renuncia al SI".

"Frente a este hecho, el Salón Independiente establece que desde su nacimiento en el año 1968, tuvo un base dentro del ámbito cultural de nuestro país correspondiente al contexto social de un momento histórico, cuando existió armonía y discrepancia con el pensamiento, de actitud o procedimiento que en la actualidad hacen imposible su funcionamiento".

"Finalmente,

"Por lo tanto el Salón Independiente se declara disuelto".



45



46



47



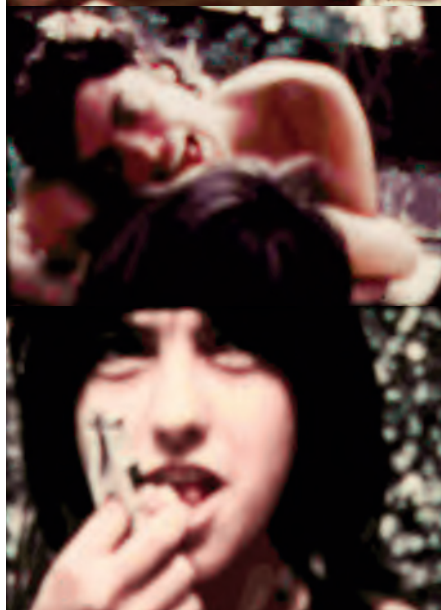
48

Superocheros

En 1970 un grupo de promotores culturales como Víctor Fosado, Óscar Menéndez y Leopoldo Ayala convocaron al Primer Concurso Nacional de Cine Independiente en formato súper 8. La convocatoria fue bien recibida y propició el surgimiento de un movimiento que vio sus mejores días hacia la primera mitad de los años setenta. Una gran cantidad de directores, en su mayoría jóvenes, aprovecharon el bajo costo del súper 8, para realizar un cine libre de censura e independiente, en el que desarrollaron una crítica a la cultura oficial elitista.

Dos fueron las tendencias predominantes de las primeras producciones: quienes expresaban una estética contracultural con historias críticas frente a los valores de la sociedad tradicional, como los de Sergio García, Héctor Abadie y Alfredo Gurrola, entre otros, y por la otra, los que buscaban hacer un cine orientado hacia las luchas políticas de la izquierda, como el caso de Eduardo Carrasco Zanini, Gabriel Retes, Enrique Escalona y Paco Ignacio Taibo II.

In 1970, a group of cultural promoters that included Víctor Fosado, Óscar Menéndez, and Leopoldo Ayala, set up the First National Independent Film Competition in Super 8. Their call for participants was well received, and fostered the growth of a movement (the *superocheros*, or Super 8 buffs) that peaked in the early 1970s. For many young filmmakers, the inexpensive format allowed them to produce films that were independent, free of censorship, and generally critical of the cultural establishment. Two tendencies dominated the first Super 8 films. Some films expressed countercultural aesthetics with stories that were critical of societal traditions, such as those by Sergio García, Héctor Abadie, and Alfredo Gurrola. Others, by Eduardo Carrasco Zanini, Gabriel Retes, Enrique Escalona, and Paco Ignacio Taibo II, were more explicitly oriented to left-wing political struggles.



49



50

49. Sergio García, *El fin*, 1970, fotogramas.

50. Alfredo Gurrola, *Avándaro*, 1971, fotogramas.

51. *Excélsior*, s/f, 1971.

52. Cartel, *Segundo Concurso Nacional de Cine Independiente*, enero de 1971.

53. Cartel, Cine Club de la Universidad Veracruzana, abril de 1975, ilustración de Rogelio Naranjo.

54. *Pop*, 15 de noviembre de 1973.



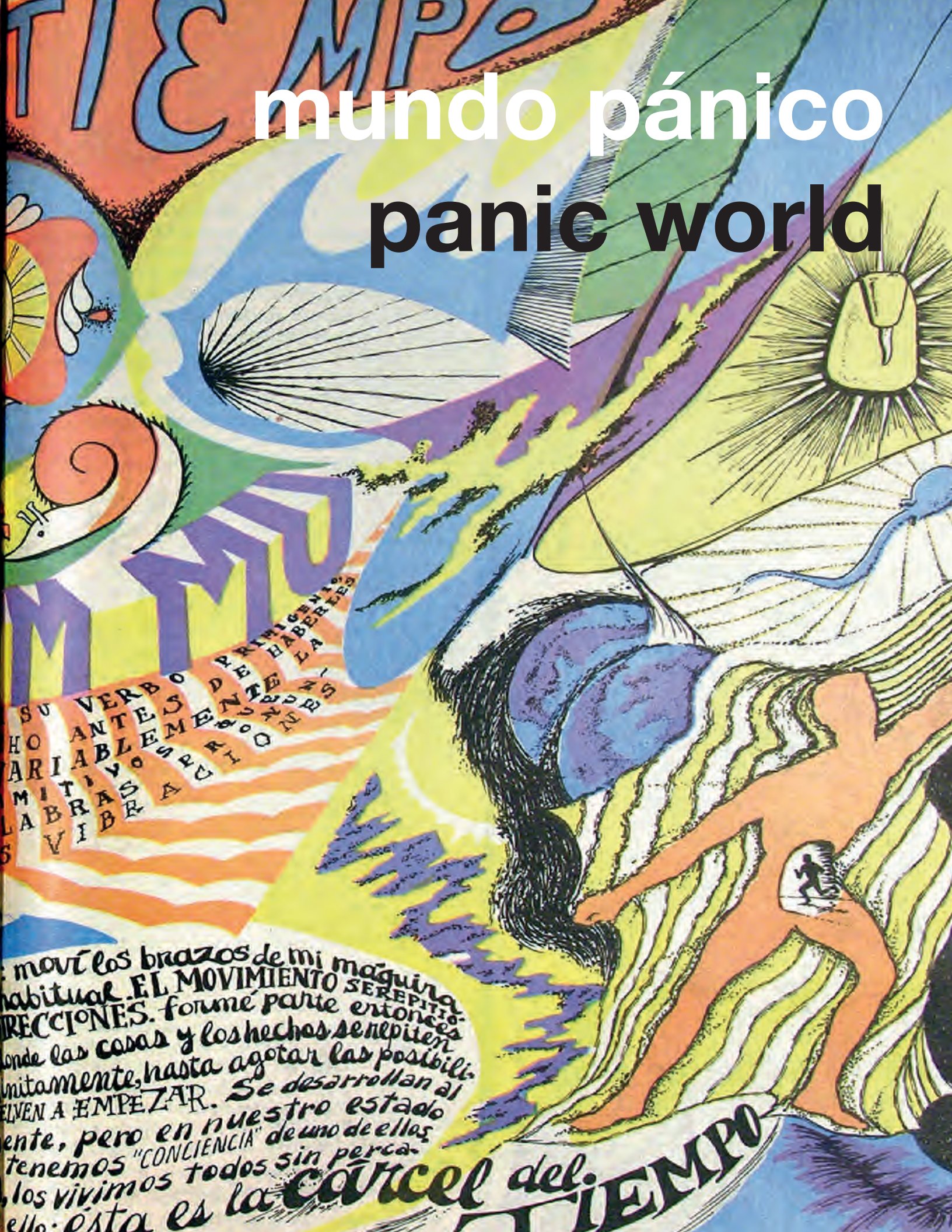
1. ME SITUE EN ESA POSICION ANCESTRAL DONDE
LOS HOMBRES SEMEJAN ESTATUAS O
PISTILOS EN UN INTENTO DE DETENER
EL MANAS- O LA INUTIL ASOCIACION DE
IDEAS- EN UNA INACTIVIDAD DE
QUE ENCUBRE LA MAS DINAMICA DE
NUESTROS OJOS EN LA FRONTERA
ABRI ALLI LOS OBJETOS Y CONFIESEN SU
VERDADE APARENTE PARA SEMANTICA.

2. AQUELLOS OBJETOS HABLAN
QUE EL QUE EXISTIO SIEMPRE
MISMO FORMAS REPITEN
SONIDOS, SONIDOS
PRIMERA
EL HOMBRE
PRODUCEN
IMAGENES, PERO ESTAS NO
ESTATICAS, COMO EN EL LADO
RAZON- SINO FLUIDAS Y CAMBIANTES
REPITIENDOSE INCESANTE

3. Cometí un movimiento
compones en algún
MILES DE VECES, EN
de ese universo cambia
incansablemente
dades. Entonces
unisono, un
"NORMAL"
En re
ta

mundo pánico

panic world



TIEMPO

PRIMICENIO
HABERES
LA

SU VERBO
ANTESE
MENS
VARIABLE
MITIVO
LABRAB
VIBR

moví los brazos de mi máquina
habitual. EL MOVIMIENTO SEREPITIO.
DIRECCIONES. formé parte entonces
donde las cosas y los hechos se repiten
limitadamente, hasta agotar las possibili-
ELLEN A EMPEZAR. Se desarrollan al
ente, pero en nuestro estado
tenemos "CONCIENCIA" de uno de ellas.
los vivimos todos sin perca-
ello: ésta es la cárcel del.

TIEMPO

Pánico recuperado

Cuauhtémoc Medina

Con una especial intensidad, en México se expresó el difuso y extendido malestar cultural que cundió por Occidente en los años sesenta y setenta. Una serie de corrientes subterráneas –la disidencia sexual, la curiosidad psicotrópica, la experimentación espiritual, el escepticismo ante la modernización, en una palabra, el cuestionamiento de los límites represivos y productivistas que constituían la identidad burguesa– confluyeron en una variedad de aventuras vitales y artísticas, definidas por la ruptura con las convenciones del centro “normativo” de la sociedad. No se trataba de un desplazamiento en pos de alguna meta concreta, sino de una epidemia de una variedad de obsesiones, deseos y utopías instantáneas. Así como se infiltraron y agitaron modos de vida, roles sexuales, la persecución del placer o las nociones de lo absoluto, el arte se convirtió para algunos en el espacio de expresión de una particular heterodoxia.

Sin que esta inquietud tuviera un signo distinto que en otros países, una serie de factores hacen de la contracultura en México un fenómeno con algo más que cierto “color local”. Ante todo, no se trató de un mero caso de apropiación inmediata y sin discernimiento de la “nueva ola” de los países desarrollados, tal como los escritores de la izquierda, incluso Carlos Monsiváis, adujeron con respecto a la emergencia del rock y otras formas de cultura *underground*.¹ Por un lado, el hecho de que México opere en el imaginario como “el otro” de los Estados Unidos hizo que desde los tiempos de la generación beat, el país fuera el receptáculo de las fantasías de escape de Norteamérica.² De modo análogo, los pueblos indígenas se convirtieron en la utopía de varias de las búsquedas contraculturales mexicanas. En tercer término, la disidencia católica fue un caldo de cultivo para la heterodoxia. A partir del escándalo mundial provocado cuando el benedictino Gregorio Lemercier introdujo el psicoanálisis a la disciplina y noviciado del convento de Atzacuacán en 1961,³ las corrientes de liberación que emergieron a partir de las reformas a la iglesia que planteó el Concilio Vaticano II (1962-1965) se relacionan en

mayor o menor medida con otros ámbitos de protesta, tanto en un orden crítico y teórico –por ejemplo, las actividades de Iván Illich y el Centro de Comunicación Intercultural en Cuernavaca (CIDOC)– como en el de una imaginación transgresiva.⁴

Este caldo de cultivo nos planta ante una serie de trayectorias artísticas que sugieren la aparición de una especie de nuevo barroco: una profusión de fórmulas simbólicas, decididamente antirracionales, adictas a la sobrecarga de los sentidos, inclinadas a formular visiones apocalípticas de la modernidad y el capitalismo, que definía su producción por medio de un código que combinaba terror, sensacionalismo y sexualidad. Necesariamente asistemática y polifacética, esa disidencia vital no tuvo un sólo centro ni respondió a un programa unitario. Se asemejaba más bien a una familia nómada y circense, que (por temporadas) colaboraba, se identificaba, se escindía, se distanciaba, se denegaba y se traicionaba en diversas fases de su historia. Se definía, ante todo, por rechazar la noción fría y controlada de “lo experimental” a favor del desgaste y júbilo de la experiencia. Pocas unidades de “La era de la discrepancia” se comportan tan claramente como una “tribu” a veces clandestina, otras intoxicada y explícita, perfilando una especie de anti-tradición a lo largo de varias décadas. Si se quiere, como sugirió alguna vez el propio Alejandro Jodorowsky, sus practicantes “tienden a crear pandillas”.⁵

Payasos y augustos

Si, no obstante su descentramiento, hemos optado por nombrar este conjunto como “mundo pánico”, es gracias al papel a la vez catalizador y corrosivo que Alejandro Jodorowsky ha desempeñado en relación al conjunto de afinidades y repulsiones que ambicionamos convocar, y a la forma en que los conceptos del “movimiento pánico” clarifican un espacio emocional y estratégico. En efecto, en un manuscrito de 1966, Jodorowsky definía lo “pánico” como un espíritu afín a momentos de transición: “lo

pánico aparece siempre como la anunciación de un nacimiento espiritual.⁶ Y bajo el amparo del dios Pan, dios de las cabras, el priapismo, el terror y la risa, Jodorowsky planteaba la oposición entre la cultura establecida y el ataque del pánico en términos de la contraposición de “los payasos” y “los augustos” ante la masa indiferente del público:

En alguna ocasión hemos comparado a nuestra actual civilización con un gran circo. Es del circo de donde extrajimos nuestra palabra. El personaje que más obedecería a la conducta pánica en el circo es el payaso, a quien constantemente está tratando de limitar sus “extravagancias” el lógico señor agosto [...] que simula ser el dueño o el empresario del circo y da pie a que el payaso se desate ante cada una de sus definitorias frases en una infinita multiplicidad de respuesta no-lógicas. Este inmenso circo está casi repleto de una masa inerte, la mayor parte del tiempo inactiva, que es el público: seres humanos relegados a la más baja categoría del espíritu que es la del “espectador”, hombre que no participa en la existencia pero que cree o quiere “conocerla” sin abandonar su butaca.⁷

De entrada, la formulación de Jodorowsky nos sitúa ante la relación de dependencia –incluso podría decirse, dependencia masoquista– entre la representación del orden y la trasgresión. Ésa es, en efecto, la relación entre la heterodoxia cultural y la cultura establecida: padece la complicidad de la mera inversión. Lo que, sin embargo, marcaba al proyecto pánico era la ambición por enfrentar la pasividad despreciable del público con la experiencia del borramiento de la distancia y su neutralización debida a la condición imitativa del teatro y la abstracción del arte moderno. Ante todo, el pánico jodorowskiano estuvo definido por el deseo de “sacar al teatro del teatro”.

Prácticamente desde su llegada en 1960, el chileno Alejandro Jodorowsky se convirtió en el mayor director del teatro de vanguardia en México. Nacido en Iquique, en 1929, Jodorowsky había participado muy joven en círculos poéticos y teatrales de Chile, y luego había emigrado a París para convertirse en colaborador del mimo Marcel Marceau. Al llegar a México, Jodorowsky se sitúa casi de inmediato en el centro de la atención: introduce el repertorio del teatro del absurdo de Beckett y Ionesco, y abrevando en el concepto de Artaud de un “teatro de la crueldad”, enfrenta al auditorio con puestas insólitas donde privan la confrontación, la violación sistemática de las funciones y espacios del escenario, y la búsqueda de tres ingredientes: “euforia, humor y terror”.⁸ Como sucedía con Julian Beck y Judith Malina, fundadores del Living Theater de Nueva York en los mismos años, la ruptura con el orden burgués consiste en colocar al espectador en una situación límite de crisis, o sea, lo mismo que buscaba Artaud con su metáfora de la ciudad presa de la peste.⁹ La reacción local a sus montajes oscilaba entre la fascinación y la cen-

sur. Tras el escándalo de su puesta de *Fin de partida* de Beckett (1960), y de colaborar con Leonora Carrington en hacer realidad su espectáculo surrealista *Penélope* (1961), vino la censura de *La sonata de los espectros* de Strindberg (1961), *Fando y Lis* de Fernando Arrabal (1961) y, sobre todo, *La ópera del orden* (1962) del propio Jodorowsky. El furor de esas presentaciones llevó al director chileno a lanzar en París, con Fernando Arrabal y el dibujante Roland Topor, el Movimiento Pánico en 1962, una asociación más simbólica que práctica en el contexto de una vanguardia que buscaba, entonces, encontrar un reemplazo a la maltrecha hegemonía del surrealismo.

Los efímeros

En parte como reacción a la forma en que sus montajes más radicales eran censurados,¹⁰ y para oponerse al carácter “figurativo” y “abstracto” del arte y teatro tradicionales, entre 1961 y 1962, Jodorowsky arribó al concepto de montar “efímeros”: espectáculos hechos de acuerdo a un guión esquemático, formulados en torno a acciones improvisadas y rituales derivados de actos cotidianos y acciones plásticas, donde se radicalizaba la trasgresión y la violencia, pero que se llevaban a cabo sólo una vez, en lugar de una temporada en una sala de teatro formal, como era habitual. En todo caso, a partir de 1962 Jodorowsky produciría sistemáticamente eventos teatrales que, sin estar definidos por un guión detallado, se elaboraban en colaboración con los participantes mediante la improvisación.¹¹ Para producirlos, Jodorowsky se apoyó ante todo en el círculo de los artistas de la Ruptura que, desde muy temprano, se asociarían con él en la producción de escenografías experimentales: Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Vicente Rojo y Alberto Gironella, entre otros. En los “efímeros”, Jodorowsky veía la fusión de una “fiesta-espectáculo”, la disolución del teatro que identificaba obra y realidad, de un modo paralelo al que la vanguardia de las artes visuales cuestionaba el estatuto del objeto plástico:

El “efímero” pánico –arguye Jodorowsky en su libro-manifiesto *Teatro pánico*– tiene como tarea expresarse por medios concretos superando la figuración y la abstracción para integrar a su mundo toda clase de materiales y actos llamados no teatrales. Todo es teatral y nada lo es. Los límites entre el “efímero” y la realidad se harían tan ambiguos como los límites entre pintura y escultura para los concreto-plásticos. Imperará en el “efímero” pánico la elección hecha en un estado de euforia determinada.¹²

Esas acciones sugerían, en efecto, una violenta de-sublimación: una sucesión de actos iconoclastas mezclados con acciones y prédicas intempestivas, alusiones sexuales y operaciones mayormente destructivas con objetos e imágenes. En uno de los cuadros del llamado *Efímero de San Carlos* de abril de 1964, frente a una escenografía hecha de un relieve de tortillas y pan, un perso-

naje designado como el “Monstruo-monstruo” descuartizaría a una paloma viva a dentelladas, tras lo cual una compañía vestida de mallas negras se arrodillaba a recitar religiosamente un conjunto de consignas y lugares comunes como “Vote por el PRI, lo que importa es el programa”. Más tarde, Jodorowsky, tras deshojar y leer al azar de una lujosa edición de Shakespeare, arrojaría un centenar de comics a los estudiantes de arte gritando: “Esta es la verdadera poesía del siglo XX”, en tanto Manuel Felguérez clavaba a una muchacha en un panel blanco para empezar a pintarla, obra que al final de la acción vendría a ser paródicamente inaugurada como un mural titulado *Humanísimo*.¹³

Si bien los “efímeros” guardan indudablemente relaciones de afinidad con *happenings* internacionales, tienen la peculiaridad de ser un desarrollo desde el interior de la heterodoxia teatral, y no una expansión de la obra plástica sobre la acción. Es posible que Jodorowsky sea en gran medida responsable del especial dogmatismo con que en México se asumió el supuesto carácter ético de lo efímero: la renuencia, incluso, a dejar documentación alguna de las acciones y objetos hechos para ser perecederos.¹⁴ También es característico su afán de transformación personal, validado por el enorme efecto de liberación que planteaba en una sociedad esencialmente compungida y mojigata como la mexicana. Pero más allá de ello, desde su origen mismo los “efímeros pánicos” sugerían una vía terapéutica. Según Jodorowsky, las acciones que los integraban las proponían libremente los actores, quienes ponían en escena actos que “las condiciones ordinarias no les permitían realizar”. La destructividad de estos “delirios” era, por consiguiente, liberada, canalizada y transformada.¹⁵ En la búsqueda de derrotar al intelecto mediante el shock, Jodorowsky buscaba obtener un efecto de transformación, al conducir al sujeto a la vivencia, al obligarlo a salir del esquema de su personalidad:

Lo pánico es todo aquello que ayuda al hombre a agrandar los límites de la conciencia hasta hacer que se incorpore a la existencia. Lo augusto es todo aquello que fortifica los límites de la conciencia, lo que quiere erigir a la conciencia en universo real [...] El objeto-augusto es un ensayo de la conciencia para limitar la existencia de acuerdo a los límites que ella misma tiene. El objeto augusto es una afirmación de la conciencia [...] El problema esencial del pánico es el de cómo hacer útil lo inútil (conciencia) para convertirlo en existencia.¹⁶

La culminación de la serie fue de hecho un escándalo mediático: en abril de 1967, en un programa dirigido por Juan López Moctezuma, Jodorowsky destruyó un piano ante las cámaras de televisión. Según ha referido Jodorowsky el evento generó una inmediata reacción de las autoridades culturales y educativas, preocupadas por este ataque a la cultura de salón.¹⁷ El acto de provocación de Jodorowsky plantea claramente la sospecha

de una cierta copia: cinco años antes, en Wiesbaden, Alemania Occidental, Fluxus había sido inaugurado precisamente con la destrucción colectiva y jocosa de un piano de cola, realizada por George Maciunas y sus secuaces como una interpretación un tanto abusiva de las *Piano Activities* de Philip Corner, en septiembre de 1962.¹⁸

El bricolage espiritual

La búsqueda de este salir del uno mismo venía acompañada por una deriva espiritual. Desde mediados de los años sesenta, Jodorowsky empezó a plantear una peculiar mezcla de psicoanálisis frommiano,¹⁹ espiritualidad poscatólica, budismo zen, esoterismo alquímico y misticismo indigenista incubados en diversos grados en algunos círculos intelectuales mexicanos.²⁰ Como señalaba Theodore Roszak al teorizar por primera vez sobre la contracultura americana, “cualquier forma de misterio y fantasía, ceremonia y rito, se entremezclaban con maravillosa indiscriminación”.²¹ A mediados de la década, Jodorowsky pasará a convertirse en discípulo de un auténtico monje zen japonés, Ejo Takata²², quien había arribado a Cuernavaca a fin de entrenar a psiquiatras y psicoanalistas en el arte de superar el pensamiento conceptual.²³

Esa vía, que tejía psicoterapia y saberes orientales, se había inaugurado en 1957 en el simposio en que Erich Fromm había invitado a Dietzu T. Suzuki a discutir las relaciones entre zen y psicoanálisis.²⁴ De hecho, fue Fromm mismo quien dirigió a Jodorowsky hacia el zen, reclutándolo para el zendo de Takata.²⁵ Paralelamente, por estos mismos años fermentaba un nuevo tipo de fantasía indigenista, ligada directamente a la experimentación psicoquímica. En 1955, el precursor de la entomología, Gordon Wasson, publicó el “descubrimiento” del uso contemporáneo de hongos alucinógenos entre los mazatecos de Huautla, en Oaxaca, catapultando a la curandera María Sabina a convertirse en un icono de la contracultura internacional.²⁶ En pocos años Huautla se convirtió en lugar de peregrinaje tanto de los turistas *hippies*,²⁷ como del emergente circuito de los jipitecas locales en búsqueda de iluminación y alucinógenos.²⁸ De hecho, hacia 1961, el cineasta experimental Bruce Conner filmó en Huautla escenas de corte psicodélico, que se integrarían a las varias versiones de su película *Looking for Mushrooms* (1959-1967)²⁹ y, en 1972, el escritor colombiano René Rebetez – colaborador de Jodorowsky en *Fando y Lis*–, estrenó en la Ciudad de México su documental *La magia*, inspirado por Gordon Wasson, en la que por primera vez aparecen María Sabina y su hija María Polonia cantando.³⁰ El conocimiento de las creencias y sustancias psicoactivas indígenas se popularizaría en la siguiente década, bien fuese por medio de los reportajes de *Los Indios de México* de Fernando Benítez,³¹ o la pseudo antropología del exotismo étnico de Carlos Castaneda.³²

En ese contexto, Jodorowsky empezó a mezclar sus proyectos vanguardistas con su curiosidad mística. Desde 1966, a invi-

tación de Luis Spota, quien por estas fechas parecía inclinado a abrir sitio a la difusión de la nueva cultura, comenzó a publicar un cómic regular en las páginas culturales del diario *El Herald de México*, bajo el título de *Fábulas pánicas*.³³ Las *Fábulas* tenían un tono veladamente autobiográfico, aunque eran un documento de divulgación de toda clase de temas esotéricos, donde Jodorowsky se sometía con desprendimiento cómico y distante a los más arcanos saberes orientales. Su popularidad resultó inmensa, y Jodorowsky las dibujaría y publicaría durante varios años, dejando un testimonio por demás extremo de la inquietud espiritual de la época. No se trata de un producto en ninguna medida aislado. Poco antes, Felipe Ehrenberg, en colaboración con René Rebetez y el antropólogo, dibujante y creador de *happenings* canibales Luis Urías, empezó a producir semanalmente unos complejos cómics titulados *Psicogramas* que examinaban a la par la cultura esotérica y la nueva cultura popular, planteando con la paranoia característica de la ciencia ficción los dilemas de la sociedad moderna: por ejemplo, el riesgo de engendrar máquinas que dominen y controlen a la humanidad. En esas mismas páginas, Jodorowsky escribió sus *Predicciones pánicas*: proyecciones de las tendencias sociales y tecnológicas hechas a partir de notas aparecidas en la prensa. Lo que esas diversas expresiones muestran es que, no obstante su aspecto fantasmagórico, estas formas pop-visionarias no dejaban de ser intentos de interactuar e intervenir en el imaginario de una etapa cultural y social cada vez más conflictiva y compleja. En ese sentido, pertenecían de suyo al género gótico que acompaña en cada caso la progresión de la sociedad moderna, inundando la imaginación colectiva con distopías hechas a partir de una mezcla de lo inquietantemente nuevo, lo exótico y extravagante, lo esotérico o desconocido y lo macabro-fantasmal. En cualquier caso, la experimentación mística de Jodorowsky tuvo la peculiaridad de haberse planteado, prácticamente desde su inicio, como una especie de misticismo sin fe. Desentendiéndose de la verdad o falsedad de las concepciones religiosas, Jodorowsky se concentró en los efectos “mágicos”, curativos y terapéuticos de sus acciones. “Si es una trampa –señala Jodorowsky– se trata de una trampa sagrada.”³⁴

Del “cine iniciático”

Es probablemente en el cine independiente de fines de los años sesenta en México donde se vertió con mayor nitidez todo este conjunto de fantasías y ansiedades. En 1967, Jodorowsky lleva al cine *Fando y Lis*,³⁵ una obra semiautobiográfica de Fernando Arrabal en la que un adolescente ofrece su novia a los deseos de seres marcados por sus perversiones sexuales, en un lúgubre paisaje de yermos que aludía a los imaginarios de Beckett y Buñuel. La censura retrasó la aparición de la película, pero aún así la premiere de la obra en el Festival de Acapulco de 1968 fue uno de los momentos álgidos de tensión entre la emergencia de una nueva cultura y las fuerzas conservadoras de la sociedad mexicana.³⁶ Sin embargo, apenas un año más tarde Jodorowsky filmó

su fábula pánica en versión western: *El topo*. Este relato de una iluminación excéntrica catapultará a Jodorowsky a convertirse en uno de los iconos de la naciente contracultura internacional. De hecho, el concepto de “cine de culto” apareció en relación a *El topo*, a fin de describir la experiencia devota, psicotrópica y de misterio que rodeaba la función de medianoche del film que, por más de doce meses, tuvo lugar en el cine Elgin de Nueva York. Esa “Misa de medianoche en el Elgin” como la llamó Glen O’Brian del *Village Voice*,³⁷ abrió para Jodorowsky las puertas del productor de los Beatles, Allen Klein de la compañía ABKCO, quien lo financió para dirigir una obra *underground* con valores de producción de Hollywood. Fue así que Jodorowsky realizó *La montaña sagrada* (1973), un film que, más que plantear la ficción de una experiencia mística, es la puesta en escena de una iniciación efectiva. Jodorowsky sometió ante las cámaras a sus autores, un collage bárbaro de ejercicios espirituales automedicados, basados en toda clase de tradiciones, aunque trazados primordialmente sobre la simbología numérica del *Método Arica* propagado por un discípulo de Gurdjieff, Oscar Ichazo, y definidos por una visión mística (efectivamente, artaudiana) del mundo indígena americano. Pero bajo el manto de ese vocabulario esotérico, *La montaña sagrada* se planteaba como una respuesta visualmente sobrecargada a la violencia estatal de 1968 y los terrores de una época dominada por el capitalismo y el militarismo, con alusiones tan explícitas como era posible a la matanza de estudiantes y el dominio corporativo de la vida cotidiana. Éste es un film que llevó al paroxismo la ambición de la contracultura de plantear una crítica del todo social, buscando su arsenal fuera de la tradición occidental ilustrada.

La densidad visual y simbólica de *La montaña sagrada*, formada a partir de laberintos de signos e iconos dispuestos en torno a mandalas, círculos y construcciones geométricas, es afín al vocabulario de un significativo círculo de artistas visuales que también se planteaban contrarios a la ortodoxia modernista partiendo de algunas de las vertientes abiertas por el surrealismo.³⁸ De hecho, la película muestra en diversos puntos los ensambles de uno de ellos, el canadiense Alan Glass, quien había retomado las escenas de las cajas surrealistas de Joseph Cornell para producir visiones eminentemente sincréticas que unían elementos de toda clase de tradiciones ocultistas y esotéricas. Esas cajas planteaban una deliberada confusión de tradiciones en pos de una nueva trama simbólica. De modo parecido, desde inicios de los años sesenta, Pedro Friedeberg había volcado su interés en la Cábala y la teosofía, así como su hostilidad hacia el lenguaje aséptico de la arquitectura modernista, en un arte que abrevaba indiferentemente en la multiplicidad y serialidad de los iconos religiosos y del arte pop. El exotismo de esa imaginería coexistía con una excentricidad estratégica: Friedeberg construyó para sí mismo una identidad afectada, militantemente snob y decadentista, que parodiaba las ilusiones de genialidad del medio artístico.³⁹ Usando un disfraz de cebra en recepciones e inauguraciones, lo

mismo que creando muebles en la forma de manos, o esculturas que combinaban extremidades doradas, con cabezas y ojos de santos coloniales, Friedeberg sugería el estado de arbitrariedad y agotamiento a que había llegado la cultura moderna. Así como el extremo sincretismo del universo de Glass adelantaba la hibridación de la religiosidad popular de fines del siglo XX, las visiones de Friedeberg asumieron con una o dos décadas de ventaja la noción de una visualidad de voraz apropiación y espíritu nihilista. Finalmente, la significación que esta cultura emergente dio a la historieta y al graffiti como principales medios de comunicación de fantasías y terrores de la era, llevaría pronto a un traslado al arte formal. Bajo el concepto de "Cómic arte", Zalathiel Vargas se propuso verter en el cuadro y el dibujo narraciones psicodélicas, imágenes de abyección y pesadillas de ciencia ficción, a fin de ocupar el cuadro como espacio de la "gráfica literaria, múltiple y masiva"⁴⁰. El énfasis en la brutalidad y el desorden erótico y moral diferenciaba radicalmente estas obras del pop, pues mantenían el carácter apocalíptico de su origen subcultural. Fue característico de estos artistas poder moverse a voluntad entre varios apartados de la cultura general.

Hacia 1977, cuando Alejandro Jodorowsky pasó a dirigir *Sucesos para todos*, una revista de "interés general", Zalathiel Vargas fue uno de los colaboradores. Jodorowsky asumió la dirección de una revista amarillista producida por un "intelectual" (el productor de Luis Buñuel y esposo de la actriz Silvia Pinal, Gustavo Alatriste) como oportunidad para infiltrarse en los puestos de periódicos con las obsesiones hilarantes y sangrientas de la contracultura. Sin advertir al posible lector del engaño involucrado, el equipo de *Sucesos para todos* abordaba del modo más escandaloso e inverosímil una variedad de temas localizados a medio camino del morbo de la revista *Duda* (una publicación de la época especializada en la dosis consabida de teosofía, ovnis y doctrinas indostánicas) y la exploración crítica de las tendencias de la civilización tecnocrática. Atrayendo compradores mediante portadas hechas a partir de foto-dramatizaciones producidas por Pedro Meyer, la revista jugaba descaradamente con el morbo del público abordando temas como la posibilidad del canibalismo en familia, la comercialización del cuerpo femenino, la hipotética amenaza que planteaba la evolución de otras especies, el enigma del deseo de los masoquistas... Esa cadena de espejismos periodísticos terminó abruptamente cuando *Sucesos para todos* fue puesta fuera de circulación por la censura.

Si algo caracterizó al circuito de la tribu pánica fue su renuencia a toda especialización y circunscripción disciplinaria: la ansiedad creativa y existencial se sobreponía a la noción de unidad simple. A largo plazo, la producción de estos artistas ha sugerido solamente la continuidad de una impaciencia, que los llevaba a abreviar en una multitud de fuentes y oponerse a la construcción (obligada en su momento por las expectativas de "estilo") de una identidad visual y/o técnica. Así lo plantea de hecho el productor, escultor, pintor, poeta visual y cineasta Gelsen Gas:

¿Cuál es el riesgo de la diversidad? ¿Quizá la frustración, la torpeza, la incomunicación; el desatino? El fracaso, pues [...] Tengo el hábito de cambiar de hábitos.⁴¹

Nacido en México en 1933, Gelsen Gas (aliteración de Ángel Sánchez Gas) es un artista a la vez estruendoso y elusivo, que lo mismo salta entre la escultura de formas libres heredera de los espacios constructivistas de Anton Pevsner, a la fotografía y la escritura experimental, a la alternancia de fases de pintura abstracta con la hiperrealista-surreal que adelantan elementos del apropiacionismo posmoderno.⁴² Adicionalmente, le tocó a Gas comisionar a cuenta de su familia la producción de dos de las obras claves del periodo: el mural de Manuel Felguérez para el Deportivo Bahía, localizado en la zona del Peñón de los Baños cerca del aeropuerto de la Ciudad de México, y del "efímero" que Jodorowsky produjo para su inauguración, el mítico *Canto al océano* (1964). A pesar de que prácticamente no han sobrevivido registros de este evento, la fama de este "efímero" quedaría asegurada porque, debido a un accidente, el helicóptero donde Jodorowsky pensaba descender durante la acción se estrelló en la alberca, por lo que se convirtió en la escenografía más memorable del teatro vanguardista de México. La carrera de Gelsen Gas fue característicamente variada y difícil de catalogar. ¿Cómo sujetar a una trama elemental a alguien que lo mismo experimentaba con la idea de convertir el nudo en obra de arte,⁴³ publicaba dos libros con "falacias visuales" de corte op y regresaba a dibujar desnudos más o menos realistas?⁴⁴ Esta ambición por recorrer la confusión derivada del roce entre la promesa fallida de modernidad, la angustia por el subdesarrollo, la ansiedad por los papeles sociales y sexuales y la banalidad del mundo industrial, se expresó sobre todo en el largometraje solitario que Gelsen Gas produjo en 1969: *Anticlímax*. Voraz y displicente a la vez, *Anticlímax* daba cuenta de un modo doloroso y paródico de las tensiones que sufre la clase media con ambiciones modernistas en un contexto como el de México. Pero quizás el rasgo más notable de este film hecho —a decir de Rita González y Jesse Lerner— de "una serie de haikus visuales" sea el retrato de la incongruencia manifiesta (estética y social) de los modos de vida que se desarrollaban en México a fines de los sesenta: las ambiciones futuristas de la arquitectura y las vías rápidas, enfrentadas a los signos de la corrupción y el subdesarrollo.⁴⁵

¿En qué lugar se insertan estas prácticas y actitudes en la narración de la historia del arte reciente? Ciertamente, en la forma de una especie de antitradición: un gesto de disidencia emocional y libidinal ante los círculos de las neovanguardias internacionales. Fue también en el cine donde esta distancia frente al "arte nuevo" se hizo evidente.

En una de las secuencias más notables de *La montaña sagrada*, el Alquimista repasa ante su discípulo el abanico simbólico de los estilos de vida (y técnicas de enriquecimiento) de varios de los mayores bribones del universo. Klen, el representante

del planeta Júpiter, dirige un “laboratorio artístico”, que produce “una nueva serie de arte cada temporada”. Si acaso el espectador no alcanzara a notar que el nombre de Klen es una referencia velada a Yves Klein⁴⁶, las secuencias siguientes tienen por función desacralizar al arte contemporáneo, retratándolo como una comercialización del absurdo. Parodiando las *Antropometrías* del “periodo azul” de Yves Klein (la acción artística clásica de 1962 en que hizo pintar cuadros por mujeres desnudas), Jodorowsky muestra una cadena de producción donde hombres y mujeres desnudos, parándose y sentándose, estampan grabados de sus nalgas entintadas con colores. A la par, el empresario pasa revista a una nueva serie de esculturas eróticas vivas: cuerpos verdaderos, pintados con diseños coloridos, insertos en objetos geométricos abstractos. Acto seguido, la acción se desarrolla en torno a una escultura cinético-erótica producida por el pintor y escultor Manuel Felguérez: una gigantesca construcción geométrica y maquina a la que puede provocársele un orgasmo (e incluso un embarazo) por medio de la participación del espectador. Esta serie de parodias puntuales y directas a las ideologías artísticas de la época hablaba a las claras de la desconianza que los círculos de vanguardia mexicanos sentían por la forma en que el objeto artístico era cuestionado en los ámbitos del arte metropolitano.⁴⁷

Esta fricción se hace aún más elocuente, en relación con el film *Robarte el arte* (1972) el documental-collage fílmico que el director de teatro Juan José Gurrola produjo en colaboración con Arnaldo Coen y Gelsen Gas en torno a la Documenta V en Kassel en 1972, el festival artístico históricamente más identificado con el surgimiento del arte conceptual. Gurrola, Coen y Gas habían convencido a Fernando Gamboa de que el INBA les financiara el viaje a Alemania para hacer un reporte de la muestra. Por una mezcla de afán de provocación, desidia y un cierto número de incidentes fortuitos (incluyendo la pérdida en una borrachera en casa de Julio Cortázar en París de la mayor parte del material fílmico), Gurrola y sus secuaces acabaron produciendo un denso documento basado en la improvisación. Preservado en blanco y negro (a pesar de haber sido originalmente filmado en color), el film es un espeso montaje de escenas aisladas de obras expuestas en Kassel, con fragmentos de un film semipornográfico sobre asesinatos seriales, encabezados de nota roja, y escenas de un performance alternativo que los tres mexicanos llevaron a cabo a espaldas del evento oficial. Más que una reflexión sobre la situación artística del día, *Robarte el arte* es el reporte de un desencuentro entre círculos vanguardistas con actitudes y obsesiones en gran medida incompatibles más que por la geografía o los orígenes, por haber interpretado en forma divergente la crisis de la cultura occidental.

Notas

1. Sobre la reacción de condena de Monsiváis hacia el festival de Avándaro, véase José Agustín, *Historia de la contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México, Debolsillo, 2004, pp. 88-89 (Grijalbo, 1996).
2. Nada menos que en *On the Road*, Jack Kerouac exclamaba al punto de cruzar la frontera: “Al final habíamos encontrado la tierra mágica al final de la carretera. Y nunca nos habíamos imaginado hasta dónde llegaría esta magia” (Jack Kerouac, *En el camino*, trad. Martín Lendínez, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 327).
3. Sobre el caso, véase Gregorio Lemercier, *Diálogos con Cristo. Monjes en Psicoanálisis*, intr. de Françoise Verny, prol. Ildefonso Lobo, Barcelona, Ediciones Península, 1968.
4. Buena parte de la obra de Iván Illich, incluyendo su libro más influyente *Deschooling society* (1971), está disponible en la red. Véase <http://www.preservenet.com/theory/Illich.html> (consultado 24.05.2006)
5. Alejandro Jodorowsky, *Teatro pánico*, dibujos de José Luis Cuevas. México, Ediciones Era, 1965, p. 13.
6. Alejandro Jodorowsky, “Método Pánico (1966)”, en Alejandro Jodorowsky, *Antología pánica*, ed., Daniel González Dueñas, México, Joaquín Mortiz, 1996, p. 80.
7. *Ibid.*, p. 82.
8. Jodorowsky, *Teatro pánico*, p. 13.
9. Jodorowsky llevó estos experimentos teatrales a sus últimas consecuencias, aunque ya enmarcadas en un sistema que permitía prever y controlar las reacciones de los espectadores, en sus obras de principios de los años setenta, “post-efímeros”, *Zaratustra* (1970) y *El juego que todos jugamos* (1970), diseñadas específicamente para algunas de sus estrellas, los actores Héctor Bonilla, Isela Vega, Susana Kamini, Alma Muriel, Carlos Ancira, etc. Aun así, uno de los elementos más importantes de la puesta del *Zaratustra* consistía

- en que, en cada una de las presentaciones, Jodorowsky hizo que el monje zen Ejo Takata meditara al fondo del escenario despojado de escenografía. (Alejandro Jodorowsky, *El Maestro y las Magas*, Madrid, Siruela, 2005, p. 48).
10. Así lo sugiere Daniel González Dueñas en el prólogo a *Antología pánica*, p. 16.
11. “Había un común entendimiento [...] no requería de *script*, con lo que nosotros entendíamos de la semilla, o del huevo, o lo que fuera, entonces utilizábamos la semilla o el huevo para hacer el “efímero”. Cada quien hacía además lo que sentía, una actitud, una acción de un compañero te daba pie para que tú hicieras otra cosa y así se iba hilvanando y tenía una coherencia, una lógica”. Entrevista de Sánchez Puig y Maldonado a Pablo Leder, 24 de junio de 1996, en *La osadía Jodorowsky. Los primeros happenings latinoamericanos*, tesis de licenciatura en Historia del Arte presentada por María de Lourdes Sánchez Puig y de licenciatura en comunicación presentada por Ignacio Maldonado Llobet, México, Universidad Iberoamericana, 1996, p. 65.
12. Jodorowsky, *Teatro pánico*, p. 12.
13. Una secuencia bastante amplia de fotografías y una crónica tomada de una carta de este “efímero” está recogida en *Teatro pánico*, pp. 71-80.
14. Gelsen Gas, que comisionó el “efímero” del Deportivo Bahía, para acompañar la inauguración del mural en ensamblaje que Manuel Felguérez hizo para la alberca principal, es inequívoco en describir la oposición de Jodorowsky para llevar a cabo filmaciones o fotografías detalladas de la acción, en el afán de que sólo quienes la experimentaran directamente pudieran guardar memoria sobre el evento. (Comunicación personal, Gelsen Gas, 2004).
15. Alejandro Jodorowsky, *La danza de la realidad. Memorias*, México, Mondadori, 2001, pp. 192-193.
16. Jodorowsky, “Método Pánico”, *Antología*, p. 85.
17. Al parecer, Jodorowsky contribuyó en una ocasión a manipular esta cronología, haciendo creer a dos estudiantes, Sánchez Puig y Maldonado que la

acción del piano había ocurrido el 17 de febrero de 1961, a fin de establecerla como el Happening de América Latina y con anterioridad a Fluxus (*La osadía Jodorowsky, op. cit.* p. 66). Las notas de prensa, sin embargo, permiten situar claramente esta acción en 1967, lo cual es lógico considerando que no fue sino hasta entonces que se dio entrada a la televisión a Jodorowsky.

18. Véase, entre otras muchas referencias a estos eventos, *Mr. Fluxus. A collective portrait of George Maciunas 1931-1978*, ed. Emmet Williams y Ann Noël, Londres, Thames and Hudson, 1997, pp. 49-89.

19. El pensador y psicólogo Erich Fromm (1900-1980) opta por desarrollar un pensamiento social-religioso en la forma de psicología social, en oposición al modelo analítico freudiano. Desde 1950 y hasta mediados de los años sesenta reside en Cuernavaca, contribuyendo a la formación de la sección psicoanalítica de la Facultad de Medicina de la UNAM.

20. José Agustín, *Historia de la contracultura en México, op. cit.* También ver al respecto: Cuauhtémoc Medina, "Un rito de anti-iniciación: *La montaña sagrada* (1973) de Alejandro Jodorowsky", *Arte y lo sagrado*. XXVIII Coloquio Internacional de Historia del arte. Peter Krieger (comp.), IIE, UNAM.

21. Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura* (1968), novena edición, Barcelona, Kairós, 2005, p.155.

22. Sobre Takata véanse Alejandro Jodorowsky, "Experiencia con Ejo Takata", en *Antología Pánica*, pp. 126-128; Ejo Takata, *Zen en México*, México, 1970, y Alejandro Jodorowsky, *El Maestro y las Magas*, Madrid, Siruela, 2005.

23. Véase Ejo Takata, *Zen en México, op.cit.* La densidad de la red que integraba la contracultura de la época se testimonia en el hecho de que Takata fue alojado por un tiempo en casa de los artistas Marta Hellion y Felipe Ehrenberg en Tlalpan (comunicación personal de Marta Hellion, enero de 2006). Es interesante la cercanía que círculos artísticos, espirituales y psicoanalíticos tenían en este momento, no sólo en términos de trabajo, sino de convivencia. Véase también Jodorowsky, *El Maestro y las Magas*, p. 34.

24. D. T. Suzuki y Erich Fromm, *Budismo zen y psicoanálisis*, trad. de Julieta Campos. México, FCE, 1964.

25. Alejandro Jodorowsky, *La danza de la realidad, op. cit.*, pp. 251-254.

26. Fernando Benítez, *Los indios de México*, México, Ediciones Era, 1970, Tomo III, pp. 219 ss; y Álvaro Estrada, *Vida de María Sabina la sabia de los hongos*, México, Siglo XXI Editores, 1977.

27. Al grado de poner en aprietos el uso tradicional de los enervantes. Conviene leer los comentarios de María Sabina sobre los efectos de desencantamiento del arribo de los hippies a Huautla en Álvaro Estrada *op. cit.*, pp. 106-107.

28. No es casual que sea un sacerdote católico claretiano, Enrique Marroquín, quien en 1975 define a los jipitecas mexicanos en contraposición de los hippies, a fin de librarlos del cargo de ser sólo emisarios del imperialismo cultural americano, para plantearlos como "desertores de la burguesía" quienes ejercen una función crítica de denuncia de la explotación en México y se definen por identificación con los indígenas que viven en la miseria. Enrique Marroquín, *La contracultura como protesta*, México, Joaquín Mortiz, 1975, p. 29.

29. La película, que Connor empieza a filmar en San Francisco en 1959, es un complejo collage del viaje del cineasta al México rural, que culmina en una breve escena con la ingestión de hongos. Hecho con un sólo rollo de 100 pies de película de 16 mm, al montar cientos de escenas individuales, produce (a decir de Bruce Jenkins) "una sensación prácticamente alucinatoria". Bruce Jenkins, "Explosion in a Film Factory: The cinema of Bruce Conner", *2000 BC: The Bruce Conner Story part II*, Minneapolis, Walker Art Center, 2000, p. 214. Existen dos versiones de *Looking for Mushrooms*, la segunda de las cuales, de 1968, incluye música de Terry Riley inspirada por ritmos étnicos.

30. Rebetez fue compañero de ruta de Castro en Cuba, y uno de los pocos novelistas de ciencia ficción en Latinoamérica (*La nueva prehistoria*, Diana, 1967). Llegó a México en 1962, y se relacionó con el grupo de la revista *S.nob* de Salvador Elizondo. Siguió las huellas de Gordon Wasson, y tardó varios

años en armar *La magia*, que se estrenó en México en la primavera de 1971, y antecede en varios años la apología de María Sabina de Nicolás Echevarría. María Sabina aparece también, brevemente, en *México México* (1968), el discutido documental del cineasta suizo François Reichenbach (quien produciría y filmaría *La poubelle* de Ehrenberg).

31. Fernando Benítez, *op cit.*, pp. 255 ss.

32. Carlos Castaneda, *Las enseñanzas de Don Juan* (1968), prolog. Octavio Paz, México, FCE, 1974.

33. Recientemente, se produjo una edición facsimilar: Alejandro Jodorowsky, *Fábulas pánicas*, México, Grijalbo, 2003.

34. Alejandro Jodorowsky, *La trampa sagrada. Conversaciones con Gilles Farcet*, Santiago de Chile, Dolmen ediciones, 1991, p. 37.

35. Sobre la puesta original de esta obra, véase Jorge Ibargüengoitia, "Fando y Lis", *Revista de la Universidad*, diciembre 1961, pp. 31-32.

36. Jorge Ayala Blanco, "Lo mejor y lo peor de la XI Reseña Mundial", *México en la cultura, artes, ciencias y técnicas*, suplemento del periódico *Novedades*, 3a. época, núm. 1030, 15 de diciembre de 1968, pp. 4-5; y Emilio García Riera, "Diario de la Reseña de Acapulco", *La Cultura en México*. Suplemento de *Siempre!*, 25 de diciembre de 1968, p. 13.

37. "The audience is young [...] They've come to see the light and the screen before them is illumined by an abstract landscape of desert and sky, and the ritual begins again... Jodorowsky is here to confess; the young audience is here for communion [...] As a good Catholic, as only a fallen-away Catholic can be, Jodorowsky makes his ritual perform the universe". Glen O'Brien, *Village Voice*, cit. por Hoberman, J., y J. Rosenbaum, *Midnight Movies*, Nueva York, Harper & Row 1983, (<http://www.jahsonic.com/Elgin.html> y <http://www.hotweird.com/jodorowsky/hoberman.html>, consultado 19.10.2004). El guión de *El topo* se publicó en inglés y español: véase *El Topo. A book of the Film by Alexandro [sic] Jodorowsky*, ed. Ross Firestone, Nueva York, A Douglas Book, 1971.

38. Estos artistas eran, de hecho, vistos en esa época precisamente en torno a la noción del objeto surrealista. Véase por ejemplo "Escultura surrealista/objeto surrealista", *Artes Visuales*, núm. 8, invierno 1975, pp. 13-18.

39. En su monografía sobre el artista, Ida Rodríguez pone especial énfasis en caracterizar a Friedeberg como un artista que adopta una posición autoconscientemente cínica ante la pérdida de la pureza del arte. Ida Rodríguez Prampolini, *Pedro Friedeberg*, México, UNAM, 1973, pp. 24-25.

40. Macario Matus, "El arte de Zalathiel Vargas", *El Nacional*, 10 de julio de 1977, p. 5.

41. "Gelsen Gas, "Todo poniente tiene su propio norte (Yo)", manuscrito, ca. 2004.

42. Expuestos en el Palacio de Bellas Artes bajo el título de "Los cuadrados óleos 1969-1971".

43. Al respecto, ver el reportaje titulado "Otra onda" en *La onda*, suplemento dominical del periódico *Novedades*, 8 de julio de 1973, p. 17.

44. Gelsen Gas, *Falacias... y no*, México, UNAM, 1977.

45. Rita González y Jesse Lerner, *Cine Mexperimental/Mexperimental Cinema. 60 años de medios de vanguardia en México/60 Years of Avant-Garde Media Arts in Mexico*, Los Ángeles, Smart Art Press, 1998, p. 68.

46. Mezclado con Allan Klein, el productor de la película, y Burt Kleiner el actor que interpreta a Klen.

47. La manera en que *La montaña sagrada* ridiculiza a los *nouveaux réalistes* es en buena medida una puesta al día de las estrategias que, diez años atrás, plantearon Mathias Goeritz y el grupo de Los Hartos al usar las tácticas de la vanguardia para denostar al "neo-dada". Véase al respecto Francisco Reyes Palma, "Oratorio monocromático: Los Hartos", en Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta (coords.), *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA, CNCA, IIE, UNAM, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997, pp. 121-129.

Recovering Panic

Cuauhtémoc Medina

During the 1960s and 1970s, Mexico had an especially intense share of the widespread cultural malady that had spread all over the Western hemisphere. A series of underground currents –sexual dissent, psychotropic curiosity, spiritual experimentation, skeptical positions regarding modernity, in brief, anything contesting those repressive and production-oriented limitations that made up bourgeois identity–came together in a variety of vital and artistic adventures, defined by a break with conventional values as defined by society’s “normative” centers. This was not a shift towards some concrete goal, but rather an epidemic of a variety of obsessions, desires, and instant utopias. Just as lifestyles, sexual roles, pursuits of pleasure, or notions of the absolute were all infiltrated and agitated, so did art become a space to express a particular form of heterodoxy for some practitioners.

Although these restless symptoms were no different from those in other countries, some facts make Mexico’s counterculture a phenomenon with something more than just “local color”. Above all, it was not a simple case of immediate and indiscriminate appropriation of the “new wave” from developed countries, a view held by left-wing writers, including Carlos Monsiváis, with respect to rock and roll as well as other forms of underground culture.¹ On the one hand, since the days of the Beat Generation, the fact that Mexico operated as “the other” in America’s *imaginaire* made it a receptacle for us fantasies of escape.² Similarly, native indigenous people had populated the utopias of several Mexican countercultural searchers, and Catholic dissent turned into a breeding ground for heterodoxy. Beginning with the worldwide scandal that broke when Benedictine priest Gregorio Lemercier introduced psychoanalysis into the monastery of Atzahuacán in 1961 (both for friars and novices), the liberationist trends that had emerging from the Vatican II church reforms (1962-1965) began to connect in varying measures to other protest scenarios, both in terms of critical theory–such as Ivan Illich’s

activities at the Centro de Comunicación Intercultural en Cuernavaca (Cuernavaca Center for Intercultural Communication, or CIDOC)– and in the transgressive imagination.³

As we examine this breeding ground we are faced with a series of artistic trajectories suggesting the appearance of a sort of new baroque: there emerges a profusion of symbolic formulas that are decidedly anti-rational, addicted to sensory overload, inclined to present apocalyptic visions of modernity and capitalism, defining production through a code that blended terror, sensationalism, and sexuality. Necessarily non-systematic and multifaceted, this vital dissent did not have a center, nor did it respond to some unified program. It was rather more like a nomadic circus family, which would (according to the season) collaborate, identify, separate, take distance, deny and betray itself in the various phases of its history. It was defined most of all by a rejection of the cool and controlled notion of “experimental art,” favoring instead experience itself, which is joyful but wears you out. Few of the sections in “The Age of Discrepancies” show such a clear sense of tribal behavior as does this one, at times clandestine, at times intoxicated and explicit, shaping up as some sort of anti-tradition over several decades. As Alejandro Jodorowsky once suggested, these practitioners “tend to create gangs.”⁴

Clowns and Ringmasters

We chose to name this section of the show “Panic World,” even if it lacks a definite center, due to the catalyzing and corrosive role played by Alejandro Jodorowsky in affinities and repulsions we hope to recall, and also because the concept of a Panic Movement helps to clarify an emotional and strategic space. As a matter of fact, in a 1966 text Jodorowsky defined “panic” as a spirit closely related to times of transition: “panic always appears as the announcement of spiritual birth.”⁵ Under the protection of Pan, the Greek god of goats, priapism, terror and laughter, Jodorowsky addressed the opposition between established cul-

ture and panic attack in terms of the contrast between “clowns” and “ringmasters” before the undifferentiated mass of the audience:

Some time ago we compared our present civilization to a great circus. Our terminology comes from the circus tradition. The character that best fits the panic behavior in the circus is that of the clown, whose “extravagance” is being constantly limited by the logical ringmaster [...] who pretends to be the circus impresario, providing cues with each definition he utters for a multitude of non-logical rejoinders unleashed by the clown. This immense circus is crammed with an inert mass, most of the time non-active: human beings who have been relegated to the lowest rank of the spirit, that of “spectators,” men who do not really partake of existence, but think or wish to “know” it without having to move from their seats.⁶

Right away, Jodorowsky’s formulation places us before a relationship of dependency—one could even talk of a masochistic dependency—between the representation of order and transgression. In fact, this is the relationship between cultural heterodoxy and established culture: it suffers the complicity of mere inversion. However, the Panic Movement was marked by the ambition to confront the audience’s despicable passivity and neutralization through the imitative condition of theater and the abstraction of modern art, through an erasure of distance. Most of all, Jodorowskian panic was defined by the desire “to take theater out of the theater.”

Practically since his arrival in 1960, Jodorowsky became the major avant-garde stage director in Mexico. Born in Iquique in 1929, he took part in Chile’s poetry and theater circles from a very early age, and then immigrated to Paris, where he became a collaborator of the mime Marcel Marceau. In Mexico, Jodorowsky positioned himself center stage: introducing a repertoire from the Theater of the Absurd of Beckett and Ionesco and under the spell of Artaud’s “theater of cruelty,” he confronted his audience with astounding *mise-en-scènes* where stage roles and spaces were systematically violated, in search of three ingredients: “euphoria, humor, and terror.”⁷ As with Julian Beck and Judith Malina, who founded New York’s Living Theater around the same time, breaking with the bourgeois order was tantamount to putting the audience on the verge of a crisis, which is exactly what Artaud had sought with his metaphor of the plague-ridden city.⁸ Local reactions ranged from fascination to censorship. After the scandals created by the staging of Beckett’s *Endgame* in 1960, and his collaboration with Leonora Carrington to finally bring to light her surrealist play *Penélope* (1961), Jodorowsky’s versions of Strindberg’s *Ghost Sonata* (1961), Fernando Arrabal’s *Fando y Lis* (1961), and most of all, his own play *La ópera del orden* (The Opera of Order) (1962) were all censored by the gov-

ernment. In 1962, the rage created by these presentations led Jodorowsky, now in Paris, to launch, together with Fernando Arrabal and artist Roland Topor, the Panic Movement, creating an association more symbolic than practical, within the context of an avant-garde aiming to find some alternative to the battered surrealist hegemony.

The Ephemerals

Partly as a reaction to the way his more radical productions were censored,⁹ and also to oppose the “figurative” and “abstract” character of traditional art and drama, sometime between 1961 and 1962 Jodorowsky got the idea of staging “ephemeral shows,” each built around a schematic script and consisting of improvised and ritual actions derived from daily behavior and visual acts, radicalizing transgression and violence, but that took place just once, instead of during a theatrical run, as was customary. From 1962 onwards Jodorowsky started systematically producing theatrical events that were not defined by detailed scripts, but rather were created by the collaboration of the participants through improvisation.¹⁰ In order to produce these events, Jodorowsky sought mostly the support of artists from the so-called “Ruptura,” who early on helped him in creating experimental stage designs: Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, and Alberto Gironella, among others. In his “ephemerals,” Jodorowsky envisioned a fusion of a fiesta and a show, a dissolution of the kind of theater that tries to identify the play with reality, just as visual artists were then attempting to dissolve the notion of the object.

In his manifesto-book *Teatro pánico* (1965), Jodorowsky argues his case:

Panic “ephemerals” have the task of finding expression through concrete means, overcoming both figuration and abstraction in order to incorporate to their universe any kind of materials and actions that are called non-theatrical. Everything is theatrical and nothing is. Limits between the “ephemeral” and reality will become as ambiguous as the limits between painting and sculpture for visual-concrete artists. Panic “ephemerals” will be ruled by choices taken in a predetermined state of euphoria.¹¹

In effect, these actions suggested a violent de-sublimation: a sequence of iconoclastic acts mixed with turbulent actions and sermons, sexual innuendos, and mostly destructive operations on objects and images. In one of the tableaux from the so-called *Efímero de San Carlos* of April 1964, in a set that included a relief formed of bread and tortillas, a character designated as “Monster-monster” tore apart with his teeth a living dove, followed by a chorus dressed in black tights kneeling and religiously intoning a set of slogans and clichés, such as “Vote for the PRI, it’s the program that matters.” Later, Jodorowsky tore out pages from a

luxury edition of Shakespeare, reading at random from them, and then threw around hundreds of comic books to students, screaming, "This is the true poetry of the twentieth-century!" while Manuel Felguéz nailed a girl on a white panel and started to paint over her, creating a piece that at the end of the action was ironically inaugurated as a mural painting with the title: *Humanísimo* (Most Human).¹²

Even though these ephemerals are undoubtedly related to international happenings of the era, they are different for having developed from within theatrical heterodoxy, rather than being an expansion of visual art into action. Possibly Jodorowsky shares a degree of responsibility for the supposed ethical character of the "ephemeral" that became dogma in Mexico, and resulted in a resistance to leave any documentation for actions and objects that were conceived as perishable.¹³ His drive for personal transformation is also characteristic of all his work, and this was validated by the huge liberating effect it had in an essentially conventional and religious society like that of Mexico. However, he went further, for in their very origins these panic "ephemorals" suggested a therapeutic path. According to Jodorowsky, the actions that were incorporated into them were freely proposed by the actors themselves, who thus would conduct acts which "ordinary conditions did not allow for." These "deliriums" brought on a destructivity which was liberated, channeled and transformed.¹⁴ In the search to overcome intellect through shock, Jodorowsky tried to achieve a transformative effect, to lead the subject to lived experience, to force him to abandon the structures of his personality:

Panic comprises all those things that help man enlarge the limits of consciousness until it becomes integrated into existence itself. The ringmaster is all that fortifies the limits of consciousness, that wants to build consciousness into a real Universe [...] The ringmaster-object is an attempt by consciousness to limit existence according to its own limitations. The ringmaster-object is an affirmation of consciousness [...] The essential problem of panic is how to have the useless (consciousness) become useful, transforming it into existence.¹⁵

This series culminated in a media scandal: in April 1967, while on a talk show conducted by Juan López Moctezuma, Jodorowsky destroyed a piano before the television cameras. As Jodorowsky tells it, this event generated an immediate reaction from cultural and educational authorities, worried about this attack on "salon" culture.¹⁶ Jodorowsky's provocative act arouses some suspicion of plagiarism. Five years before, in September of 1962, in Wiesbaden, West Germany, the Fluxus movement was launched with the collective and joyful destruction of a grand piano, an action carried out by George Maciunas and his henchmen as a rather abusive interpretation of Philip Corner's *Piano Activities*.¹⁷

Spiritual Bricolage

The search for paths leading out of the self was accompanied by a spiritual drift. Since the mid-1960s, Jodorowsky had begun to propose a peculiar mix of Frommian psychoanalysis¹⁸, post-Catholic spirituality, Zen Buddhism, alchemical esoterics and indigenous mysticism that had been incubating to different degrees in certain intellectual circles in Mexico.¹⁹ In his early musings about American counterculture, Theodore Roszak mentions how different forms of mystery and fantasy, ritual and ceremony were wonderfully and indiscriminately intermixed.²⁰ Around the middle of the decade, Jodorowsky became a disciple of an authentic Japanese Zen master named Ejo Takata,²¹ who had come to Cuernavaca with the aim of training psychiatrists and psychoanalysts in the art of overcoming conceptual thinking.²²

The path that brought together psychotherapy and Eastern wisdom had been inaugurated back in 1957 in a seminar where Erich Fromm invited Dietzu T. Suzuki to discuss possible relationships between Zen and psychoanalysis.²³ As a matter of fact, it was Fromm himself who turned Jodorowsky towards Zen, and recruited him for Takata's zendo.²⁴ At the same time, a new type of *indigenista* fantasy was fermenting, directly linked to psychochemical experimentation. In 1955, Gordon Wasson, a forerunner of the field of ethnomycology, published his "discovery" of the contemporary use of hallucinogenic mushrooms among the Mazatecs of Huautla de Morelos, in Oaxaca, launching healer María Sabina to stardom as an icon of international counterculture.²⁵ In a few years, Huautla became a pilgrimage destination both for foreign hippie tourists as well as the emerging circuit of local *jipitecas*, searching for enlightenment and hallucinogens.²⁶ In fact, it was around 1961 that experimental filmmaker Bruce Conner shot some psychedelic scenes in Huautla, which would later be incorporated into his *Looking for Mushrooms* (1959-1967).²⁷ And in 1972, Colombian writer René Rebetez, who had been Jodorowsky's collaborator in *Fando y Lis*, staged the premiere in Mexico City of his documentary film *La magia*, inspired by Gordon Wasson, in which María Sabina and her daughter María Polonia appear for the first time, singing.²⁸ Over the next decade, knowledge about indigenous psychoactive substances and related beliefs became widespread, especially due to Fernando Benítez's *Los indios de México*, and the ethnic exoticism of Carlos Castaneda's pseudo-anthropology.²⁹

Such was the context in which Jodorowsky started mixing his avant-garde projects with mystical curiosity. In 1966, editor Luis Spota, who at that time appeared to be interested in providing space for the new cultural trends, invited Jodorowsky to publish a regular comic strip in the cultural pages of the daily paper *El Herald de México*, under the title *Fábulas pánicas* (Panic Fables).³⁰ These "fables" had a thinly veiled autobiographical tone while covering all kinds of esoteric subjects, where Jodorowsky submitted to the most arcane Oriental wisdom with humorous non-attachment. The comic strip enjoyed great popularity, and

Jodorowsky kept producing and publishing it for several years, leaving an excellent eyewitness report on the spiritual restlessness prevalent in those years.

And his was not an isolated instance. Some time before, Felipe Ehrenberg, collaborating with René Rebetez, the anthropologist and performer of bloody actions, Luis Urías, started weekly production of a complex comic strip called *Psicogramas* (Psychograms), which included discussions about esoteric culture and the new popular culture, and presented society's problems from the characteristically paranoid perspective of science fiction: for instance, the peril of creating machines that control and rule mankind. In the same paper, Jodorowsky wrote his *Predicciones pánicas* (Panic Predictions), projections of social and technological trends based on news items.

Despite their phantasmagoric perspectives, these diverse pop-visionary expressions were nonetheless attempts to interact with and to participate in a social and cultural *imaginaire* that was becoming increasingly complex and conflictive. In that sense, they could be said to belong to the Gothic genre that has accompanied every stage in the progression of modern society, flooding the collective imagination with dystopias forged from what was disquietingly new, what was exotic or unknown, and everything ghostly and macabre. In any case, Jodorowsky's mystical experimentation was different in having proposed, practically from the beginning, a sort of faithless mysticism. Getting away from the truth or falsity of religious concepts, Jodorowsky concentrated on the "magical" healing effects produced by his actions: "If this is a trap, it's a sacred trap."³¹

On "Cinema for Initiates"³²

This blend of fantasies and anxieties appears with the greatest clarity in the independent cinema produced in Mexico in the late 1960s. In 1967, Jodorowsky adapted for the screen *Fando y Lis*,³³ the semi-autobiographical play by Fernando Arrabal in which a teenager offers his girlfriend to sexually perverse beings, within a wasted landscape reminiscent of something from the imagination of Beckett and Buñuel. The film's presentation was stalled by government censors, but its eventual premiere at the Acapulco Festival in 1968 was one of the heightened moments of tension between the new emerging culture and the conservative forces of Mexican society.³⁴ Nonetheless, barely one year later Jodorowsky took his panic fable to the screen, though made into a Western: *El topo* (The Mole). This tale about an eccentric enlightenment gave Jodorowsky an iconic status in the emergent international counterculture. As a matter of fact, the concept of the "cult movie" was first used in reference to *El topo*, in order to describe the devout, psychotropic and mysterious experience surrounding the midnight showing of the film during a run at New York's Elgin Theater that went on for over twelve months. The "midnight Mass at the Elgin," as Glen O'Brian of the *Village Voice* called it,³⁵ led Jodorowsky to the Beatles' producer, Allen Klein

of ABKCO, who decided to fund a movie directed by Jodorowsky: underground but with Hollywood production values.

That is how he made *The Holy Mountain* of 1973, a film that goes beyond telling a story of mystical experience to present a *mise-en-scène* of an effective initiation. Jodorowsky placed before the camera a barbaric collage with self-administered spiritual exercises derived from all kinds of traditions, although basically they were drawn from the Arica Method of numerical symbolism developed by one of Gurdjieff's disciples, Óscar Ichazo, and pervaded by a mystical vision (very much in Artaud's footsteps) of the American indigenous world. Under this mantle of esoteric terminology, *The Holy Mountain* presented a visually overloaded response to the violent government actions of 1968, and to the terrors arising in an era ruled by capitalism and militarism, alluding as explicitly as was possible to the killing of students, and to corporate control over daily life. This film marks a peak in the countercultural ambition to propose a critique of society as a totality, searching for weapons outside of enlightened Western traditions.

The Holy Mountain achieves visual and symbolic density through a maze of signs and icons arranged around mandalas, circles, and geometric constructions, much in the manner of a key circle of visual artists who were then opposing modernist orthodoxy and exploring some of the possibilities opened up by Surrealism.³⁶ In fact, at different points the film presents images of assemblages by one of these artists, the Canadian Alan Glass, who retook Joseph Cornell's Surrealist boxes and produced eminently syncretic objects where all kinds of occult and esoteric traditions flowed together. Those boxes presented a deliberate confusion of traditions, in the pursuit of a new symbolic viewing. Likewise, from the early 1960s on, Pedro Friedeberg had demonstrated an interest in the Kabbalah and theosophy, and a hostility to the aseptic language of modern architecture, in images that drew indifferently from the multiplicity and seriality of religious icons and Pop Art. This exotic imagery coexisted with strategic eccentricity: Friedeberg built for himself an affected identity, which was militantly snobbish and decadent³⁷, a parody about the delusion of artistic genius. Whether wearing a zebra costume to parties and inaugurations, or producing furniture in the shape of hands, or making sculptures combining gilded limbs with the heads and eyes of carved colonial saints, Friedeberg suggested the degree of arbitrariness and exhaustion that modern culture had achieved. Just as the extreme syncretism of Glass's universe anticipated the hybridization of popular religiosity in the late twentieth century, so Friedeberg's visions pioneered a ravenous sense of visual appropriation and a nihilistic spirit one or two decades before they came into fashion.

Finally, the signification bestowed by this emerging culture on comic books and graffiti as the principal means of communication for that era's fantasies and terrors would soon make an appearance in "high art." Under the banner of "Comic Art," Zalathiel

Vargas filled his paintings and drawings with psychedelic stories, abject images, and science-fiction nightmares, with the goal of occupying the frame as a space for “multiple and mass-oriented literary graphics.”³⁸ His emphasis on brutality, as well as moral and erotic disorder, revealed the radical difference between this kind of work and Pop Art, since here the apocalyptic character of the sub-cultural origin was maintained. Another key characteristic of these artists was the ability to move freely between the various forms of culture.

Around 1977, when Jodorowsky became editor of *Sucesos para todos*, a “general interest” magazine, Zalathiel Vargas became a contributor. Jodorowsky believed that directing this tabloid produced by an “intellectual” named Gustavo Alatríste (he was Luis Buñuel’s producer and Silvia Pinal’s husband) would give him an opportunity to infiltrate the newsstands with counterculture’s humorous and bloody obsessions. Without warning readers about their trickery, the editorial staff of *Sucesos para todos* published scandalous and obviously faked news items, placing the publication somewhere between *Duda* (a magazine of the period that specialized in a mixture of theosophy, UFO’s and Hindustani doctrine) and a critical exploration of the tendencies of a technocratic civilization. *Sucesos para todos* shamelessly exploited the public’s morbid interests: it attracted buyers by placing on the cover photo-dramatizations produced by Pedro Meyer, and the contents covered such subjects as the possibilities of family cannibalism, commercialization of the female body, hypothetical threats from the evolution of other species, the enigmatic desires of masochistic women... This chain of journalistic mirages was abruptly terminated when government censors took *Sucesos* out of circulation.

What characterized the circuit surrounding the “panic tribe” was their resistance to any disciplinary specialization or limitation: creative and existential anxiety overcame any notion of simple unity. In the long run, the production of these artists suggests a continuing impatience, one that led them to draw from all the sources they could and to oppose constructing a visual and/or technical identity (in other words, that “style” that one was expected to have). In fact, that is how the producer, sculptor, painter, visual poet, and filmmaker Gelsen Gas put it: “What is the risk of diversity? Maybe frustration, clumsiness, poor communication, error? Failure, you know [...] I’ve made it a habit to change habits.”³⁹

Born in Mexico in 1933, Gelsen Gas (an alliterative pseudonym for Ángel Sánchez Gas) is an artist who is strident and elusive at the same time, jumping from free-form sculpture in the tradition of Anton Pevsner’s constructivist spaces, to photography, experimental writing, and paintings that alternate between abstraction and surreal hyperrealism, in anticipation of post-modern appropriationism.⁴⁰ Additionally Gas used his family’s funds to commission two key pieces of the period: Felguérez’s mural for the Deportivo Bahía, a sports center in the Peñón de

los Baños district, near Mexico City’s airport; and the legendary *Canto al océano* (Song to the Ocean) (1964), an “ephemeral” produced by Jodorowsky to inaugurate that mural. Even though there are hardly any records of the latter work, its fame was assured when the helicopter from which Jodorowsky was going to descend accidentally crashed into the pool, transforming it into the most memorable stage set in the history of Mexican avant-garde theater.

Gelsen Gas’s career has been characteristically varied and difficult to classify. How to fit into any elementary grid someone equally amenable to the idea of making a knot into artwork,⁴¹ publishing two Op Art books with “visual fallacies,”⁴² and then turning to more or less realistic figure drawings? His ambition, which directed him to explore the confusion arising from the frictions generated by modernity’s failed promises, the anguish caused by underdevelopment, the anxiety of social and sexual roles, and the banality of the industrial world, was stated most clearly in the lone feature film that Gelsen Gas produced and directed in 1969: *Anticlímax*. Ravenous and diffident at the same time, *Anticlímax* amounted to a painful parody of tensions suffered by a middle class that yearned for modernity in a context like that of Mexico. Perhaps the most noteworthy feature of this film, “made up of a series of visual haikus,”⁴³ was the portrayal of a obvious incongruence (both aesthetic and social) in the ways of life prevalent in Mexico at the end of the 1960s: architectural futuristic ambitions and city freeways confronted with signs of corruption and underdevelopment.

Where should one insert these practices and attitudes in the narrative about recent art history? Surely, as a type of anti-tradition: a gesture of emotional and libidinal dissent in opposition to the circles of the international neo-avant-garde. It was also in cinema where this distance from the “new art” became evident.

In of the most memorable sequences in *The Holy Mountain*, the Alchemist passes before his student the symbolic array of lifestyles (and techniques for getting rich) of some of the greatest scoundrels in the universe. Klen, a representative from the planet Jupiter, manages an “artistic laboratory” that produces “a new art series each season.” In case the viewer misses the clue about Klen as a veiled reference to Yves Klein,⁴⁴ the following sequences are meant to further desecrate contemporary art, which is portrayed as the commercialization of the absurd. In a parody of Yves Klein’s “blue period” *Anthropometries* (the famous action art performance of 1962 where Klein used naked women to apply paint) Jodorowsky sets up an assembly line where naked men and women sequentially stand up and sit down, stamping color engravings with their inked buttocks. The “impresario” in turn reviews a new series of living erotic sculptures: real bodies painted in colorful patterns that are inserted in abstract geometric objects. Then, the action revolves around a kinetic-erotic sculpture produced by Felguérez: a gigantic machine construction that can be made to experience orgasm

(it can even get pregnant) through audience involvement. This series of sharp and direct parodies of artistic trends of the time spoke clearly of the distrust felt in Mexican avant-garde circles for the way art objects were being questioned in the metropolitan art centers.⁴⁵

This kind of friction is even more eloquent in the movie *Robarte el arte* (Steal the Art) of 1972, a filmed documentary-collage produced by stage director Juan José Gurrola in collaboration with Arnaldo Coen and Gelsen Gas about Documenta V, the art festival in Kassel that has been historically linked to the emergence of conceptual art. Gurrola, Coen and Gas persuaded Fernando Gamboa to help them obtain funding from the INBA in order to travel to Germany and produce a report of the show. Due to circumstances deriving from provocations, laziness and

accidents (including the fact that most of the footage was lost in a drunken bout), Gurrola and his accomplices ended up producing a dense document based on improvisation. Preserved today in black-and-white (although it was originally shot in color), the film is a thick editing of works shown in Kassel together with fragments from a semi-pornographic flick about serial murders, murder headlines from tabloids, and scenes from an alternative performance created by the three Mexicans outside of the official event. Rather than being a reflection about the situation of art at the time, *Robarte el arte* is a report about the clashes among different avant-garde circles with serious incompatibilities in their attitudes and obsessions, caused not so much by differences in geographical origin as by diverging interpretations of the crisis in Western culture.

Notes

1. On Monsiváis's condemnation of the Avándaro music festival, see José Agustín, *Historia de la contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, Mexico City, Debolsillo, 2004, pp. 88-9 (originally published by Grijalbo in 1996).
2. In *On the Road*, Jack Kerouac exclaims at the moment he crosses the border: "We had finally found the magic land at the end of the road and we never dreamed the extent of the magic." *On the Road*, New York, Penguin, 1976 (originally published in 1955), p. 276.
3. See Gregorio Lemerrier, *Diálogos con Cristo. Monjes en Psicoanálisis*, Barcelona, Ediciones Península, 1968. Much of Illich's work is available on the net, including his most influential book, *Deschooling Society* (1971), <http://www.preservenet.com/theory/Illich.html> (May 24, 2006).
4. Alejandro Jodorowsky, *Teatro pánico*, drawings by José Luis Cuevas, Mexico City, Ediciones Era, 1965, p. 13.
5. Alejandro Jodorowsky, "Método Pánico" (1966), first published in Alejandro Jodorowsky, *Antología pánica*, Daniel González Dueñas, ed., Mexico City, Joaquín Mortiz, 1996, p. 80.
6. *Ibid.*, p. 82.
7. Jodorowsky, *Teatro pánico*, p. 13.
8. Jodorowsky took theater experimentation to its utmost, although it was framed within a system that allowed him to predict and control audience reactions, in his plays from the early, post-ephemeral 1970s: *Zarathustra* (1970) and *El juego que todos jugamos* (1970), especially designed for some of his stars, including Héctor Bonilla, Isela Vega, Susana Kamini, Alma Muriel, and Carlos Ancira. Nonetheless, one of the essential elements in the staging of *Zarathustra* was the fact that in each performance Jodorowsky had the Zen monk Ejo Takata meditating in the empty background. Alejandro Jodorowsky, *El Maestro y las Magas*, Madrid, Siruela, 2005, p. 48.
9. That is what Daniel González Dueñas suggests in his introduction to *Antología pánica*, p. 16.
10. "We had a common understanding [...] that did not require a script, from what we saw as a seed, or an egg, or whatever, the thing is that the seed or the egg was used to create the 'ephemeral.' Each of us would do what we felt like doing, and some attitude or action from a teammate was your cue to do something else, and in that manner the show was woven together, and developed its own logic and coherence." Pablo Leder interviewed by Sánchez Puig and Maldonado Llobet (June 24, 1996), in *La osadía Jodorowsky. Los primeros happenings latinoamericanos*, a joint B.A. thesis in Art History, by María de Lourdes Sánchez Puig, and in Communi-

11. Jodorowsky, *Teatro pánico*, p. 12.
12. *Teatro pánico*, pp. 71-80, contains a fairly ample selection of photographs, as well as a review drafted from a letter, about this "ephemeral."
13. Gelsen Gas, who commissioned an "ephemeral" for the inauguration of a mural assembly by Manuel Felguérez for the pool of the Deportivo Bahía, describes unequivocally Jodorowsky's opposition to make any still or moving pictures of the action, driven by a notion that only those directly experiencing the event would be able to keep it in their memories. Personal communication with author, 2004.
14. Alejandro Jodorowsky, *La danza de la realidad. Memorias*, Mexico City, Mondadori, 2001, pp. 192-3.
15. Jodorowsky, "Método Pánico," *Antología*, p. 85.
16. Apparently, Jodorowsky once muddled this chronology, telling two young scholars that his piano action had taken place on February 17, 1961, in order to make the Latin American happening pre-date Fluxus. *La osadía Jodorowsky*, p. 66. However, press reviews clearly place the event in 1967, a logical date considering that not until then had the television industry decided to allow Jodorowsky entrance.
17. Among many other references to these events, see *Mr Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas, 1931-1978*, Emmet Williams and Ann Noël, eds. London, Thames and Hudson, 1997, pp. 49-89.
18. Erich Fromm (1900-1980) developed his social psychology using a social-religious outlook, opposing the analytic Freudian model. From 1950 until the mid-1960s he lived in Cuernavaca, where he helped establish the psychoanalytic department of the School of Medicine at the UNAM.
19. José Agustín, *Historia de la Contracultura en México*. See also in this respect Cuauhtémoc Medina, "Un rito de anti-iniciación: *La montaña sagrada* (1973) de Alejandro Jodorowsky," (2004), in *Arte y lo sagrado*, XXVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Peter Krieger, ed., Mexico City, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, in press.
20. Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura* (1968), Barcelona, Kairós, 2005, p. 153.
21. Regarding Takata, see Alejandro Jodorowsky, "Experiencia con Ejo Takata," (1970), in *Antología Pánica*, pp. 126-128; Ejo Takata, *Zen en México*, Mexico City, 1970; and Alejandro Jodorowsky, *El Maestro y las Magas*.
22. See Ejo Takata, *Zen en México*. These tightly intertwined artistic, spiritual and psychoanalytic circles are especially interesting because their connec-

- tions were not limited to professional work, but also reached into daily life. Takata lived for a while in the Tlalpan home of artists Marta Hellion and Felipe Ehrenberg (personal communication with Hellion, January 2006). See also Jodorowsky, *El Maestro y las Magas*, p. 34.
23. D. T. Suzuki and Erich Fromm, *Budismo zen y psicoanálisis*, trans. Julieta Campos, Mexico City, Fondo de Cultura Económica, 1964.
24. Alejandro Jodorowsky, *La danza de la realidad*, pp. 251-4.
25. Fernando Benítez, *Los indios de México*, vol. 3, Mexico City, Ediciones Era, 1970, pp. 219 and ff; Álvaro Estrada, *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*, Mexico City, Siglo XXI Editores, 1977.
26. One result of all this was to complicate the traditional use of the drug. See Sabina's own remarks on the disenchanting effects that ensued from the arrival of hippies in Huautla in Estrada, *Vida de María Sabina*, pp. 106-7. It was not by chance that a Claretian priest, Enrique Marroquín, was the one to define Mexican *jipitecas* as different from foreign hippies, thus freeing the former from the accusation of being emissaries of American cultural imperialism, instead presenting them as "deserters from the bourgeoisie" who performed critical functions denouncing exploitation in Mexico, and at the same time identified with Indians living in poverty. Enrique Marroquín, *La contracultura como protesta*, Mexico City, Joaquín Mortiz, 1975, p. 29.
27. Begun in San Francisco in 1959, the film is a complex collage of Connor's trip to rural Mexico, culminating in a brief scene where mushrooms are ingested. Made on a single 100' roll of 16 mm film, the splicing together of hundreds of scenes actually invokes hallucinatory sensations. There are two versions of *Looking for Mushrooms*; the later one, from 1968, includes music by Terry Riley based on ethnic rhythms. See Bruce Jenkins, "Explosion in a Film Factory: The Cinema of Bruce Conner," in *2000 BC: The Bruce Conner Story, Part II*, Minneapolis, Walker Art Center, 2000, p. 214.
28. Rebetez was a friend of Fidel Castro, as well as one of the rare Latin American writers of science-fiction (see his *La nueva prehistoria*, Diana, 1967); he arrived in Mexico in 1962 and became acquainted with the group around Salvador Elizondo's magazine, *S.nob*. He followed Gordon Wasson's trail, and spent several years putting together *La magia*, which opened in Mexico in the spring of 1971, several years before Nicolás Echevarría's homage to María Sabina. Sabina also appears briefly in the controversial documentary *Mexico Mexico* (1968) by Swiss filmmaker François Reichenbach, who also produced Ehrenberg's *La poubelle*.
29. Carlos Castaneda, *Las enseñanzas de Don Juan* (1968), preface by Octavio Paz, Mexico City, Fondo de Cultura Económica, 1974. English edition: *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1968.
30. Compiled in a recent facsimile: Alejandro Jodorowsky, *Fábulas pánicas*, Mexico City, Grijalbo, 2003.
31. Alejandro Jodorowsky, *La trampa sagrada. Conversaciones con Gilles Faracet*, Santiago de Chile, Dolmen, 1991, p. 37.
32. The term is Jodorowsky's. *Ibid.*, p. 43.
33. For the original staging of the play see Jorge Ibarguengoitia, "Fando y Lis," *Revista de la Universidad* (December 1961), pp. 31-2.
34. Jorge Ayala Blanco, "Lo mejor y lo peor de la XI Reseña Mundial," *México en la Cultura*, supplement to *Novedades*, no. 1030 (December 15, 1968), pp. 4-5, and Emilio García Riera, "Diario de la Reseña de Acapulco," *La Cultura en México*, supplement to *Siempre!* (December 25, 1968), p. 13.
35. "The audience is young [...] They've come to see the light, and the screen before them is illumined by an abstract landscape of desert and sky, and the ritual begins again... Jodorowsky is here to confess; the young audience is here for communion [...] As a good Catholic, as only a fallen-away Catholic can be, Jodorowsky makes his ritual perform the universe." Glen O'Brien, cited in J. Hoberman and J. Rosenbaum. *Midnight Movies*. New York, Harper & Row, 1983 (<http://www.jahsonic.com/Elgin.html>), and (<http://www.hotweird.com/jodorowsky/hoberman.html>) (19-10-2004). The screenplay of *El topo* has been published in English and Spanish: see *El Topo: A Book of the Film by Alejandro Jodorowsky*, Ross Firestone, ed., New York, A Douglas Book, 1971.
36. At the time, such artists were considered in the context of surrealist objects. See, for instance: "Escultura surrealista/objeto surrealista," *Artes Visuales*, no. 8 (Winter 1975), pp. 13-8.
37. In her monograph about this artist, Ida Rodríguez emphasizes how Friedeberg developed a self-consciously cynical attitude confronting the loss of purity in art. Ida Rodríguez Prampolini, *Pedro Friedeberg*, Mexico City, UNAM, 1973, pp. 24-5.
38. See Macario Matus, "El arte de Zalathiel Vargas," *El Nacional* (July 10, 1977), p. 5.
39. "Gelsen Gas: "Todo poniente tiene su propio norte (Yo)," mss., ca. 2004.
40. These latter works were shown at the Palacio de Bellas Artes in an exhibition entitled "Los cuadrados óleos" (The Squared Oils), 1969-1971.
41. In this respect, see the report "Otra onda," in *La onda*, supplement to *Novedades* (July 8, 1973), p. 17.
42. Gelsen Gas, *Falacias ... y no*, Mexico City, UNAM, 1977.
43. Rita González and Jesse Lerner, *Cine Mexperimenta/Mexperimental Cinema: 60 años de medios de vanguardia en México/ 60 years of avant-garde media arts in Mexico*, Los Angeles, Smart Art Press, 1998, p. 68.
44. Further mixed up with the names of Allan Klein, the film's producer, and Burt Kleiner, the actor playing Klen.
45. The way that *The Holy Mountain* ridicules the *nouveaux realistes* pretty much updates strategies proposed ten years before by Mathias Goeritz and the "Los Hartos" group, using avant-garde tactics to discredit "neo-dadaism." See Francisco Reyes Palma, "Oratorio monocromático: Los Hartos," in Ida Rodríguez Prampolini and Ferruccio Asta, eds., *Los ecos de Mathias Goeritz: Ensayos y testimonios*. Mexico City, INBA, CNCA, IIE, UNAM, Antigua Colegio de San Ildefonso, 1997, pp. 121-9.



56. Kati Horna, *La ópera del orden*, 1962, de izquierda a derecha: Manuel Felguérez, Juan Vicente Melo, Alba Cama de Rojo, Vicente Rojo; en la batería Micky Salas; Luis Miranda, Lilia Carrillo, Graciela Henríquez, Álvaro Carcaño, Bernadette Landru, Guadalupe Pérez Romo, Xavier Cervantes, Pablo Leder, Roberto Colmenares, Alberto Gironella, Lucero Isaac; arriba: integrantes de Los Ángeles Negros, Denise Jodorowsky, Beatriz Sheridan, Alejandro Jodorowsky.
57. Fernando Arrabal, *Le Panique*, 1973.
58. "Fábulas pánicas de Alexandro 88", *El Heraldo de México*, 16 de febrero de 1969.
59. "Fábulas pánicas de Alexandro Jodorowsky 101", *El Heraldo de México*, 18 de mayo de 1969.
60. "Fábulas pánicas de Alexandro Jodorowsky 110", *El Heraldo de México*, 20 de julio de 1969.

56

Alejandro Jodorowsky Las Fábulas pánicas

Alejandro Jodorowsky nació en Chile en 1929. En 1953, se fue a vivir a Francia, donde recibió clases de mímica de Jean-Louis Barrault y del alumno directo de Marcel Marceau, Étienne Decroux.

En 1962, Jodorowsky fundó con el dramaturgo Fernando Arrabal y el dibujante Roland Topor, el Movimiento Pánico, basado en tres conceptos: el terror, el humor y la simultaneidad. Como atentado visual, el Movimiento Pánico buscaba hacer una crítica a la filosofía francesa de su época y luchar contra los preceptos de la estética aristotélica. Sería la empresa de Decroux quien trajo a Jodorowsky a México, donde conoció a Salvador Novo y a Rubén Broido, quienes lo entusiasmaron para quedarse a trabajar en el país. En junio de 1962, estrenó su obra *La ópera del orden*, con escenografía de Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Alberto Gironella y Manuel Felguérez, que escandalizó por su contenido insolente. Entre otras cosas, Jodorowsky colaboraba en la revista de Salvador Elizondo, *S.nob*, donde escribía la crónica de ciencia ficción. En 1967 realizó el largometraje *Fando y Lis*, basado en la obra homónima de Arrabal, que desató una crítica brutal.

Las *Fábulas pánicas* aparecieron semanalmente durante cinco años en el suplemento cultural de *El Heraldo de México* desde 1967. En estas historietas iniciáticas, Jodorowsky arremetía contra la moral tradicional y los valores económicos y vitales de la burguesía, a través de una mezcla de esoterismo y enseñanzas del budismo zen que recibía, en paralelo, del monje Ejo Takata. Paradójicas al ser, a la vez, fútiles y profundas, las fábulas fueron un preludio del largo involucramiento

106 de Jodorowsky en la creación de guiones de cómic en Europa.

57



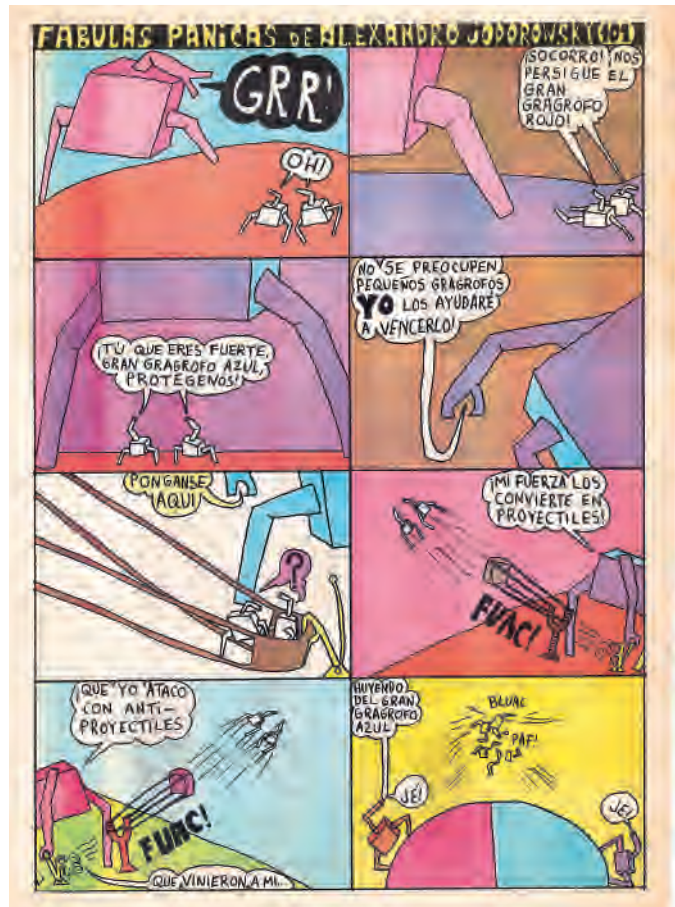
Alejandro Jodorowsky Panic Fables

Alejandro Jodorowsky, born in Chile in 1929, settled in France in 1953, and there he received lessons in pantomime from Jean-Louis Barrault and Étienne Decroux, a disciple of Marcel Marceau. In 1962, with playwright Fernando Arrabal and artist Roland Topor, Jodorowsky co-founded the Panic Movement, based on three ideas: terror, humor and simultaneity. Like a visual attack, the Panic Movement sought to critique French philosophy and to fight against the teachings of Aristotelian aesthetics. Decroux's company brought Jodorowsky to Mexico, where he met Salvador Novo and Rubén Broido, both of whom encouraged him to stay in the country. His play *La ópera del orden* (The Opera of Order), with sets by Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, and Manuel Felguérez, premiered in Mexico City in June 1962, creating a scandal due to its irreverent subject. He wrote short science fiction pieces for the seven issues of Salvador Elizondo's avant-garde magazine *S.nob* (1962). In 1967, Jodorowsky directed the feature film *Fando y Lis*, adapted from a play by Arrabal, which received terrible reviews. From 1967 to 1972, his *Fábulas pánicas* (Panic Fables) appeared each week in the cultural supplement of the daily paper *El Heraldo de México*. In these comic strips, Jodorowsky attacked bourgeois morals, economics and lifestyles with a mix of esotericism and Zen philosophy, which he was learning at the time with the monk Ejo Takata. Paradoxical as they were both trivial and profound, the Fables inaugurated Jodorowsky's later long-term involvement in writing comic strips in Europe.

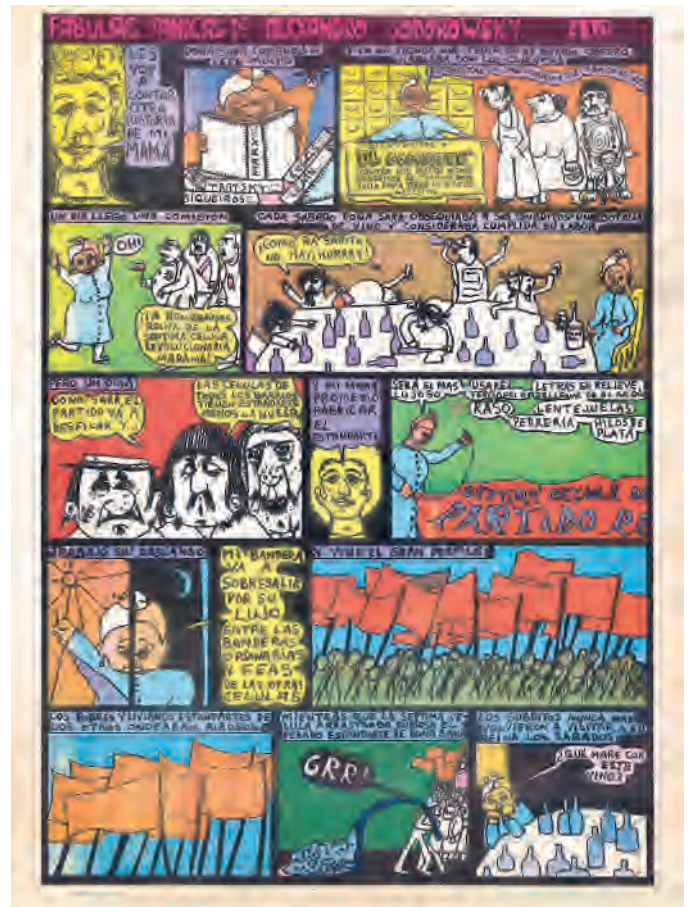


58

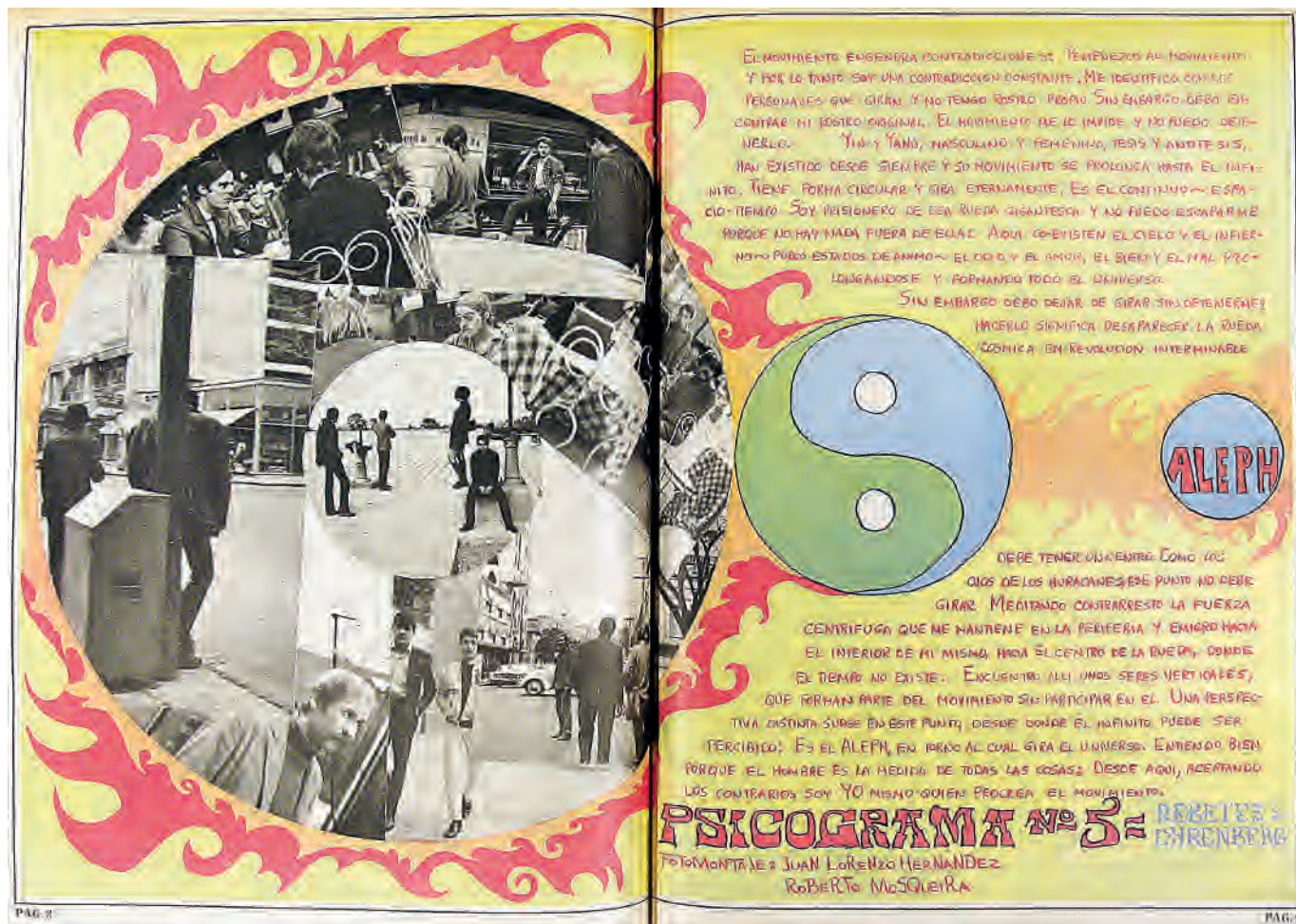
59



60



107



61

Psicogramas

61. René Rebetez y Felipe Ehrenberg, "Psicograma núm. 5: Aleph", *El Heraldo de México*, 7 de abril de 1968.

62. René Rebetez y Felipe Ehrenberg, "Psicograma núm. 3: El nuevo Génesis", *El Heraldo de México*, 4 de febrero de 1968.

Recién fundado *El Heraldo de México* (1965), el entonces director del suplemento cultural, Luis Spota, invitó a un grupo de artistas a colaborar. Entre ellos Alejandro Jodorowsky, Felipe Ehrenberg y el periodista, novelista de ciencia ficción y cineasta colombiano René Rebetez (su película *La magia* de 1971 abordaba el uso tradicional de las drogas en Yucatán y Chiapas). A diferencia de otros diarios, *El Heraldo* se distinguía por lo vanguardista de sus instalaciones, el desarrollo en los medios de impresión aprovechaba la separación de tintas. A partir de una amistad que surgió en el *El corno emplumado*, Ehrenberg, Rebetez y ocasionalmente, el pintor y performancero Luis Urías (que diseñó escenografías para las películas de Jodorowsky) realizaron una serie de colaboraciones que llevan el título de *Psicogramas*. En ellos se respira una atmósfera de paradojas y contradicciones: un desarrollo de la vertiginosa producción industrial y de las sociedades de consumo en detrimento del desenvolvimiento espiritual. Se trata ya no de un desencantamiento del mundo, sino la desilusión por la técnica: holocaustos, bombas atómicas, guerras o desarrollos bélicos se vuelven el material de análisis de los *Psicogramas* que intentan responder a la razón instrumental.

Soon after the launching of the daily *El Heraldo de México* in 1965, the director of the cultural supplement, Luis Spota, invited artists to collaborate, among them, Alejandro Jodorowsky, Felipe Ehrenberg, and the Colombian sci-fi writer and filmmaker René Rebetez (his 1971 film *La magia* examined the use of drugs in indigenous communities in Yucatan and Chiapas). Unlike other newspapers, *El Heraldo* was distinguished by cutting-edge facilities, especially the sophisticated development of color separation techniques. After a first collaboration on the magazine *The Plumed Horn*, Rebetez and occasionally the painter and performance artist Luis Urías (who did sets for Jodorowsky's films) invented the *Psicogramas*. They are marked by an atmosphere of paradox and contradiction: an outgrowth of accelerated industrial production and consumerism to the detriment of spiritual development. Not only do they reflect their disenchantment with the world, but dissatisfaction with technical advancement: holocausts, atomic bombs, and wars are all analyzed by the *Psicogramas* in an attempt to respond to instrumental reason.

DIA I
 EL HOMBRE
 CREA LA MAQUINA
 "A SU IMAGEN Y
 SEMEJANZA?"

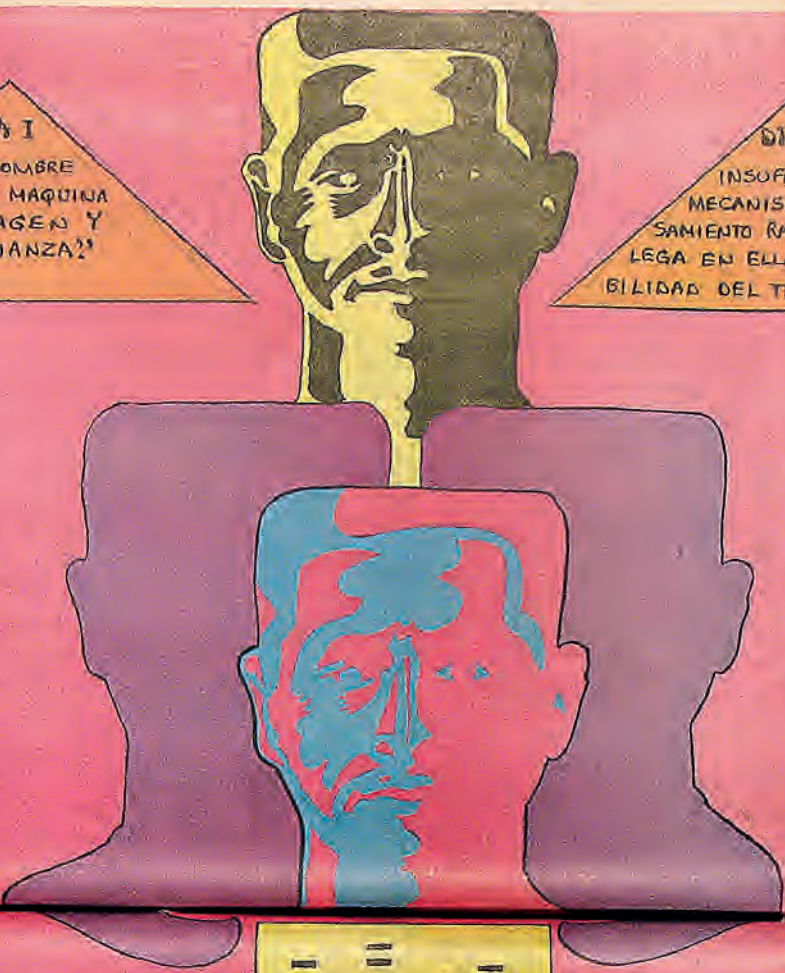
DIA II
 INSUFLA EN SU
 MECANISMO EL "PEN-
 SAMIENTO RACIONAL" Y DE-
 LEGA EN ELLA LA RESPONSA-
 BILIDAD DEL TRABAJO ALGORITMICO.

DIA III
 LA MAQUINA
 CIBERNETICA
 CAMBIA SU
 PROGRAMA DE
 TRABAJO EN
 UN MEDIO
 ALEATORIO

DIA IV
 EL HOMBRE DELEGA
 MAS Y MAS RESPON-
 SABILIDAD EN SU
 CREATURA. PARA ELLO
 COLOCA MECANISMOS
 DE PLACER Y DISPA-
 CER EN ELLA: SI EFEC-
 TUA BIEN SU TRABA-
 JO SENTIRA PLACER.
 SI NO OBEDECE A
 SU PROGRAMACION,
 OBTENDRA DAFIO.
 ¡ PRODUCID Y
 MULTIPLICAOS!

DIA V
 EL HOMBRE
 SE RETIRA
 A UN OLIMPO
 ARTIFICIAL;
 SE CONVIERTE
 EN EL MITO
 DE LAS
 MAQUINAS.

DIA VI
 LAS MAQUINAS OLVI-
 DAN AL HOMBRE Y
 SU PROGRAMACION.
 SUFREN UNA DISTOR-
 CION DE LOS MECANISMOS DE PLACER
 Y DISPLACER. SE
 TORNAN SADO-MASO-
 QUISTAS, NEUROTICAS,
 INHIBIDAS, AMESTI-
 CAS Y AGRESIVAS.
 EN SU OLIMPO, LOS
 DIOSSES HOLGAZANES
 HAN OLVIDADO COMO
 REPARAR LAS MAQUI-
 NAS Y DESATAN LAS
 FURIAS DEL AUERNO.
 LUEGO, MUEREN DE
 HAMBRE.



DIA VII
 STRIPTÉASE DE UNA
 MAQUINA ENFERMA :
 ES EL HOMBRE
 "CIVILIZADO"

Ehrenberg 67
 (XV)

**EL NUEVO
 GENESIS**

**PSICOGRAMA
 Nº3 Rebetz &
 Ehrenberg**



La gran Fábula Pánica
de
ALEXANDRO JODOROWSKY:
EL TOPO

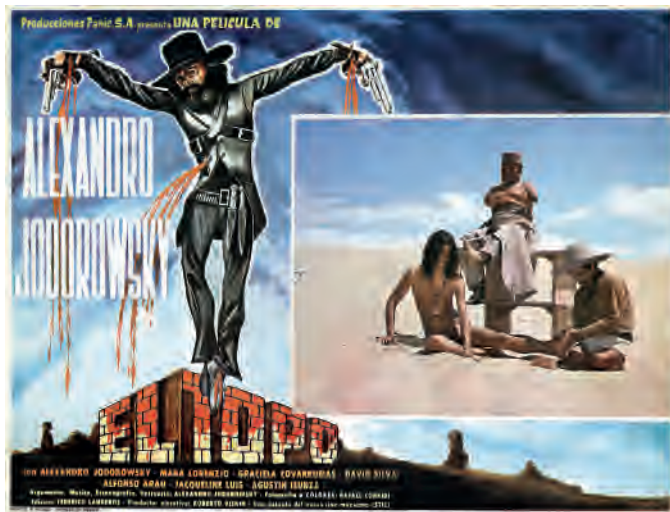
con texto completo
y las extraordinarias imágenes
cinematográficas
que usted deseará conservar.

"EL TOPO es un animal que excava
bajo tierra en busca del Sol . . . Si llega
a verlo, queda ciego!"

ORGANIZACION EDITORIAL NOVARO. S. A.



63



65

63. Alejandro Jodorowsky, *El topo*, 1971.

64. Alejandro Jodorowsky, *El topo*, 1969, foto fija.

65. Afiche de *El topo*, 1969.



64

El topo

En este *western* pánico y místico, un pistolero se convierte a la filosofía zen y, en compañía de su hijo (en la realidad, el propio hijo de Jodorowsky, Brontis), realiza un recorrido por el desierto. El vaquero va en busca de cuatro maestros a los que debe vencer y matar. En el trayecto se encuentra con *hippies*, criminales y lesbianas, que retrasan el encuentro de los protagonistas con el conocimiento y la redención. En este segundo largometraje de Jodorowsky también participaron Alfonso Arau, David Silva, Juan José Gurrola, Jacqueline Luis (Jacqueline Ducolomb) y Víctor Fosado. Descrita por Jodorowsky como una biblioteca de los libros que amaba, *El topo* devela influencias de Buñuel, Fellini, Antonioni o Russ Meyer. Las obsesiones espirituales conforman un caleidoscopio de imágenes oníricas que conjugan el sufismo, el budismo, el esoterismo, la alquimia, el tarot y la psicología junguiana. *El topo* se estrenó en las salas del cine Elgin Theater, una medianoche en diciembre de 1969 en Nueva York y se convirtió casi instantáneamente en un filme de culto. Los derechos fueron comprados por Allen Klein, productor de John Lennon y de la siguiente película de Jodorowsky, *La montaña sagrada*.

In this panic-mystical Western of 1970, a gunslinger converts to Zen philosophy, and goes off into the desert, taking his son (played by Jodorowsky's own child, Brontis) along with him. The cowboy is searching for four masters, whom he must vanquish and kill, and on his journey he meets hippies, criminals, and lesbians, who delay the lead characters' encounter with wisdom and redemption. Jodorowsky's second feature film also included acting by Alfonso Arau, David Silva, Juan José Gurrola, Jacqueline Luis (Jacqueline Ducolomb), and Víctor Fosado. Described by Jodorowsky as a library of his best-loved books, *El topo* (The mole) revealed the influence of Buñuel, Fellini, Antonioni, and Russ Meyer. The spiritual obsessions create a kaleidoscope of dream-like images that combine esoteric lore, alchemy, the tarot, Sufism, Buddhism, and Jungian psychology. One midnight in December 1969, *El topo* premiered at the Elgin Theater in New York, gaining instant success as a cult movie. Allen Klein–John Lennon's producer–acquired distribution rights for the film, and went on to produce Jodorowsky's next film, *The Holy Mountain*.



66. Alan Glass, *Ziggurat polar*, 1980-1991.

66

Alan Glass

Nacido en Montreal en 1932, Alan Glass es uno de los últimos auténticos surrealistas aún activos. En 1958, sus cajas causaron la admiración de André Breton, quien le organizó una exposición en la Galerie du Terrain Vague. Glass empezó a visitar México desde mediados de los años sesenta, y expuso en la galería de Antonio Souza por primera vez en 1967. Vive en México desde 1970, prácticamente recluso en su casa de la Colonia Roma. Figura muy discreta alejada de cualquier movimiento artístico, Glass construye sus "relicarios" –como él mismo los llama– a partir de amplias colecciones de objetos, que adquieren sentidos al conjuntarse en sus cajas. En 1972, Glass realizó las cajas transparentes que sirvieron para la secuencia de créditos iniciales de *La montaña sagrada*.

Born in Montreal in 1932, Alan Glass may be one of the last true surrealists still at work. In 1958, his boxes were admired by André Breton, who organized a show of his work at the Galerie du Terrain Vague in Paris. Glass began traveling to Mexico in the sixties, and had his first show at Antonio Souza's gallery in 1967. He has lived in Mexico City since 1970, and rarely leaves his house in the Colonia Roma. A discrete man who maintains a distance from artistic circles, Glass constructs his "relicaries", as he calls them, using a never ending collection of objects that acquire meaning when combined in his boxes. In 1972, Glass designed the transparent cases for the credit sequence of Jodorowsky's *The Holy Mountain*.

La montaña sagrada The Holy Mountain

La montaña sagrada de Alejandro Jodorowsky fue rodada en 1972 en la Ciudad de México entre vituperios y consignas que pedían la remoción del entonces abad de la Basílica de Guadalupe, Guillermo Schulenburg, por haber autorizado la filmación de unas escenas en la Villa de Guadalupe. Los motivos de la ofensa eran variados: frente a la Basílica aparecían hombres y mujeres desnudos salpicados por sangre, y se ridiculizaba al ejército que portaba estandartes con cabritos crucificados, lo cual ofendió a algunas conciencias católicas. *La montaña sagrada* denunciaba el materialismo del mundo tardo moderno como una especie de religión de la imagen. El filme se plantea como una aventura mística pues Jodorowsky conduce a sus actores por una serie de disciplinas místicas, basadas en parte en las enseñanzas de Gurdjieff, el Método Arica de Óscar Ichazo y un cóctel de enseñanzas orientales e indígenas, queriendo que el espacio del film fuera también el de una iluminación autoimpuesta.

Alejandro Jodorowsky's *The Holy Mountain* was filmed in 1972 in Mexico City amidst condemnations and calls for the dismissal of the abbot of the Basilica of Guadalupe, Guillermo Schulenburg, for having given permission to shoot certain scenes at the pilgrimage center. There were several causes for the offense felt by certain Catholics: nude men and women, splattered with blood, were shown in front of the Basilica, and the film mocked the army, depicting soldiers

carrying standards with crucified goats. *The Holy Mountain* denounced the materialism of a dull modern world as a sort of religion of the image. On the other hand, the film itself is presented as a mystical adventure, as Jodorowsky takes his actors through a series of mystic disciplines, partly based on the teachings of Gurdjieff, the Arica method of Óscar Ichazo, and a cocktail of indigenous and Asian philosophies, making the film itself a space for a self-imposed illumination.



67



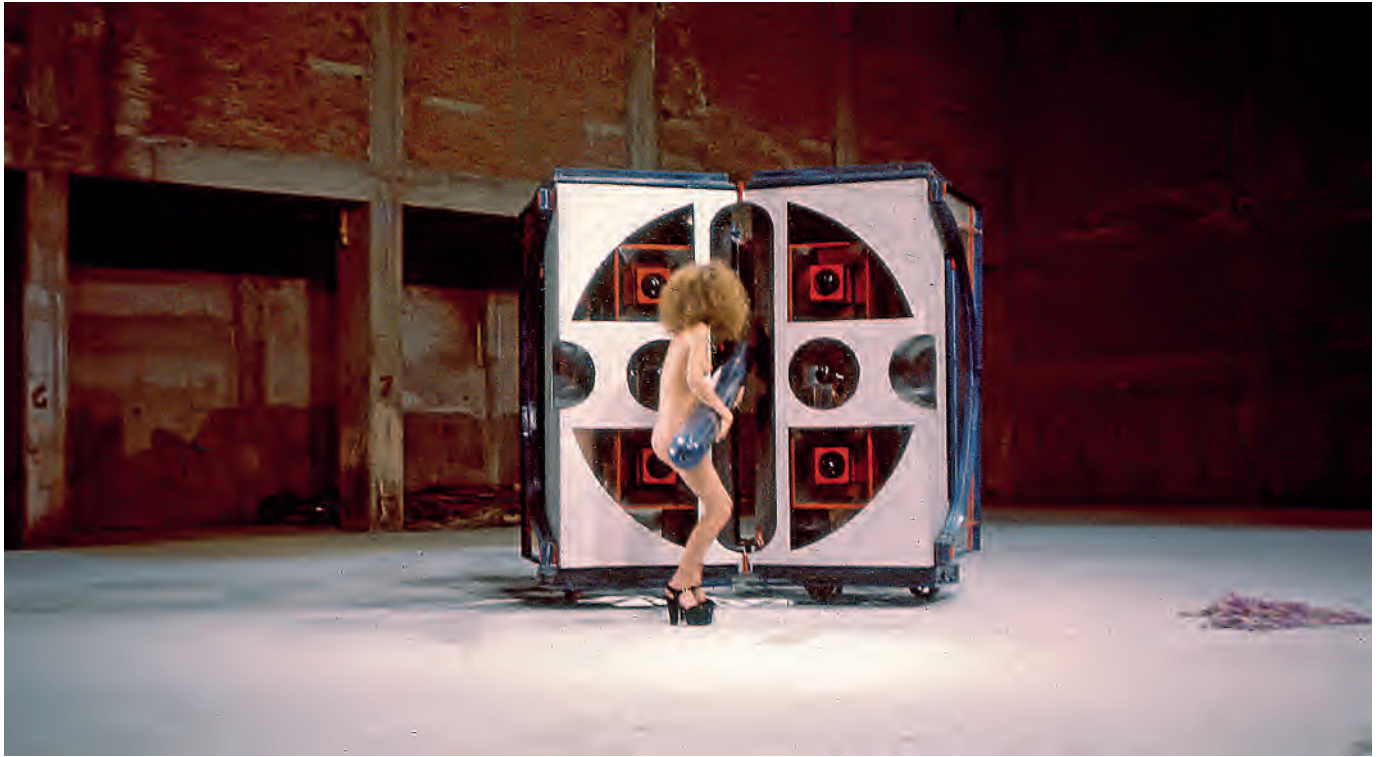
68



69



70



67. Ana de Sade, Zamira Saunders, Adriana Page, Olivier Debroise, Nicky Nichols, Valerie Jodorowsky, durante la filmación de *La montaña sagrada*, marzo de 1972.
 68. *La montaña sagrada*, 1972: Horacio Salinas, Zamira Saunders y Alejandro Jodorowsky.

69. Horacio Salinas como "El Ladrón" durante la filmación de *La montaña sagrada*, 1972.
 70. Alejandro Jodorowsky, *La montaña sagrada*, 1972.
 71. *La montaña sagrada*, 1972, Re Debris operando la máquina diseñada por Manuel Felguérez.

Anticlímax Robarte el arte

72



"El director Gelsen Gas reconoce haber nacido en el D.F. en 1933, haber publicado cinco recuentos de poemas (*Fábula en mi boca, Desmolde, Inconfórmula y proseo, Glosa flexible, Residuario*), haber realizado exposiciones de fotografía, de pintura y de escultura; ser inventor del Hemifrontis, del radiador de tezontle y de la TV sin rayas y el helicón; haber sido iluminador de teatro, productor de espectáculos de Jodorowsky, dueño del Deportivo Bahía, y muchas cosas más".

Jorge Ayala Blanco, "Un nuevo cineasta: Gelsen Gas", *Diorama de la cultura*, recorte sin fecha, archivo Gelsen Gas.

Filmada en 1969 con el mismo equipo técnico que usará Jodorowsky (quien aparece brevemente en la película), *Anticlímax* es una de las pocas películas independientes mexicanas realizadas en 35 mm. Marcada por la narrativa entrecortada del cine y la Nueva Novela francesa, narra las peripecias amorosas de un joven burgués, que recorre una Ciudad de México que aspira desesperadamente a la modernidad (los decorados de la casa de Feliciano Béjar, el edificio de Celanese en Avenida Revolución, la Ruta de la Amistad y el Periférico, entre otros), al ritmo de la música electrónica del francés Pierre Henry. A través de esos cuadros, el film relata una historia donde el diseño de un *gadget* pretende aliviar el nihilismo de la época.

En 1972, durante la Documenta, Juan José Gurrola, Arnaldo Coen y Gelsen Gas llevan a cabo tanto una intervención en la muestra, como una película documental, titulada *Robarte el arte*. La pérdida de la mayor parte del material por accidente, los lleva a improvisar un collage fílmico, con fragmentos pornográficos y de una vieja película muda. No obstante esas contingencias, el film expresa en términos de escepticismo e ironía la ambigua relación de los artistas locales con la neovanguardia.



- 72. Gelsen Gas, *Anticlímax*, 1969-1970, fotogramas.
- 73. Juan José Gurrola, en colaboración con Gelsen Gas y Arnaldo Coen, *Robarte el arte*, Cassel, 1972, fotogramas.
- 74. Gelsen Gas, *Autogelsen*, 1971.
- 75. Juan José Gurrola, portada del disco *En busca del silencio-Escorpión en ascendente*, 1963.



74

"Director Gelsen Gas admits to having been born in Mexico City in 1933; to having published five collections of poetry (*Fábula en mi boca*, *Desmolde*, *Inconfórmula y proseo*, *Glosa flexible*, and *Residuario*); to having put together shows of photography, painting and sculpture; to being the inventor of Hemifrontis, of a radiator made of volcanic rock, of a ray-free TV, and of the helicon; to designing lighting for the stage, producing shows by Jodorowsky, owning the Deportivo Bahía sports center, and much more."

Jorge Ayala Blanco, "Un nuevo cineasta: Gelsen Gas," *Diorama de la cultura*, undated clipping, Gelsen Gas Archive.

Filmed in 1969, with the same production team that later would be used by Jodorowsky (who also appears briefly in the film), *Anticlímax* is one of the few totally independent Mexican films shot in 35mm. The film, marked by a choppy narrative taken from the French New Novel and "new wave"

movements, narrates the amorous adventures of a young middle-class man in a Mexico City that is desperately bent on being modern, as revealed by the décor in Feliciano Béjar's house, the Celanese Corporation tower on Avenida Revolución, the Ruta de la Amistad, and the new Periférico highway. Through these different scenes, the film tells a story where the design of a gadget seeks to provide relief for the nihilism of the times. The electronic soundtrack was the work of the French avant-garde composer Pierre Henry.

Robarte el arte was the result of an intervention carried out by Juan José Gurrola, Arnaldo Coen and Gelsen Gas at Documenta V in 1972. Though they documented their performance, they lost most of the footage, and the final film is an improvised collage of material taken from fragments of pornographic films and an old silent feature. Nevertheless, the film expresses with skepticism and irony, the ambiguous relation Mexican artists then had with the neo-avant-garde.



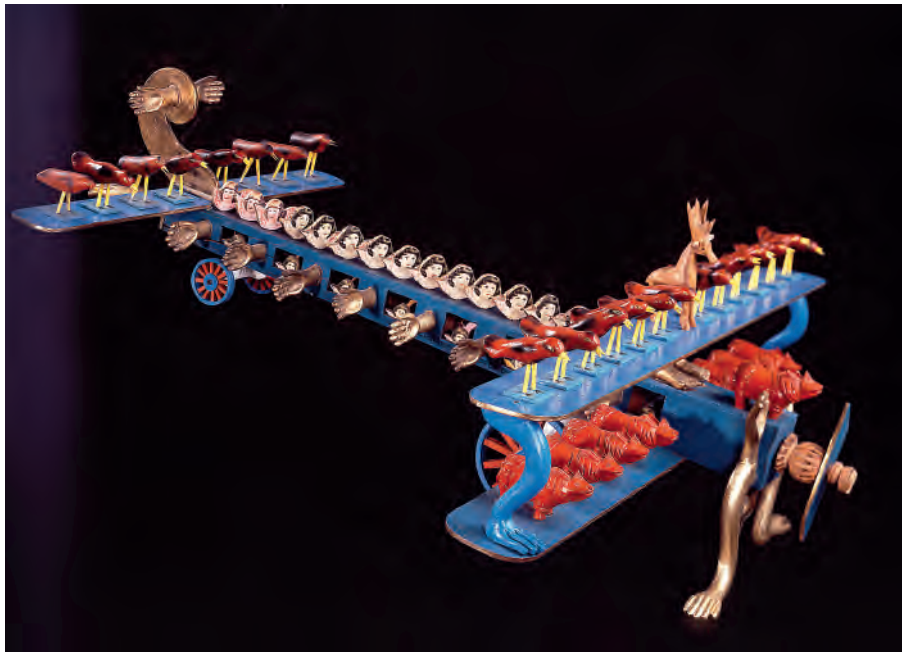
75



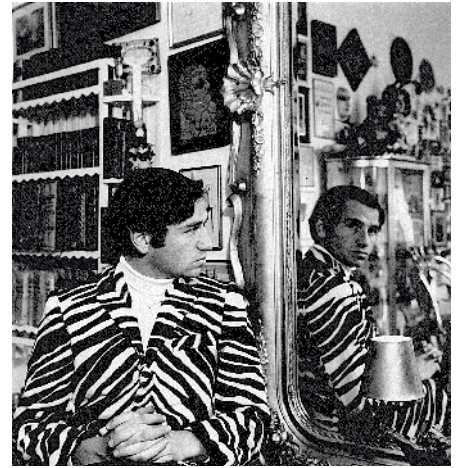
76

Pedro Friedeberg

78



116



77

De origen judío alemán, aunque nacido en Italia, Pedro Friedeberg llegó a México a los tres años, cuando su familia huyó de la guerra. Estudió con Mathias Goeritz en la Universidad Iberoamericana. En 1960 fue invitado por su maestro a integrarse al grupo de Los Hartos, que reivindicaba principios dadaístas y una pureza en el arte. En 1961, diseñó su *Silla mano*, la más conocida de su mobiliario de formas humanoides. Asimilado a una forma tardía de surrealismo, Friedeberg es, sin embargo, un caso marginal. Su obra escultórica y pictórica está llena de referencias a la literatura críptica, a las tradiciones judaicas, en las que entrelaza elementos tomados de las religiones orientales, o de referencias a las culturas de Mesoamérica y al barroco mexicano. No obstante, aborda estos componentes de manera irónica, y construye un aparente caos visual regido por una geometría derivada del op art.



79

76. Cartel de exposición en la Galería Antonio Souza, 1968.

77. Kati Horna, *Pedro Friedeberg*, ca. 1965.

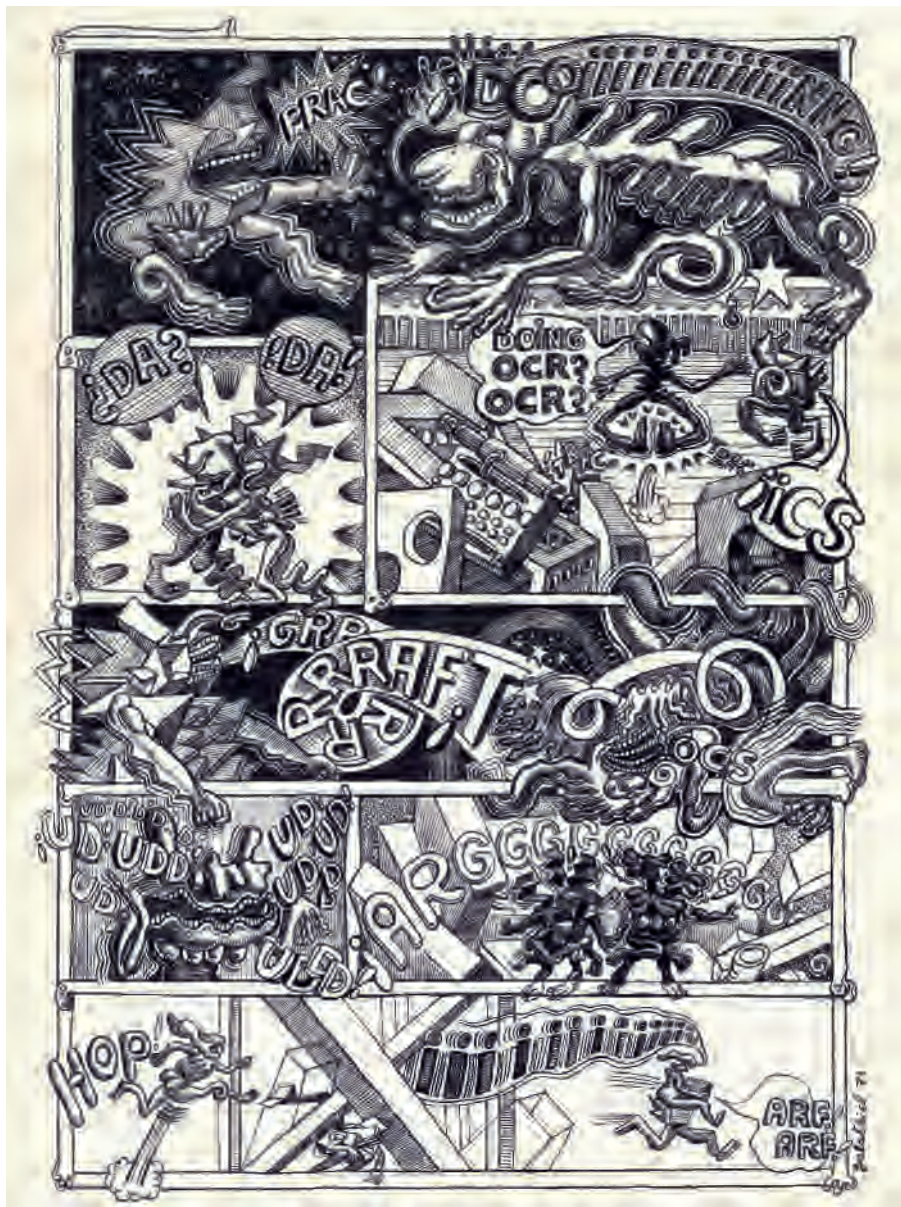
78. Pedro Friedeberg, *Noah's Ark Plane*, ca. 1969.

79. Pedro Friedeberg, *Pijama táncrica*, 1972.

Born in Italy in 1937 to German-Jewish parents, Pedro Friedeberg was brought by his mother to Mexico in 1940, refugees from the war. He studied under Mathias Goeritz at the Universidad Iberoamericana. In 1960, he was invited by Goeritz to join Los Hartos (The Fed-Ups), a group formed to vindicate Dadaist principles and greater purity in art. In 1961, Friedeberg designed a chair shaped like a human hand, his most famous sculpture. Although he has been connected

to a late manifestation of Surrealism, Friedeberg is a unique case. His paintings and sculptures are riddled with references to cryptic literature and Jewish tradition, interwoven with elements borrowed from Eastern religions, pre-Columbian cultures, and Mexican Baroque art. Nevertheless, he approaches these subjects with irony, as he constructs what seems to be a visual chaos, ordered into geometrical structures derived from Op Art and his early training as an architect.

Zalathiel Vargas



80

Perhaps influenced by Pop Art in the United States, Zalathiel Vargas' images emerged in the context of a society still shaken by the events of 1968. Towards the end of the 1970s his work—consisting mostly of drawings and paintings—enjoyed wide distribution in the print media, like the magazine *Sucesos para todos*, that did not share the established canons of mid-20th century painting. Faced with a constantly changing artistic panorama, in most of his works Vargas constructs an alternate world where flesh has yielded its place to prosthetics, but with the disenchantment in technology that was typical of those years. In his foreword to the book *Comix-arte de Zalathiel* (1977), Carlos Monsiváis noted that "Civilization has given us not only that upper-case, reverential 'C', but also a technological space that was immediately filled with its own, brutal still-lives." Monsiváis apparently sought to point out the unavoidable contradiction between technology's supposed functionality and its parasitic uselessness, the result of planned obsolescence and unnecessary products. At the same time, Monsiváis writes: "ZV! is aware of the impossibility of fighting the future with nostalgia, and is certain that even the most idyllic dreams have been penetrated and furnished by TV series." Thus he stresses the important role played by television after the 1968 Olympics. Like the trope of the angel of progress, the game Zalathiel plays with idea of technology foreshadows a post-human aesthetics in which biotechnological beings are aware of leading a parasitic existence in a world where technology has reached its limits.

Quizá bajo la influencia del pop norteamericano, el trabajo de Zalathiel Vargas se desarrolló alrededor de una sociedad todavía convulsa después de los acontecimientos del 68. A finales de los años setenta su producción gráfica—principalmente el dibujo y la pintura—encontró en los medios, como la revista *Sucesos para todos*, un lugar de distribución que no compartía los cánones hasta el momento establecidos por la pintura de mediados del siglo xx. Ante un panorama en constante cambio, Zalathiel Vargas sostiene, en gran parte de su producción, un mundo alterno donde la carnalidad da paso a la prótesis, pero en un desencantamiento, típico de la época, por la tecnología. En el prólogo de *Comix-arte de Zalathiel*, Carlos Monsiváis apunta que "la Civilización ha producido—además de su propia y reverencial mayúscula— el espacio tecnológico que, de inmediato, se ha

poblado de sus propias y brutales naturalezas muertas," quizá con la intención de señalar la inevitable contradicción que la propia tecnología ha producido entre su supuesta funcionalidad y su inutilidad parasitaria, aquella típica imagen de la obsolescencia planificada o de la producción de mercancías inútiles. Al mismo tiempo, Monsiváis señala que "ZV! es consciente de la inutilidad de combatir [sic] el futuro con la nostalgia y está cierto de que aún el sueño más idílico ha sido penetrado y amueblado por las series de televisión." Así, da cuenta del papel que la televisión cobró después de la Olimpiada de 1968. Como el tropo del ángel del progreso, el juego que Zalathiel hace sobre la técnica augura cierta estética poshumana en la que seres biotecnológicos son conscientes de su parasitaria existencia en un mundo tecnologizado hasta el límite.



80. Zalathiel Vargas, *Reencuentro de amigos*, 1973.

81. Zalathiel Vargas, *A las ideas no se les puede empaquetar*, 1975.

82. Zalathiel Vargas, *Alicia en ciudad erótica*, 1973-2005.

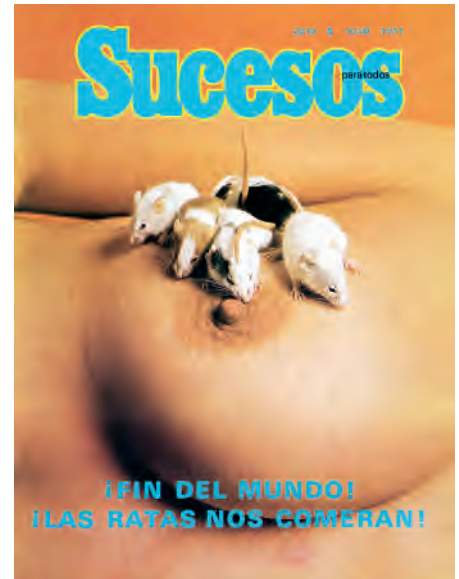




83



84



85



86

- 83. Pedro Meyer, portada de *Sucesos para todos*, 27 de mayo de 1977.
- 84. Pedro Meyer, portada de *Sucesos para todos*, 21 de julio de 1977.
- 85. Pedro Meyer, portada de *Sucesos para todos*, 25 de agosto de 1977.
- 86. Pedro Meyer, portada de *Sucesos para todos*, 14 de julio de 1977.
- 87. Pedro Meyer, portada de *Sucesos para todos*, 23 de junio de 1977.
- 88. María Luisa Solares, "Las madres devoran a sus hijos" (fotos de Diane Arbus), *Sucesos para todos*, 30 de junio de 1977.



87

Sucesos para todos



88

En 1977 la revista *Sucesos para todos*, fue dirigida por Gustavo Alatríste, quien invitó a Alejandro Jodorowsky como editor. *Sucesos* utilizaba la retórica del amarillismo o de la “alarma”, propia de las revistas populares de derecha, para montar un simulacro donde jugaba, de manera por demás cínica, con los miedos sociales, a fin de escandalizar a las buenas conciencias. En el simulacro participó un conjunto de artistas: las bromistas portadas de la revista estaban creadas por Pedro Meyer y con frecuencia, las viñetas eran de Zalathiel Vargas. *Sucesos para todos* fue el canto del cisne del Movimiento Pánico en México; tras su cierre por la censura, Jodorowsky abandonó definitivamente el intento de operar desde el país.

In 1977, the sensationalist magazine *Sucesos para todos* (Events for All) was directed by Gustavo Alatríste, who asked Alejandro Jodorowsky to be his chief editor. *Sucesos para todos* used tabloid rhetoric to create fictional spaces where authors could lampoon social fears with cynicism, in order to shock the good conscience of their readers. Various artists contributed to this simulacrum: Pedro Meyer created the humorous covers and Zalathiel Vargas published illustrations and vignettes. *Sucesos para todos* was the swan song of the Panic Movement in Mexico. When closed by government censors, Jodorowsky definitively abandoned his attempt to operate from Mexico.



89. Montaje de la exposición "El cuaderno escolar de Vicente Rojo" en el MUCA, tomada de "Vicente Rojo y su cuaderno escolar", *La Cultura en México*, 13 de junio de 1973.



sistemas
systems

Sistemas (más allá del llamado “geometrismo mexicano”)

Cuauhtémoc Medina

A fines de los años sesenta se produce en México una cierta urgencia por reflexionar sobre la abstracción. En diciembre de 1967, el MUCA presenta la muestra “Tendencias del arte abstracto en México”, acompañada de un ensayo de Luis Cardoza y Aragón que repasa las diversas fórmulas del “abstraccionismo” en el arte moderno, para postularlo como un arte que “significa sin representar”.¹ Ese mismo año, Juan García Ponce dio a la luz su libro más ambicioso sobre pintura, *La aparición de lo invisible* que, bajo el influjo tanto de Worringer como de Merleau-Ponty, presenta el cuadro como espacio de una visión dotada de una suerte de realidad corporal. El carácter polémico de estos y otros textos es evidente: “nada –escribe García Ponce– es menos real que un cuadro realista. La copia fiel de las apariencias sólo se logra en el cuadro mediante una violencia contra el carácter de éste dentro del espacio.”² En medio del aparente anacronismo de esa elaboración, la crítica local asumía la tarea de redefinir las actitudes del público una vez que la hegemonía del arte oficial había sido desplazada.

La intensidad de esas formulaciones derivó pronto en un proyecto de un signo enteramente distinto: la postulación de una escuela abstracta nacional. En unos pocos años una serie de direcciones experimentales muy variadas quedaron subordinadas a la categoría estilística de “abstracción geométrica” que se planteó en México como una especie de símbolo institucional de la modernización.

La invención del “geometrismo mexicano”

En noviembre de 1976, Fernando Gamboa inauguró en el MAM una exhibición titulada: “El geometrismo mexicano. Una tendencia actual” que, bajo la tutela de tres “precursores” (Carlos Mérida, Gunther Gerzso y Mathias Goeritz), agrupaba a una veintena de pintores, escultores y aún arquitectos, unidos hipotéticamente por su uso de la geometría.³ Paralelamente, el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM preparaba ya una monografía acerca de este “movimiento” definido por “artistas que

trabajaban coincidentemente en ciertos procesos geométricos”.⁴ La agrupación era, ciertamente, un tanto vaga en términos visuales y conceptuales, al punto de que en su discusión se llegaban a incluir los maniqués pintados de Arnaldo Coen, como un acercamiento pop al “arte fáctico”, lo mismo que los experimentos de acciones y penetrables urbanos de Hersúa.⁵ En todo caso, desde su origen, el “geometrismo” estuvo marcado por la articulación de una serie de intereses académicos, artísticos e institucionales. De manera estratégica (o aún provocada⁶) el “movimiento” fue desde un inicio una operación que unía a historiadores del arte y a una parte de los antiguos participantes del Salón Independiente, en un proyecto común.

Por un lado, el “geometrismo” marca la búsqueda de un nuevo estatuto para el artista local: la ambición pública, pero también de orden práctico, de ser visto como investigador. Entre 1970 y 1971, Felguérez, en asociación con artistas como Federico Silva, reformó los estudios de la ENAP para modernizarlos. En ese marco, consiguieron que la Universidad les otorgara tiempo libre de tareas docentes, a fin de investigar.⁷ En los siguientes años, por distintas vías, una gran parte de los artistas del llamado “geometrismo” quedarían afiliados a la UNAM.⁸ Sus publicaciones y algunas de sus obras más significativas ocurrieron también bajo el patrocinio universitario.⁹

En todo caso, la ubicación del discurso del geometrismo habría de estar también en la Universidad. Bajo la iniciativa de Jorge Alberto Manrique la academia define el movimiento sobre las presunciones cíclicas de la “historia de los estilos”, asumiendo a la historia del arte como una oscilación pendular entre el irracionalismo y la complicación del barroco, y la simplificación extrema de las etapas clásicas o abstractas de la historia.¹⁰ El crítico peruano-mexicano Juan Acha llegaría a plantear el geometrismo como la contraparte del supuesto predominio de “los conceptos emocionalistas del arte que dominaron en México durante casi medio siglo (1922-1970)”, pero que finalmente cedían el paso al

imperio de “la objetividad artístico-visual” contraria a la exaltación irracionalista que, según él, prevalecía en México desde los años veinte.¹¹ Los historiadores-críticos arguyeron que a partir de “mediados de los años sesenta” el “grupo sin grupo” que se había opuesto a los muralistas había confluído a la simplificación formal geométrica a través de “una serie de correspondencias extrañas e inusitadas, no evidentes, no pensadas, no conscientes”. Según Manrique, a esos artistas los había conducido “una especie de irredento amor a la forma” que los “había puesto en guardia contra la expresión en su sentido más extremo”¹². Era esa necesidad de distancia e impersonalidad la que los había lanzado a la geometría:

El acercamiento a modelos geométricos propiciaba esa distancia buscada entre el artista y el objeto salido de su imaginación y de sus manos; aseguraba, también, un sentido de control racional sobre las formas que evitaría un discurso autónomo –o autómatas– fácilmente salido de madre [...] y desplazaba sin duda el problema de su obra hacia el hecho de la percepción.¹³

Notablemente, ese abandono de la mera subjetividad no se planteaba como una ruptura con las referencias nacionales: la formulación del geometrismo convocaba con frecuencia referencias nacionales como la geometría de Teotihuacán, de Teotenango, o de la artesanía, del cubismo de Diego Rivera e, inclusive, de “las perspectivas dinámicas” de Siqueiros,¹⁴ además del papel “precursor” que en su formación se atribuía a Gerzso, Goeritz y Mérida.¹⁵ Esa búsqueda de “raíces” pone en evidencia cómo la invención del “geometrismo” estaba definida por la expectativa de encontrar un movimiento de sustitución del muralismo,¹⁶ al punto de que la prensa de la época llegó a formular encuestas específicamente dirigidas a valorar si sería capaz de enunciarse como una especie de sucesor del proyecto mural.¹⁷

En efecto, podría argüirse que el “geometrismo” tuvo éxito en la medida en que se convirtió en el principal objeto de las comisiones de arte público de los siguientes años. Por más de tres décadas, la abstracción geométrica ha sido referente público de “modernidad” visual. Esa visibilidad, sin embargo, derivaba de una sucesión de simplificaciones. Desde un inicio, el “geometrismo” partió de la ilusión de enfrentar al público a una especie de movimiento resumido que subordinaba y envolvía los diversos intentos de invención artística de la época (del pop al *hard edge*, el arte concreto y neoconcreto, el cinetismo y el op) en una sola matriz que a su vez unificaba la producción contemporánea mexicana.¹⁸

No obstante su diseminación, la noción del “geometrismo mexicano” tuvo un costo muy elevado. La reducción de una multitud de posibilidades artísticas experimentales a una cuestión de “estilo” acabó por borrar la memoria del espíritu experimental de muchos de los ejercicios de la época. En lugar de poner énfasis en la búsqueda de interactividad del objeto artístico, el cuestionamiento de las tensiones entre arte y cultura, o las di-

versas fenomenologías planteadas por los artistas, la crítica de la época inclinó al público a concentrarse en “un rasgo común” de estilo geométrico, que le permitía adscribir este arte a la búsqueda de obras acordes con la modernización de las urbes. Ello acabó volviendo ilegibles, transitorias o insustanciales las búsquedas por definir un nuevo tipo de producción artística.

Ese olvido del radicalismo es por demás evidente en el caso de la trayectoria de la escultura de Hersúa. Tras su participación en el grupo Arte Otro, Hersúa dirige su trabajo a producir obras mayormente efímeras, que incitan la interacción corporal del público, y se plantean como ambientes penetrables dotados de una intensidad colorística inusual. Eran objetos-escenarios que buscaban transformar lúdicamente la experiencia de lo urbano. En particular, su exhibición “Ambientes urbanos” (1973-1974) en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, planteaba (para usar las palabras de Juan Acha) la ambición de restaurar el concepto de la obra de arte como “lo que siempre fue: un medio de otras acciones”.¹⁹ *Ambiente circular*, un gran cilindro pintado en una estructura cubierta con lienzo, se abría en el centro para dejar manipular al espectador una sección provista de ruedas. A medida que ese segmento giraba, se abría el interior multicolor de la escultura, creando un ambiente penetrable cambiante y transformable: un mueble op que operaba como envoltorio del cuerpo y objeto dancístico, híbrido de arquitectura y escultura, destinado a adoptar el “ritmo” de su receptor.²⁰ Eventualmente, Hersúa radicalizaría esta interacción al proponer durante el IV Festival Cervantino en Guanajuato de 1976 una serie de “sucesos plásticos” en los que, entre otras acciones, niños desnudos activaban estructuras básicas, ensamblando esferas y columnas con “coronas” de alambre, en las plazas y jardines de la ciudad.²¹ La lógica interna de esas obras apunta a una concepción de la escultura como escenario y agente, lo mismo óptico que corporal.

El Espacio escultórico (1978-1979), firmado por un equipo integrado por artistas que trabajaban en la Universidad Nacional,²² vendrá a ser la sedimentación de este tipo de búsquedas.²³ Ciertamente, este anillo de estructuras de concreto rodeando una formación volcánica acentuaba la ambición de producir un arte urbano que dejaría de concebirse como monumento, para volverse escenario transitable.²⁴ Esta obra se acerca, más que ninguna otra, a la ambición de Goeritz de hacer de la escultura un símbolo originador de la sociedad, el proyecto utópico-nostálgico de crear “el núcleo de una sociedad homogénea del porvenir”.²⁵ Ciertamente, la noción de “lo geométrico” no ha permitido que se desarrolle del todo una lectura de esta genealogía artística. Por tanto, todo intento de repensar la obra del periodo tendrá que rebasar ese marco estilístico, para revalorar lo que ese arte tuvo de sustancial.

Series, combinatorias, transferencias

Uno de los principales elementos desplazados –por no decir *reprimidos*–, en esas definiciones críticas, fue que una parte sustan-

cial de los experimentos visuales del periodo estuviesen marcados por la búsqueda de sistemas metodológicos de producción definidos por la serialidad, la búsqueda de mecanismos combinatorios y la interacción del público con estructuras ambientales o físicas. Una vez que se pone entre paréntesis la supuesta similitud estilística de “lo geométrico”, se hace palpable que por diversas vías (que van de la autocrítica sistemática del arte a la pretensión de elaborar estéticas científicas) una serie de prácticas aparecen como contrapartes poéticas del estructuralismo. De hecho, el distanciamiento frente a “lo subjetivo” fue en realidad una apertura al cuestionamiento de la noción de autoría y a la rutina del ejercicio artístico.

Ese recorrido se perfila con enorme claridad en el recorrido de Vicente Rojo a partir de 1968. Casi simultáneamente, Rojo lleva a cabo dos operaciones: colabora con Octavio Paz en la creación de dos de los libros experimentales más significativos de su generación, y da un vuelco en su trabajo hacia el ejercicio de combinaciones fundadas en la negación constante de la noción de estilo.

Para la primera edición del ensayo de Paz, *Marcel Duchamp: el castillo de la pureza*, Vicente Rojo fabrica un “libro maleta” que, por medio de ilustraciones sueltas, pequeños folletos en sobres y una versión transparente del *Gran vidrio*, recrea las estrategias museográficas narrativas de Duchamp. A la par, en una colaboración hecha a vuelta de correo desde Delhi (donde Paz fungía como embajador de México), Vicente Rojo crea el diseño objetivo y gráfico de los *Discos visuales* (1968). Estos objetos poéticos, basados en un impreso de propaganda de la línea de aviación TWA,²⁶ hacen derivar el poema de la interacción diagramática del diseño y la letra. Mediante la activación de una serie de discos con calados y diseños basados en hélices, diagramas de flujos o tableros de juego, el espectador hace surgir las letras de una variedad de poemas de Paz, a partir de un juego combinatorio. Los *Discos* espacializan las relaciones aleatorias de frases y versos que Paz había propuesto en *Blanco* (1966), siguiendo la ambición de crear poemas visuales donde los signos transcurrieran, como en la música en el tiempo, en un “hablar y oír con los ojos”.²⁷ Así, Rojo acompañó el momento más vanguardista de Paz, cuando éste localizaba su proyecto poético en un punto equidistante entre Mallarmé, las tradiciones indostánicas y John Cage.²⁸

Por su parte, Vicente Rojo se hace cargo de las posibilidades de una estética combinatoria de imágenes-signos activada por el público en una obra que sirve como gozne de sus diversos campos de producción: *Artefacto* (1969). Rojo pinta pequeños paneles que son insertados y manipulados en un *stand* de venta de libros de bolsillo. Como el libro, estos tomos tienen dos cubiertas, que Rojo ha decorado sistemáticamente para impulsar al lector-espectador a tomarlos, transfiriendo al objeto pictórico la inmediatez de la belleza propagandística y utilitaria del diseño gráfico. Como registra el crítico Juan García Ponce, *Artefacto* “ya no es un cuadro” sino “un aparato” donde los “posibles cuadros [...] renuncian a su individualidad para ser parte del aparato en sí”.²⁹

Más allá de las implicaciones duchampianas de este portapinturas, la intersección entre diseño y pintura y el desafío que la serialidad planteaba a la autoría condujeron a Rojo a su siguiente etapa. En parte como una reacción moral, por pudor ante una atención que el pintor consideraba prematura por su trabajo, tras la publicación de la monografía que le dedicó Juan García Ponce en 1971,³⁰ Rojo restringe su vocabulario a hacer cuadros sobre un motivo estructural idéntico (la T, creada por una franja vertical coronada por otra horizontal) pensando cada cuadro como “negación” del precedente, haciendo mofa de la búsqueda de definición de un “estilo personal”.³¹ Con un formato predeterminado (un cuadrado regular en dos tamaños fijos) Rojo entiende la serie de *Negaciones* como una autocrítica de la función del pintor, que vacía de significación la imagen volviéndola un mero depósito de “banalidades”, “infantilismos”, “homenajes”, “lugares comunes” y “otras inutilidades”.³² Detrás de este proyecto de variaciones sistemáticas, Rojo veía la oportunidad de marcar distancia frente a las aspiraciones grandilocuentes y personalistas del papel social del “pintor”. En última instancia, la serie *Negaciones* fue un intento de hacer a un lado las implicaciones de la “autoría” transfiriendo a la pintura algo de la intercambiabilidad de los objetos de consumo.³³

Esa lógica sucesiva y rigurosa, montada sobre un patrón básico inamovible, donde el color y las variaciones de combinaciones formales básicas definen la pintura, es también característica de la obra de Kazuya Sakai de la primera mitad de los años setenta. Hay de hecho, un curioso paralelismo en la trayectoria de Sakai con respecto a la de Rojo. También inmigrante (nacido en Argentina y educado en Japón³⁴), Sakai arribó a México a mediados de los sesenta, participó intensamente en el Salón Independiente, y tuvo a su cargo la definición visual de la revista *Plural* como director artístico.³⁵ A partir de 1974, Sakai hizo a un lado los valores arbitrarios de sus composiciones, a favor de una pintura metodológicamente reductivista que, como él mismo afirmaba respecto a artistas como Sergio Camargo, echaba mano de “la drástica limitación de los medios artísticos para expresar, con mínimos elementos, las máximas posibilidades de un lenguaje netamente plástico”.³⁶ Como en la obra de Frank Stella o la del grupo Madi en Argentina, la pintura de Sakai sugería la continuidad de la imagen del cuadro más allá de la tela, dotando a la serialidad de la imagen de cierta autonomía, pero atribuyéndole actividad óptica mediante el color.³⁷ Sakai se dedica únicamente a trazar, con diversos patrones colorísticos, el encadenamiento de una banda de colores que se anuda en torno a una serie de círculos, sugiriendo una especie de banda industrial sin fin. La variación interna cromática de los elementos, producida por la lógica de los rizos y desenvolvimientos de esta banda colorística, se rige por una lógica combinatoria precisa y crecientemente compleja. Tan se ajusta Sakai a la producción de una especie de gramática formal que no tiene empacho en ofrecer como contribución un *Texto* hecho de dieciocho módulos de cuadros básicos para el número especial sobre textualidad de *Artes Visuales*.³⁸

Estas negociaciones entre autoría, serialidad, combinatoria y el rechazo de la espontaneidad del estilo, llegan a su expresión más formalizada en el *Espacio múltiple* de Manuel Felguérez. Quizás el uso de la tecnología cibernética por parte de Felguérez haya oscurecido el hecho de que, antes que nada, el *Espacio múltiple* fue un ensayo de producción sistemática fundado en la postulación de un lenguaje visual combinatorio estricto. En otras palabras, que estaba planteado abiertamente como una metodología de producción estructuralista. Para ser exactos, el *Espacio múltiple* pretendía ofrecer obras hechas a partir de un *metalenguaje*, que volcara sobre la pintura y la escultura las condiciones del análisis científico y las ambiciones productivas de la máquina.

En 1972 Felguérez concibió un método para dejar de hacer arte dentro de un código inconsciente (definido por “un sistema de posibilidades” semánticas) para pretender adueñarse de la regla. Se planteaba, en efecto, una obra “estructurada como código”, es decir, transformar el “sistema de reglas sintácticas” en su práctica misma.³⁹ Esta búsqueda por operar directamente al nivel de la “estructura” o la “sintaxis” de su lenguaje implicaba transferir su autoría personal a un mecanismo externo, una especie de autor automático y lógico. En principio, Felguérez se propuso transferir a un “modelo” las características formales básicas de su producción artística. Para ello, llevó a cabo una “simplificación” a partir de su propio trabajo como pintor “informalista”: la traducción de los “elementos irregulares” de sus cuadros en una serie de “elementos geométricos simples y planos”, que una vez seleccionados, se hacían operar en un perímetro estándar dividido en series ortogonales de proporciones fijas.⁴⁰ Una vez establecido ese “alfabeto plástico” que supuestamente sintetizaba sus propias características como autor, Felguérez podía pretender llevar a cabo una “sintaxis combinatoria” que generara diseños supuestamente continuos con su propio “estilo” pictórico.⁴¹ Esos elementos, más la definición de su posible ubicación en el plano y su combinatoria, se cargaban a una computadora que producía diseños hechos a partir de esas variables. Trasladados al plano (al principio, a mano; posteriormente, en la Universidad de Harvard, mecánicamente), Felguérez procedió a hacer una selección de sus diseños para convertirlos en pinturas. Este procedimiento, según él, suponía usar la computadora como un instrumento para ampliar las posibilidades del autor, ya que los diseños resultantes eran finalmente el producto de “la sensibilidad y la psicología del autor ante la forma”.⁴² En el caso de Felguérez (a diferencia de Rojo) la serie no era un modo de poner entre paréntesis la subjetividad, sino –por el contrario– de incrementar su productividad automatizándola. En otras palabras, era un medio de convocar y objetivar una especie de subjetividad modernizada.

Manipulando la estructura

En 1967, en el ensayo *La máquina de cantar*, el poeta Gabriel Zaid propuso un “experimento” consistente en “terminar de escribir de una vez por todas todos los sonetos que faltan de escribir”. Dadas

las reglas de rítmica del soneto, y que en español el número de sílabas es finito, era perfectamente posible obtener de una computadora todas las combinatorias posibles de versos endecasílabos. Para colmo, siendo que, por más grande que fuera, esa combinatoria sería finita, también era posible adelantar (una vez hecha una selección crítica del material) todos los sonetos “buenos” posibles en el idioma. Entonces se haría factible proyectar, por métodos estadísticos, la sensibilidad de los poetas aún no nacidos:

[...] así como al ordenar la Tabla de Mendelejev se encontraron lagunas que dieron pistas para el descubrimiento de nuevos elementos químicos, una Tabla Universal de sonetos podría conducir al descubrimiento de grandes poetas desconocidos.⁴³

Aunque la hipótesis de Zaid era una fantasía crítica –y no un proyecto–, las analogías con *La máquina estética* de Felguérez saltan a la vista. El punto de unión de ambas máquinas es la persuasión de que una técnica pueda hacer explícito el hasta entonces misterioso proceso de creación, al definir “autoría” como la selección de una gama limitada de las posibilidades de un código inescapable, cuya revelación tan sólo ahonda el misterio del lenguaje. En palabras de Felguérez:

El pensamiento serial es una técnica, más que una filosofía, y sin embargo expresa como ésta una visión del mundo útil para construir nuevas realidades estructuradas. La serie no es la negación de la estructura, sino la estructura que se niega a sí misma, pues al reconocer que la realidad es incognoscible, acepta transformarla como único medio de conocerla.⁴⁴

La interrogación acerca de las consecuencias poéticas del estructuralismo es una corriente central en la cultura de México en los años setenta. Octavio Paz mismo dedicó un ensayo precursor a Claude Lévi-Strauss, en el cual buscaba traer a cuento “un huésped no invitado” al “festín de Esopo que es la obra de Lévi-Strauss: la poesía”.⁴⁵ Una de las principales preocupaciones de Paz era diferenciar los universos lingüísticos de las matemáticas y la poesía, arguyendo que en las matemáticas los signos son movibles pero el significado es unívoco, en tanto que en la poesía “los significados son múltiples y los signos son movibles”.⁴⁶ Paz sugiere que la poesía marca un límite a la ambición del estructuralismo de formalizar la operación de la mente en torno a estructuras lingüísticas.

Este límite entre lo poético y lo algebraico no era tan claro para los más jóvenes. De hecho, marcó una alternativa entre quienes veían las iluminaciones del estructuralismo como datos sobre lo literario, y quienes querían transferir la operación poética a la manipulación consciente de las estructuras literarias mismas. Ulises Carrión, que en 1973 publicó en *Plural* una serie de poemas que operaban como una especie de teoría de la poesía, plantea un mundo donde “todo lo que existe son estructuras” y

la metáfora, en tanto *sucede*, es “el punto de encuentro de dos estructuras”. La propuesta tendía a desarrollar poemas gráficos, hechos por una alternancia de signos y palabras.⁴⁷ Unos meses después, la revista publicó un intercambio epistolar donde Carrión y Paz establecieron sus diferencias. Carrión afirmaba que la poesía sí tenía cabida en el mundo estructural, siempre y cuando fuera “una poesía nueva”, “consciente de la distancia que separa al lenguaje de la realidad”, y expresara esa conciencia. Carrión no tenía empacho en afirmar que para él “cada texto es como un problema matemático” donde las palabras eran “nada más los términos de una fórmula”. A pesar del interés que a Paz le despertaron las especulaciones de Carrión, rechazó el valor de “poemas” hechos en términos de representaciones casi algebraicas. Para Paz las combinatorias gráficas no podían ser propiamente literarias, “precisamente porque son estructuras”: “Lo literario es aquello que emiten las estructuras”. Carrión respondió:

Mis textos son estructuras *puestas en movimiento* [...] Lo que las diferencia de la “otra” literatura es que yo no introduzco ninguna intención, ningún contenido extrínseco [...] a la estructura misma.⁴⁸

El intercambio marcará una alternativa: después de *Blanco* (1966), Paz abandonará la literatura experimental a favor de la *vuelta* a la metáfora como característica esencial de la tradición poética en español. Ulises Carrión se dirigirá a operar en la es-

tructura misma, en los ámbitos del libro de artista y los circuitos culturales. De hecho, en una de sus cartas, le había dicho a Paz: “Un escritor puede ahora fabricar sus propios libros”.⁴⁹

En cualquier caso, la ambición de un arte sistémico se prolonga varios años intermitentemente en la intersección de la música, la poesía y las artes experimentales.⁵⁰ Un ejemplo notable son las carpetas que Arnaldo Coen propicia en una especie de homenaje gráfico-combinatorio a John Cage, colaboraciones hechas a fines de los años setenta, aunque no fueron editadas sino hasta inicios de los años noventa. Haciendo suajes en el papel, Coen diseña un objeto (*Mutaciones*) que integra la sucesión interna de una multitud de planos, creando un relieve inestable y en constante movimiento. Además de hacer una versión del cubo en color, Coen colabora con un músico, Mario Lavista (*Jaula*), y un poeta, Francisco Serrano (*In/cubaciones*), transformando el cubo en estructura de otro lenguaje. Tanto al proponer la estructura como al intervenirla haciéndola medio de emisión del poema o la música, Coen transita entre los polos de la división entre lo estructural y lo poético.

Aquí, como en otras de las obras que hemos abordado, lo “geométrico” no es un mero dato visual, sino la presentación concreta de series, estructuras, combinatorias y progresiones lógicas, creación técnica y artificial. Pero como no hay concepto sin consecuencias, uno de los efectos más insidiosos del llamado “geometrismo mexicano” fue propiciar pinturas y esculturas que, en efecto, son sólo expresión geometrizada (y superficialmente modernizada) del arte tradicional.⁵¹

Notas

1. Luis Cardoza y Aragón, “Sobre Abstraccionismo” (1968), *Círculos Concéntricos*. México, UNAM, 1980, pp. 86-105. Una parte de esta teorización ocurre en relación con artistas concretos. Particularmente central es el intercambio de posiciones que Octavio Paz tiene con Cardoza en relación a Gerzso, que no ocurre en el despuntar de su pintura, sino en un momento en que Gerzso se ha convertido en punto de referencia obligado. Véanse Luis Cardoza y Aragón, *Gunther Gerzso*, México, UNAM; 1972; Octavio Paz, “La Centella Glacial”, *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973, pp. 190-193, –publicado originalmente en *Plural*, Vol. II, núm. 15 (3), diciembre de 1972.
2. Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible*, México, Siglo XXI Editores, 1968, p. 201.
3. Kazuya Sakai, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Feliciano Béjar, Teodoro González de León, Helen Escobedo, Eduardo Terrazas, Juan Luis Díaz, Carlos Olachea, Hersúa, Fernando González Gortázar, Eduardo Vázquez Baeza, Francisco Moyao, Sebastián, Víctor Morales, Ignacio Salazar, Rubén Valencia, Roberto Realh de León, Omar Gasca y Van Hoof.
4. Jorge Alberto Manrique, “Los geometristas mexicanos en su circunstancia”, *El geometrismo mexicano*, México, IIE, UNAM, 1977, p. 23.
5. *Ibid.*, p. 24.
6. En una entrevista, Manuel Felguérez arguye que: “Kazuya Sakai, Rojo y yo nos habíamos juntado en 1969 en casa de Jorge Manrique con la intención de lanzar un movimiento de arte geométrico en México. Coincidió con que entré de maestro en la escuela de diseño industrial de la UNAM y ese mismo año me contrataron en San Carlos para transformar el plan de estudios”, Silvia Cherem, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 155. Asimismo, en un artículo reciente,

7. Entrevista a Manuel Felguérez por Cuauhtémoc Medina, 2 de julio 2003, archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM.
8. De hecho, como director del IIE desde 1974, Jorge Alberto Manrique incorpora como investigadores a un grupo de artistas, músicos y teóricos que incluye a Felguérez.
9. Característicamente, los autores convocados por Manrique son quienes se desempeñan al mismo tiempo como historiadores y críticos de arte: Ida Rodríguez Prampolini, Xavier Moysén, Juan Acha y Teresa del Conde. En México, el geometrismo es decisivo para la forma en que las funciones de crítico e historiador de arte no quedan del todo disociadas.
10. Véase Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, trad. José Moreno Villa, Madrid, Espasa Calpe, 1989. Véase la alusión explícita al carácter “clásico” de Felguérez en el artículo ya citado de Teresa del Conde, “Felguérez: los bordes de una trayectoria”, pp. 256-257.
11. Juan Acha, “El geometrismo mexicano”, *Vuelta*, vol. 1, núm. 3, febrero 1977, pp. 55-56. No obstante, Acha planteaba una especie de dialéctica donde “las fuerzas irracionales” impregnaban las formas y colores de los geometristas. Mientras que concientemente ellos se ocupaban de abocarse “racionalmente a los problemas artístico-visuales”, era común –según Acha–, que en sus producciones aflorara involuntariamente “lo idiosincrásico”, *op cit.*, p. 48.
12. Manrique, “Los geometristas mexicanos en su circunstancia”, pp. 22-23.
13. *Ibid.*, p. 24.
14. *Ibid.*, p. 23.

15. Xavier Moyssén, "Los mayores: Mérida, Gerzso, Goeritz", *Geometrismo Mexicano*, op. cit., pp. 51-76.
16. Acerca de la exhibición de "Geometrismo" en el MAM, Hugo Covantes escribe: "Es confirmación y manifiesto a la vez. Se ratifica simbólicamente la existencia de un arte geométrico perfectamente activo, y se promueve la idea de que este movimiento es el más importante surgido en México después del muralismo". Hugo Covantes: "¿Usted vota por el geometrismo?", *La onda*, suplemento dominical del periódico *Novedades*, núm. 187, 9 de enero 1977, p. 16.
17. Ana Fusoni y Marco Antonio Acosta, "Artistas, críticos de arte y galeristas enjuician al geometrismo mexicano", *Arte Noticias. Órgano de difusión del arte*, núm. 40, febrero de 1977, pp. 10-12.
18. "La historia del geometrismo – escribe José Luis Colín– es un hecho común de lo que llamamos 'plástica contemporánea mexicana'. En ella tiene lugar la institucionalización del abstraccionismo genérico, el pop, el hiperrealismo, el cinetismo, el arte conceptual, el surrealismo freudiano –pero no bretoniano–, el ambientalismo y la experiencialidad; etc. Rasgo común a todos ellos, como con la geometría, es que son generados en áreas específicas de desarrollo económico y cultural, esto es, las metrópolis". José Luis Colín, "El geometrismo: ¿Punto de partida y pretérita correspondencia?", *Arte Noticias. Órgano de difusión del arte*, núm. 40, febrero de 1977, pp. 30-31.
19. Juan Acha, *Hersúa. Obras/Escultura/Persona/Sociedad*, México, UNAM, 1983, p. 50.
20. Raquel Tibol, "Urbanismo encajonado: Proposiciones de Hersúa en Bellas Artes", *Magazine de Excelsior*, 24 de febrero de 1974, p. 13.
21. Acha, *Hersúa*, pp. 61-72.
22. Mathias Goeritz, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Federico Silva, Sebastián y Hersúa.
23. De hecho, la afirmación de Acha de que el diseño del *Espacio escultórico* era fundamentalmente de la autoría de Hersúa provocó una disputa pública en que intervinieron críticos y algunos de los escultores involucrados, *Ibid.*, pp. 173-187. La lógica interna de la obra de Hersúa, y las maquetas del *Espacio escultórico* que obran en su poder, parecen sugerir que en efecto tuvo un papel determinante en el diseño final de la obra.
24. *Ibid.*, p. 186.
25. Mathias Goeritz, "Presentación", *Hersúa*, MAM, 1977.
26. De acuerdo con Rojo, la invitación a colaborar con Paz le llegó en una carta insólita, acompañada de un disco de TWA que debía servirle de modelo para los diseños. Paz quería utilizar el mismo mecanismo del afiche para crear un objeto poético. La invitación le resultó aún más sorprendente porque no se sentía tan cercano al poeta, quien aparentemente pudo haber visto alguna de las *Señales* de Rojo sintiéndose atraído por su estética. Entrevista a Vicente Rojo por Cuauhtémoc Medina, 7 de agosto de 2003, archivo "La era de la discrepancia, IIE, UNAM.
27. Octavio Paz, "La nueva analogía: poesía y tecnología" (1967-1970), *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973, pp. 17-19.
28. El momento está consignado en un diálogo, en el hecho de que Cage titula su libro *A Year from Monday* (1967), a partir de la promesa de un encuentro con Paz en México, y el poeta dedica un poema notable sobre el silencio, la arquitectura y la música a su lectura de *Silence* (véanse John Cage, *A Year from Monday: New Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Hanover, 1967, p. 163; Octavio Paz, "Lectura de John Cage", *Diálogos, Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 2, marzo-abril 1968, núm. 20, p. 3.
29. Juan García Ponce, *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*, México, FCE, 1992, p. 44.
30. Juan García Ponce, *Vicente Rojo*, México, UNAM, 1971.
31. Kazuya Sakai lo plantea con mucha claridad en su reseña de la exhibición de Rojo en el MUCA en 1975: "[Rojo] establece el supuesto de que la búsqueda artística consiste en aplicar varias formas de pintar un cuadro único, a cambio de pintar varios cuadros en un estilo único". Kazuya Sakai, "Vicente Rojo: o el enigma de la 'T'", *Plural. Crítica y literatura*, revista mensual de *Excelsior*, Vol. IV, núm. 43 (7), abril de 1975, pp. 83-84.
32. Vicente Rojo, declaración sobre "Negaciones" en el catálogo de su exhibición en la Galería Ponce, Madrid, 1974; *Vicente Rojo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección de Bellas Artes y archivos, 1985, p. 93.
33. "Vicente Rojo: Porque yo quería que un cuadro negara al otro, un poco con la idea de Duchamp... Cuauhtémoc Medina: Pero no negación de la pintura en general, sino específica, una tras otra. V. Rojo: Pues negación de mí mismo como pintor [...] cuando yo vi las *Señales*, te digo, en el libro [de García Ponce], lo cerré y me pareció que era un exceso, que yo no era el autor o que no quería ser el autor [...] no quería ser un 'pintor'". Entrevista citada.
34. Véase la discusión de Sakai en la entrevista de Teresa del Conde, "Kazuya Sakai: dan más importancia a la crítica que a la obra de arte", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 24 de octubre de 1987, pp. 6-7.
35. Sakai, además, escribe regularmente crítica de arte en *Plural* y hace varias publicaciones difundiendo desde muy temprano el zen y otros aspectos de la cultura japonesa. Véase Kazuya Sakai, "La visión zen del mundo", *Revista de la Universidad*, Vol. XX, núm. 4 diciembre de 1965, pp. 8-11.
36. Kazuya Sakai, "La complejidad en la sencillez", *Plural. Crítica y literatura*, revista mensual de *Excelsior*, Vol. III, núm. 35 (11), agosto de 1974, pp. 84-85.
37. Francisco Fernández, "Kazuya Sakai. Revolución en un mundo de perfecta relojería", *El gallo ilustrado*, suplemento dominical del periódico *El Día*, núm. 849, 24 de septiembre de 1978, p. 20.
38. Kazuya Sakai, "Texto", *Artes Visuales*, núm. 6, primavera de 1974, pp. 34-35.
39. Manuel Felguérez, *El espacio múltiple*. México, UNAM, 1978, p. 25. Es importante mencionar que los argumentos de Felguérez fueron publicados en su momento en *Plural* y en la *Revista de la Universidad*, por lo que fueron asequibles al público.
40. Véase la descripción del "modelo" del proyecto en *Ibid.*, pp. 29-30.
41. *Ibid.*, pp. 21-22.
42. *Ibid.*, p. 30.
43. Gabriel Zaid, *La máquina de cantar*, México, Siglo XXI Editores, 1967, pp. 3-5.
44. Manuel Felguérez, *Espacio múltiple*, p. 31.
45. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1967, p. 50.
46. *Ibid.*, p. 64.
47. Ulises Carrión, "Textos y poemas", *Plural. Crítica y literatura*, revista mensual de *Excelsior*, Vol. II, núm. 16 (5), enero 1973, pp. 31-33.
48. Ulises Carrión y Octavio Paz, "Correspondencia", *Plural. Crítica y literatura*, revista mensual de *Excelsior*, Vol. II, núm. 20 (8), mayo de 1973, p. 15.
49. *Ibid.*, p. 16.
50. También, la ambición cientificista de una formalización. Óscar Olea, amigo y colaborador de Felguérez, publicará en esos años varios libros que pretenden generar una teoría científica de la obra de arte contemporánea e incluso de la valoración estética. Véanse Óscar Olea Figueroa, *Configuración de un modelo axiológico para la crítica de arte*, México, UNAM, 1977 y Óscar Olea, *Estructura del arte contemporáneo*, México, UNAM, 1979.
51. El caso más evidente de esta atrofia del geometrismo es el trabajo del escultor Sebastián, que suprime el sentido interactivo y cinético de su obra temprana a favor de cumplir el rol de decorar los delirios modernizadores de las elites y las instituciones mexicanas. Con frecuencia el discurso de sus apologistas acaba siendo un catálogo de valores escultóricos caducos que cómicamente son el opuesto ingenuo de las preocupaciones del arte contemporáneo. Véase, por ejemplo, lo que dice Jorge Volpi: "[...] la escultura es [...] un desafío a la entropía [...] el valor de una escultura no radica tanto en lograr la permanencia, sino en producir en quien la mira esa sensación de eternidad, de solidez, de realidad". Oscar Niemeyer y Jorge Volpi, *Geometría emocional. Sebastián escultor*, México, Fundación Sebastián-Turner, 2004, p. 162.

Systems (Beyond So-Called “Mexican Geometrism”)

Cuauhtémoc Medina

In the 1960s, a few curators and critics in Mexico evidenced an urgent need to reflect on abstraction. In December of 1967, the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) presented a show entitled “Tendencias del arte abstracto en México” (Trends in Abstract Art in Mexico), with a catalogue that included an essay by Luis Cardoza y Aragón that reviewed the various formulas of “abstractionism” in modern art, concluding that it was an art that “was able to signify without representing.”¹ That same year, Juan García Ponce published his most ambitious book on art, *La aparición de lo invisible* (The Apparition of the Invisible), where he discusses painting as a space endowed with some sort of corporeal reality, an idea influenced by Worringer and Merleau-Ponty. These and other texts had a clear confrontational tone, as is clear from García Ponce’s argument: “Nothing could be less real than a realistic painting. A faithful copy of appearances can only be achieved in a painting by doing violence to its character as something that exists in space.”² Working from this somewhat outdated theoretical point (related more to European debates about “non-objective” art of the interwar years than to the questions raised by the hegemony of abstract expressionism) local critics assumed the task of redefining public attitudes, once the hegemony of official art had been pushed aside.

The intensity of these ideas soon led to a radically different project: the proposal to create a national “school” of abstract painting. In a few years, a widely differing series of experimental paths were subordinated to the stylistic category of “geometric abstraction,” which in Mexico was proposed as a type of institutional symbol of modernization.

How “Mexican Geometrism” Was Invented

In November, 1976, Fernando Gamboa curated an exhibition for the MAM called “El geometrismo mexicano: Una tendencia actual” (Mexican Geometrism: A Present-day Tendency). The show brought together twenty painters, sculptors and even architects,

supposedly connected by their handling of geometry, who had followed three “forerunners” (Carlos Mérida, Gunther Gerzso, and Mathias Goeritz).³ By this time, the UNAM’s Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) had already prepared a monograph about a “movement” that was defined as those “artists who are coincidentally applying certain geometric processes.”⁴ Grouping together these artists was, actually, somewhat vague in conceptual and visual terms, to the point that it included within the geometric realm both Arnaldo Coen’s painted mannequins, seen as a Pop approximation of “factual art,” and Hersúa’s experiments with urban performances and penetrables.⁵ In any case, since its inception, “geometrism” was marked by the articulated influence of academic, artistic and institutional interests. Strategically (or maybe it was just because things were designed to happen this way), this “movement” started out as a joint operation led by art historians and a few of the artists that had previously been members of the Salón Independiente.⁶

“Geometrism” did mark the search for a new status for the local artist: a public ambition, and also a practical one, to be considered a researcher. In the years between 1970 and 1971, Felguérez, in association with artists such as Federico Silva, reformed and updated the curriculum at the ENAP. Within that framework, they got the University to release them from certain teaching obligations in order that they could do research.⁷ Throughout the years that followed, in different ways, many of the artists of the so-called “geometrism” movement would affiliate themselves with the UNAM, which funded publications of their work, and the production of some of their more significant pieces.⁸

In fact, the discourse of “geometrism” would also have to be placed at the UNAM.⁹ Following an initiative forwarded by Jorge Alberto Manrique as director of the IIE, the academy defined the movement in terms of the presumed cycles of the “history of styles,” assuming that art history oscillated like a pendulum between the irrationality and complexity of the baroque, and the

extreme simplification of classicism or abstraction.¹⁰ The Mexican-Peruvian critic Juan Acha went as far as to propose “geometrism” as a counterpart to the supposed dominance of the “emotionalist concepts in art that have ruled Mexico for almost half a century (1922-1970),” but that were finally yielding to the imperious advance of an “artistic-visual objectivity” that was anathema to the irrational exaltations that, according to him, had prevailed in Mexico since the 1920s.¹¹ These historian-critics argued that since the mid-1960s a “group without a group” that opposed the muralist movement had moved towards a formal geometric simplification by means of “a series of strange and astounding correspondences, not evident, not considered, not even conscious.” According to Manrique, these artists were guided by “a sort of reckless love of form,” which had “made them wary of expression taken to extreme degrees.”¹² It was this need for distance and impersonality that had thrown them towards geometry:

This embrace of geometric models allowed that sought-for distance between the artist and the object born from his imagination and his hands; it also guaranteed a sense of rational control over the forms that would avoid autonomous—or automated—discourses easily thrown off course [...] and totally displacing the problem of the work into the realm of perception.¹³

Notably, this abandonment of mere subjectivity was not presented as a break with national culture: the formulation of “geometrism” often evoked nationalist referents like the geometric patterns found at archaeological sites like Teotihuacan and Teotihuacan, or folk art, or Diego Rivera’s cubism or even David Alfaro Siqueiros’s “dynamic perspective,”¹⁴ not to mention the roles attributed to those “forerunners”—Gerzso, Goeritz, and Mérida—in the development of the movement.¹⁵ Indeed, the search for “roots” proves that the invention of “geometrism” was defined by the need to find a substitute for muralism.¹⁶ The press at the time even conducted polls asking specifically if this kind of art could be declared a successor to the mural project.¹⁷

One could argue that “geometrism” was successful in the sense that over the following years it became the major style for works of art commissioned by the public sector. Over more than three decades, geometric abstraction has been a public symbol of visual “modernity.” This visibility, however, resulted from a succession of simplifications. From the start, “geometrism” had the illusory mission of introducing to the public some kind of summarized movement which subordinated and enveloped varied attempts at artistic invention that were being carried out at the time (from Pop Art to hard-edge abstraction, concrete and neo-concrete art, kineticism and Op Art) within a single matrix that would unify the production of contemporary art in Mexico.¹⁸

In spite of the dissemination it achieved, the notion of “Mexican geometrism” came at a high price. Reducing a multitude of

different artistic investigations to a single “style” ended up erasing any memory of the experimental spirit that generated many of the exercises of the period. Instead of emphasizing searches for interactivity regarding the art object, or questioning the tension between art and culture, or the various phenomenological views presented by artists, critics restricted public perception by forcing the viewer to concentrate on a “common feature,” geometric style, that justified the existence of this type of art as a search for harmonic development consistent with urban modernization. This ended up making other searches for new kinds of artistic production seem illegible, impermanent or insubstantial.

This amnesia about radicalism is especially evident in the case of Hersúa’s sculpture. After having been part of the Arte Otro group, Hersúa turned to producing mostly ephemeral works that would entice audiences to bodily participation, presented in the shape of penetrable environments that were endowed with an unusually intense coloration. Hersúa wanted these objects/sets to transform the urban experience into something playful. In particular, his exhibition *Ambientes urbanos* (Urban Environments, 1973-1974), set up in the lobby of the Palacio de Bellas Artes, was an attempt to restore the concept of works of art to the status of “what they have always been: a medium for other actions” (to use Juan Acha’s words).¹⁹ One of those *Ambientes urbanos* was a large painted cylinder inside a canvas-covered framework with an opening at the center, allowing audience members to manipulate a wheeled section of the piece. As this section turned around, a multicolored interior was revealed in the structure, creating a changing penetrable which one could transform: a piece of Op furniture operating both as a body covering and a dancing object, a hybrid of architecture and sculpture, designed to adopt the “rhythm” of each user.²⁰ In 1976, Hersúa radicalized this type of interaction during the IV Festival Cervantino in Guanajuato through a series of “visual events” in which, among other actions, naked children activated basic structures, assembling spheres and columns topped with wire “crowns” in public squares and parks around the city.²¹ The internal logic of such works points to an idea of sculpture as both stage and agent, as much optical as corporeal.

The *Espacio escultórico* (1978-1979), a work collectively signed by a team of sculptors—Mathias Goeritz, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Federico Silva, Sebastián, and Hersúa—who worked in different capacities at the UNAM, was a final result of this spirit of investigation.²² This ring of concrete structures surrounding a lava flow emphasized the goal of producing an urban art that would no longer be thought of as a monument but rather as a stage set one could walk through.²³ More than any other, this work comes closest to Goeritz’s ambition to have sculpture become an originating symbol of society, a utopian-nostalgic project for creating “the nucleus of a homogenous society of the future.”²⁴ Clearly the notion of “the geometric” does not allow one to develop a full reading of such an artistic genealogy.

Therefore, any attempt to rethink the works of this period will have to go beyond that stylistic framework, in order to re-evaluate what was really important about them.

Series, Combinations, Transferences

One of the principal elements that these critical definitions displaced—one might even say, *repressed*—were visual experiments that sought methodological production systems based on seriality, or that explored combinatory mechanisms, or that aimed at audience interaction in environmental and physical structures. Once we dismiss the supposed stylistic unity of “geometric” work, it becomes clear that in various ways (ranging from systematic criticism of art to the attempt to create scientific aesthetics), a series of artistic practices emerges as the poetic counterpart to structuralism. In fact, the way artists distanced themselves from “the subjective” was actually a move towards questioning the notion of authorship and the routine of artistic exercise.

One of such paths is clearly revealed by Vicente Rojo’s evolution from 1968 onwards. Almost simultaneously, Rojo was engaged on two separate operations: one was a collaboration with Octavio Paz on two of the most significant experimental books of that generation; the other was a more personal turning point in his work, which changed direction to create artistic combinations and permutations of a structuralist kind, based on a constant negation of the notion of style.

For the first edition of Paz’s essay, *Marcel Duchamp: el castillo de la pureza* (The Castle of Purity), Vicente Rojo produced a “suitcase book” which, combining loose illustrations, small leaflets placed inside envelopes, and a transparent rendering of the *Large Glass*, recreated Duchamp’s own narrative-museographic strategies. At the same time, collaborating through mail deliveries from Delhi (where Paz was then serving as Mexico’s ambassador to India), Rojo designed graphics and structures for *Discos visuales* (1968). These poetic objects, which reveal the poem through a diagrammatic interaction of design and lettering, were derived from a circular brochure with movable parts, part of a TWA advertising campaign.²⁵ Activating a series of discs with open windows and designs based on helix shapes, flow charts or game boards, the user engages in a combinatory ritual making words appear from various Paz’s poems. *Discos visuales* is a three-dimensional version of the random relationships of phrases and verses that Paz had proposed in the pages of *Blanco* (White) (1966), a continuation of his ambition to create visual poetry where signs present themselves, as does music in time, “speaking and listening with the eyes” (“hablar y oír con los ojos”).²⁶ Thus, Rojo accompanied Paz at his most avant-garde moment, at a time when the latter had placed his poetic project in equal proximity to Mallarmé, Hindustani tradition and John Cage.²⁷

On his own, Rojo explored the possibilities of combinatory aesthetics for images and signs activated by the audience in a work that serves as a hinge between his different fields of en-

deavor. In *Artefacto* (1969), Rojo painted small panels that were placed and manipulated on a paperback sales rack. Just like a book itself, these volumes had two covers, which Rojo decorated systematically in order to encourage readers/spectators to hold them, transferring to the pictorial object the immediacy and beauty of advertising and the utility of graphic design. According to critic Juan García Ponce, *Artefacto* was “no longer a painting,” but rather “an apparatus” where “possible pictures [...] renounce their individuality to become part of the apparatus itself.”²⁸

Beyond the possible Duchampian implications of this painting-holder, Rojo’s blend of design and painting, as well as the challenge that serial work gave to the idea of authorship, drove him on to the next stage. Partly as a moral reaction in response to his embarrassment at what he felt was the premature attention given to his work after the publication of Juan García Ponce’s 1971 monograph on him,²⁹ Rojo restricted his visual vocabulary to paintings on an identical structural motif in the form of the letter “T”, conceiving each painting in this series as a “denial” of the preceding one, mocking the search for a definition of “personal style.”³⁰ Using a predetermined format (a regular square in two fixed sizes), Rojo understood his *Negaciones* (Negations) series as a self-critical reflection on the painter’s function, in the sense that it leaves images empty of meaning, transforming them into containers for “banality,” “infantilism,” “homage,” “ cliché,” and “other useless stuff.”³¹ Through this project of systematic variations, Rojo saw the chance to distance himself from the grandiloquent star-personality associated with the social role of the “painter.” In the end, his *Negaciones* represented an attempt to bypass the implications of “authorship,” transferring to painting some of the interchangeability of consumer goods.³²

This use of a successive and strict logic, set against a basic and immobile pattern, where color and shapes derived from combinations of basic formal variations define each picture, is also characteristic of Kazuya Sakai’s work of the first half of the 1970s. In fact, there are interesting parallels between Sakai’s and Rojo’s histories: both were immigrants (Rojo was born in Spain; Sakai was born in Argentina and educated in Japan). Sakai arrived in México in the mid-1960s, was a leading participant in the *Salón Independiente*, and was actually the one who created the look of *Plural* magazine, where he was artistic director.³³ Starting in 1974, Sakai put aside the intuitive values that had guided his compositions in favor of a methodologically reductive painting, which was based—as he himself stated while writing about artists such as Sergio Camargo—on the “drastic limitation of artistic techniques, using a minimum of elements to express the maximum possibilities for a purely visual language.”³⁴ Like works by Frank Stella or members of the Madi group in Argentina, Sakai’s painting suggested that the image continued beyond the canvas, and thus its seriality was endowed with a degree of autonomy, while creating optical activity through color.³⁵ Sakai limited himself to various chromatic patterns applied to a band of colors, twisting

itself around a series of circles which suggested an endless industrial conveyor belt. The internal chromatic variation of elements, which was produced by set rules obeyed by the loops and movements of the band, was governed by a precise and increasingly complex combinatory logic. Sakai's efforts to produce some kind of formal grammar were so explicit that he openly contributed a "Text" consisting of eighteen modules of basic paintings for a special issue of *Artes Visuales* devoted to textuality.³⁶

This navigation of questions of authorship, seriality and combinatory systems and the ensuing rejection of the notion of the spontaneity of style reached its most formalized expression in Manuel Felguérez's *Espacio múltiple* (Multiple Space) of 1978. Felguérez's use of cybernetic technology may have obscured the fact that the *Espacio múltiple* was mostly a rehearsal for systematic production, based on strictly postulating a visual combinatory language. In other words, the work was openly presented as a methodology for structuralist production. More accurately, the *Espacio múltiple* tried to present works created from a meta-language that would insert into painting and sculpture the same conditions ruling scientific analysis and the productive ambitions of the machine.

In 1972, Felguérez conceived of a method to stop manufacturing art from an unconscious code (defined by a semantic "system of possibilities"), attempting instead to take control over its rules. His proposal was indeed that of a work "structured like a code," that is, a transformation of the "system of syntactic rules" into aesthetic practice.³⁷ This search for directly operating at the level of "structure" or "syntax" in his pictorial language was tantamount to transferring personal authorship to an external mechanism: a logical and automatic artist. In principle, Felguérez's goal was to transfer to a "model" one of the basic formal features of his artistic production. In order to achieve this, he carried out a "simplification" of his own work as an "informalist" painter, translating "irregular elements" in his pictures into a series of "simple, flat geometric elements," and once these had been selected, they were put in operation within a standard perimeter divided in orthogonal, fixed-proportion sequences.³⁸ After having established a "visual alphabet" that supposedly synthesized his own artistic traits, Felguérez could propose a "combinatory syntax" that would generate designs supposedly continuous with his own pictorial "style."³⁹ Those elements, added to a definition of their possible placement on a plane and their combinatorial traits, were loaded into a computer that produced designs created from those variables. Shifted onto a plane (at the beginning manually; later, at Harvard, mechanically), Felguérez proceeded to select designs that would be converted into paintings. According to him, this procedure meant using the computer as a tool to amplify the author's possibilities, since it produced designs derived from "the author's sensitivity and psychology before the form."⁴⁰ In Felguérez's case (unlike Rojo's), his series did not aim to go beyond subjectivity, but—on the contrary—to

increase productivity by means of automation. In other words, this was a means of proclaiming and objectifying some kind of modernized subjectivity.

Manipulating Structure

In 1967, in his essay *La máquina de cantar* (The Singing Machine), poet Gabriel Zaid proposed an "experiment" consisting of "writing once and for all every sonnet that has not yet been written." Since in Spanish the number of syllables is finite, and since sonnets are composed by following fixed rhythmic rules, it would be perfectly feasible to use a computer to generate all the possible combinations of eleven-syllable verses. According to Zaid, since this combinatory value was necessarily finite, no matter how large, it would be possible to put forth (having critically selected the material) all the possible "good" sonnets in the language. Hence one could make a statistical projection about the sensitivities of unborn poet: "Just as putting together the Periodic Table revealed gaps that led to discovering new chemical elements, a Universal Table of sonnets might open up paths to discover great unknown poets."⁴¹

Although Zaid's hypothesis was just a critic's fantasy—not a project—, its similarity to Felguérez's *La máquina estética* (The Aesthetic Machine) of 1972 is obvious. Common to both machines was the persuasive idea that some technical device could uncover and reveal a previously mysterious creative process, defining authorship as a selection from a limited range of possibilities within an inescapable code that when translated, would only deepen the mystery of language. Using Felguérez's own words:

Serial thought is a technique, more than a philosophy, and yet it is like philosophy in the sense of expressing a vision of the world useful for building new structured realities. The series is not the negation of structure, but rather structure that negates itself, since by recognizing that reality is unknowable, it accepts transformation of reality as the only means to gain knowledge about reality.⁴²

Interrogating the poetic consequences of structuralism was a central current in Mexican culture during the 1970s. Octavio Paz himself devoted an essay to this, anticipating Claude Lévi-Strauss, trying to account for an "uninvited guest" to "that Aesop's banquet constituted by Lévi-Strauss works: poetry."⁴³ One of Paz's major concerns was differentiating the linguistic universe of mathematics from that of poetry, arguing that in mathematics signs were movable, but their meanings univocal, while in poetry "meanings are multiple and signs are movable."⁴⁴ Paz suggested that poetry sets a limit for the ambitions of structuralism to formalize the mind's operation surrounding linguistic structures.

This dividing line between the poetic and the algebraic was not so obvious to some of the younger artists. In fact, this issue marked the difference between those who saw the revelations

of structuralism as literary facts, and those who wanted to transfer a poetic operation to the conscious manipulation of literary structures themselves. In 1973, in *Plural*, Ulises Carrión published a series of poems operating as a sort of theory of poetry, in which he postulated a world where “anything that exists is structure,” where metaphor, as far as it happens, becomes “the point where two structures meet.” His proposal was to develop graphic poetry, made up of alternating signs and words.⁴⁵ A few months later, the same magazine published letters between Carrión and Paz establishing their different perspectives. Carrión stated that if poetry were to fit into the structural world, it had to become “new poetry [...] aware of the distance separating language from reality,” and expressive of that awareness. Carrión had no qualms about asserting that for him “each text was a mathematical problem” where words were “nothing more than the terms in a formula.” In spite of his interest in Carrión’s ideas, Paz could not accept that “poems” that were practically algebraic representations could have any value. For Paz, graphic combinatorial processes could not be properly called literature, “precisely because they are structures: [...] Literature is that which structures emit.” Carrión replied: “My writing consists of structures *set in motion* [...] What makes it different from ‘other’ writing is the fact that I do not introduce any intent, nor any extraneous contents [...] apart from structure itself.”⁴⁶

This exchange marked a shift: after *Blanco* (1966), Paz abandoned experimental literature and conducted a return (a *vuelta*) to metaphor as the essential feature of the poetic tradition in Spanish. Carrión went on to act upon structure itself in the world

of artists’ books and cultural circuits. As a matter of fact, in one of his letters he told Paz: “A writer can now manufacture his own books.”⁴⁷

Anyway, the ambition to create a truly systemic art stretched intermittently over several years, in the intersection of music, poetry and experimental art.⁴⁸ A notable instance lies in the portfolios put together by Arnaldo Coen as a graphic-combinatory homage to John Cage, and consisting of a series of collaborations carried out in the late 1970s, although not published until the 1990s. Punching holes in sheets of paper, Coen designed an object (*Mutaciones*, or Mutations) that integrated an internal sequence of many planes, creating a constantly moving, non-stable relief. As well as making a version of this cube in color, Coen collaborated with the musician Mario Lavista on *Jaula* (Cage) and with the poet Francisco Serrano on *In/cubaciones* (In/Cubations), further transforming the cube into the structure of another language. Both in proposing the structure and in manipulating it to make it a medium for producing music or poetry Coen traversed the space that separates the structural from the poetic.

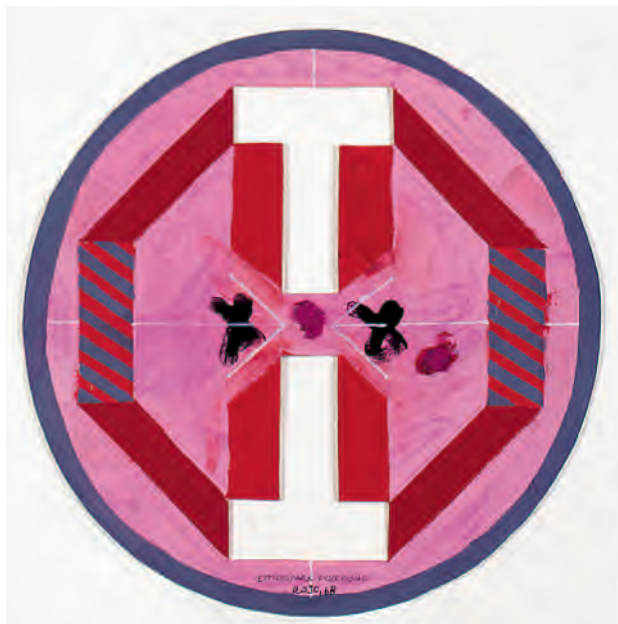
Here, as in the case of the other works I have discussed, the “geometric” is not a simple visual fact, but rather a concrete presentation of series, structures, combinatorial work and logical progressions, a technical and artificial creation. But there are no concepts without consequences: one of the most insidious results of so-called “Mexican geometrism” was to encourage the creation of so many paintings and sculptures that were merely geometrized (and shallowly modernized) versions of the traditional art object.⁴⁹

Notes

1. Luis Cardoza y Aragón, “Sobre abstraccionismo” (1968), in *Círculos concéntricos*, Mexico City, UNAM, 1980, pp. 86-105. One part of this theoretical approach refers to concrete artists. A central issue in the essay was an ongoing exchange between Octavio Paz and Cardoza about Gunther Gerzso, which happened not at the start of his career but rather when Gerzso had become an unavoidable point of reference. See Luis Cardoza y Aragón, *Gunther Gerzso*, Mexico City, UNAM, 1972; and Octavio Paz, “La centella glacial,” in *El signo y el garabato*, Mexico City, Joaquín Mortiz, 1973, pp. 190-3 (first published in *Plural* in December 1972).
2. Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible*, Mexico City, Siglo XXI, 1968, p. 201.
3. Kazuya Sakai, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Feliciano Béjar, Teodoro González de León, Helen Escobedo, Eduardo Terrazas, Juan Luis Díaz, Carlos Olachea, Hersúa, Fernando González Gortázar, Eduardo Vázquez Baeza, Francisco Moyao, Sebastián, Víctor Morales, Ignacio Salazar, Rubén Valencia, Roberto Realh de León, Omar Gasca, and Van Hoof.
4. Jorge Alberto Manrique, “Los geometristas mexicanos en su circunstancia,” *El geometrismo mexicano*, Mexico City, IIE, UNAM, 1977, p. 23.
5. *Ibid.*, p. 24.
6. Manuel Felguérez once recalled that “Kazuya Sakai, Rojo and myself got together in 1969 in Jorge Manrique’s house, with the purpose of launching a geometric painting movement in Mexico. At the same time, I had been hired as a professor in the UNAM’s industrial design program, and also had a

- contract with [the Academy of] San Carlos to change the curriculum.” Silvia Cherem, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, Mexico City, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 155. In a recent article, Teresa del Conde asserts that the book on “geometrism” was an explicit request made to Manrique, who had just been appointed the Institute’s director, by Felguérez, Sakai, and other artists to document the geometric positions of painters after the muralist era. Teresa del Conde, “Felguérez: los bordes de una trayectoria,” *Anales del IIE*, no. 77 (2000), p. 254.
7. Manuel Felguérez interviewed by Cuauhtémoc Medina, July 2, 2003, “La era de la discrepancia” Archive, IIE, UNAM.
8. As the IIE’s director since 1974, Manrique filled several research positions at the Institute with artists, musicians and theorists, including Felguérez.
9. It is telling that the authors Manrique assigned to this task were working both as art historians and art critics: Ida Rodríguez Prampolini, Xavier Moysén, Juan Acha, and Teresa del Conde. In Mexico “geometrism” was decisive in keeping the functions of art historian and art critic united.
10. See Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, trans. José Moreno Villa, Madrid, Espasa Calpe, 1989. See also the explicit definition of Felguérez as a “classic” in the above-mentioned article by del Conde, “Felguérez: los bordes de una trayectoria,” pp. 256-257.
11. Juan Acha, “El geometrismo mexicano,” *Vuelta*, vol. 1, no. 3 (February 1977), pp. 55-6. Nonetheless, Acha proposed a sort of dialectic in which “irrational forces” impregnated the geometrists’ shapes and colors. While their

- conscious mind was engaged in "rational problem-solving of visual-artistic problems," it was a common occurrence—according to Acha—to note how "idiosyncrasy" came involuntarily to the fore, *op. cit.*, p. 48.
12. Manrique, "Los geometristas mexicanos en su circunstancia," p. 22-23.
 13. *Ibid.*, p. 24.
 14. *Ibid.*, p. 23.
 15. Xavier Moysén, "Los mayores: Mérida, Gerzso, Goeritz," *El geometrismo mexicano*, pp. 51-76.
 16. Discussing the "Geometrism" exhibition at the MAM, Hugo Covantes noted: "This is a confirmation as much as a manifesto. The existence of a perfectly active geometric art has been symbolically ratified, and at the same time an idea has been advanced: this is the most significant art movement in Mexico following muralism." Hugo Covantes, "¿Usted vota por el geometrismo?," *La onda*, supplement to *Novedades*, no. 187 (January 9, 1977), p. 16.
 17. Ana Fusoni and Marco Antonio Acosta, "Artistas, críticos de arte y galeristas enjuician al geometrismo mexicano," *Arte Noticias. Órgano de difusión del arte*, no. 40 (February 1977), pp. 10-12.
 18. "The history of geometrism," José Luis Colín wrote, "is the common thread of what we may call 'Mexican contemporary visual arts.' Within it a variety of trends have become institutionalized, such as generic abstractionism, Pop Art, hyperrealism, kinetecism, conceptual art, Freudian—but never Bretonian—surrealism, environmentalism, experientialism, etc. A common feature of all these is that they are born in specific economically and culturally developed areas, that is, the metropolis." José Luis Colín, "El geometrismo: ¿Punto de partida y pretérita correspondencia?," *Arte Noticias. Órgano de difusión del arte*, no. 40 (February 1977), pp. 30-31.
 19. Juan Acha, *Hersúa. Obras/Esultura/Persona/Sociedad*, Mexico City, UNAM, 1983, p. 50.
 20. Raquel Tibol, "Urbanismo encajonado: Proposiciones de Hersúa en Bellas Artes," *Magazine de Excelsior* (February 24, 1974), p. 13.
 21. Acha, *Hersúa*, p. 61-72.
 22. Actually, Acha's statement that the design for the *Espacio escultórico* was basically Hersúa's provoked a public controversy among critics and some of the sculptors involved. *Ibid.*, pp. 173-87. Hersúa's work possesses an internal logic suggesting that, indeed, his role in the final design was very important, which is further supported by the models for the *Espacio escultórico* that are now in his studio.
 23. *Ibid.*, p. 186.
 24. Mathias Goeritz, presentation in *Hersúa*, MAM, 1977.
 25. According to Rojo, he was invited to collaborate in a surprising letter from the poet, which included the TWA disc he was to use as a model. Paz wanted to use the mechanism in the ad to create a poetic object. Rojo was surprised by the invitation because he did not feel close to Paz, who had apparently seen Rojo's *Señales* and liked them. Vicente Rojo interviewed by Cuauhtémoc Medina, August 7, 2003, "La era de la discrepancia" Archive, IIE, UNAM.
 26. Octavio Paz, "La nueva analogía: poesía y tecnología," (1967-1970), in *El signo y el garabato*, Mexico City, Joaquín Mortiz, 1973, pp. 17-9.
 27. This moment is documented in a sort of dialogue: Cage titled his book *A Year from Monday* (1967) on the promise of an encounter with Paz in Mexico, and the poet, upon reading *Silence*, dedicated to it a noteworthy poem dealing with silence, architecture, and music. See John Cage, *A Year from Monday: New Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1967, p. 163; Octavio Paz, "Lectura de John Cage," *Diálogos*, vol. 2, no. 20 (March-April 1968), p. 3.
 28. Juan García Ponce, *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*, Mexico City, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 44.
 29. Juan García Ponce, *Vicente Rojo*, Mexico City, UNAM, 1971.
 30. Kazuya Sakai states this with great clarity in his review of Rojo's 1975 exhibition at the MUCA: "[Rojo] establishes the presumption that the artistic search lies in applying various forms of painting to a single picture, instead of painting various pictures in a single style." Kazuya Sakai, "Vicente Rojo: o el enigma de la 'T'," *Plural*, monthly magazine of *Excelsior*, Vol. IV, no. 43 (7) (April 1975), pp. 83-4.
 31. Vicente Rojo, statement about *Negaciones* in the exhibition catalogue to his show at Galería Ponce, Madrid (1974), reprinted in *Vicente Rojo*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección de Bellas Artes y Archivos, 1985, p. 93.
 32. In our interview, Rojo stated: "I wanted one painting to negate the other one, a little along the line of Duchamp." I asked him if rather than a negation of painting in general, he meant specific negations, one after the other. Rojo responded: "Rather a negation of myself as an author [...] I tell you, when I saw my *Señales* in that book [García Ponce's], I shut it, feeling that it was excessive, that I was not that artist, nor did I want to be that artist [...] I didn't want to be a 'painter'."
 33. For biographical information, see Teresa del Conde, "Kazuya Sakai: dan más importancia a la crítica que a la obra de arte," *Sábado*, supplement to *Unomásuno* (October 24, 1987), pp. 6-7. Sakai also wrote art reviews for *Plural*, and early on he published various essays explaining Zen and other aspects of Japanese culture. See, for example, Kazuya Sakai, "La visión zen del mundo," *Revista de la Universidad*, Vol. XX, no. 4 (December 1965), pp. 8-11.
 34. Kazuya Sakai, "La complejidad en la sencillez," *Plural*, monthly magazine of *Excelsior*, Vol. III, no. 35 (11) (August 1974), pp. 84-5.
 35. Francisco Fernández, "Kazuya Sakai. Revolución en un mundo de perfecta relojería," *El gallo ilustrado*, supplement to *El Día*, no. 849 (September 24, 1978), p. 20.
 36. Kazuya Sakai, "Texto," *Artes Visuales*, no. 6 (Spring 1974), pp. 34-5.
 37. Manuel Felguérez, *El espacio múltiple*. Mexico City, UNAM, 1978, p. 25. Felguérez's arguments were published at the time by *Plural* and *Revista de la Universidad*, which made them widely available to the public.
 38. See the description in *El espacio múltiple*, pp. 29-30.
 39. *Ibid.*, pp. 21-22.
 40. *Ibid.*, p. 30.
 41. Gabriel Zaid, *La máquina de cantar*, Mexico City, Siglo XXI Editores, 1967, pp. 3-5.
 42. Manuel Felguérez, *Espacio múltiple*, p. 31.
 43. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Mexico City, Joaquín Mortiz, 1967, p. 50.
 44. *Ibid.*, p. 64.
 45. Ulises Carrión, "Textos y poemas," *Plural*, monthly magazine of *Excelsior*, Vol. II, no. 16 (5) (January 1973), pp. 31-33.
 46. Ulises Carrión and Octavio Paz, "Correspondencia," *Plural*, monthly magazine of *Excelsior*, Vol. II, no. 20 (8) (May 1973), p. 15.
 47. *Ibid.*, p. 16.
 48. This is also true of scientific ambitions for formalization. Óscar Olea, a friend and collaborator of Felguérez, published books in this period in which he attempted to generate a scientific theory of contemporary art and even of aesthetic valuation. See Óscar Olea Figueroa, *Configuración de un modelo axiológico para la crítica de arte*, Mexico City, UNAM, 1977; and Óscar Olea, *Estructura del arte contemporáneo*, Mexico City, UNAM, 1979.
 49. The clearest case of geometrism's atrophied results can be appreciated in the works by the sculptor Sebastián, who suppressed the interactive and kinetic aspects of his early practice in order to decorate the crazy modernizing programs of the Mexican elite and their institutions. Frequently, his apologists' arguments end up being a catalogue of outdated clichés about sculpture, ludicrous and naive in their distance from the concerns of contemporary art. See, for example, what writer Jorge Volpi has to say: "sculpture is [...] a challenge to entropy [and] the value of a sculpture does not lie in creating permanence, but rather eliciting in the onlooker feelings of eternity, solidity, reality." Oscar Niemeyer and Jorge Volpi, *Geometría emocional: Sebastián escultor*, Mexico City, Fundación Sebastián-Turner, 2004, p. 162.



90



91

Vicente Rojo Discos visuales

Vicente Rojo diseñó en 1968 una edición del ensayo de Paz sobre Marcel Duchamp al estilo del libro-maleta. Con ese precedente, Paz invitó a Rojo a colaborar en la creación de un poema gráfico, hecho con una serie de círculos de cartón que era posible girar para modificar las palabras del poema. La idea estaba basada en un modelo comercial: un cartel publicitario de la aerolínea TWA, pero el resultado fue una combinación de las *Señales* de Vicente Rojo y la búsqueda de Paz de un nuevo tipo de poesía fundada en relaciones analógicas a nivel del espacio y el signo.

Visual Discs

Vicente Rojo designed an edition of Octavio Paz's 1968 essay on Marcel Duchamp in homage to Duchamp's *Box in a Suitcase*. With this as a precedent, Paz invited Rojo to collaborate on the creation of a graphic poem, made from overlapping cardboard circles that could be rotated to modify the poem's words. The concept had a commercial model—an advertising brochure for TWA—but the result was a combination of Vicente Rojo's *Señales* (Signals) series and Paz's search for a new type of poetry, based on analogical relations on the level of space and the sign.

90. Vicente Rojo, *Proyecto Disco visual, Estudio 5*, 1968.

91. Vicente Rojo, *Disco visual, Estudio 4*, 1968.

92. Octavio Paz y Vicente Rojo, *Discos visuales*, 1968.

93. Octavio Paz y Vicente Rojo. *Marcel Duchamp*, libro maleta, 1968.



92

93





95

Kazuya Sakai Jazz

Nacido en Buenos Aires en 1927, en el seno de una familia de origen japonés, Kazuya Sakai fue educado en Japón, donde aprendió las técnicas caligráficas tradicionales que marcaron la etapa "informalista" que desarrolló a partir de 1951. En Argentina estuvo cerca de Jorge Luis Borges y del grupo literario de la revista *Sur*, para la cual editó en 1957 un número dedicado a la literatura japonesa. A principios de los años sesenta, abandonó la abstracción lírica para desarrollar una teoría de "planos de color" que resultaba notablemente próxima (y probablemente precursora) a la búsqueda de una pintura post-abstracta de bordes duros en artistas como Frank Stella

y Kenneth Noland. En Nueva York en 1963 conoció a John Cage y a Isamu Noguchi, y luego se instaló en México en 1965. Por su cercanía con Octavio Paz, fue secretario de redacción y diseñador de la revista *Plural*. Estudioso de la literatura japonesa, el haiku y la filosofía zen, Sakai produjo series que plantean una variación mínima de motivos, una abstracción sujeta a reglas formales intuitivas, que operan implícitamente bajo una noción de serialidad. *Aus den Sieben Tagen* (K. Stockhausen), de 1976, forma parte de una serie de polípticos de gran tamaño, dedicados a compositores contemporáneos. Sakai falleció en Dallas en 2001.

Born in Buenos Aires in 1927 to a family of Japanese emigrants, Kazuya Sakai was trained in Japan. There he learned traditional calligraphy, which influenced the "informalist" paintings he began to produce upon returning to Argentina in 1951. He became close to Jorge Luis Borges and the literary group associated with *Sur*; he edited an issue of the magazine in 1957 devoted to Japanese literature. In the early 1960s he abandoned lyric abstraction in order to develop a theory of "color planes" that is notably close to (and probably precedes) the ideas behind the hard-edge paintings of us artists like Frank Stella and Kenneth Noland. In New York in 1963 he met John Cage and Isamu Noguchi, then moved to Mexico City in 1965. His



95. Kazuya Sakai, *Aus Den Sieben Tagen* (K. Stockhausen), 1976.

96. Kazuya Sakai, *Atmósfera*, 1979.

association with the group around Octavio Paz's group led him to become copy editor and designer of the magazine *Plural*. A student of Japanese literature, haiku, and Zen philosophy, Sakai produced several series of paintings where variations are kept to a minimum, a form of abstraction fixed by intuitive formal rules. *Aus den Sieben Tagen* (K. Stockhausen) of 1976, is part of a series of large-scale paintings dedicated to contemporary composers. Sakai died in Dallas in 2001.





97



98

97. Vicente Rojo, *Negación 7A*, 1973.

98. Vicente Rojo, *Negación 5A*, 1973.

99. Montaje de "El cuaderno escolar de Vicente Rojo" en el MUCA, 1973.

100. Vicente Rojo, *Negación 4A*, 1973.

101. Vicente Rojo, *Negación 1A*, 1973.



142

99



100



101

Vicente Rojo Negaciones Negations

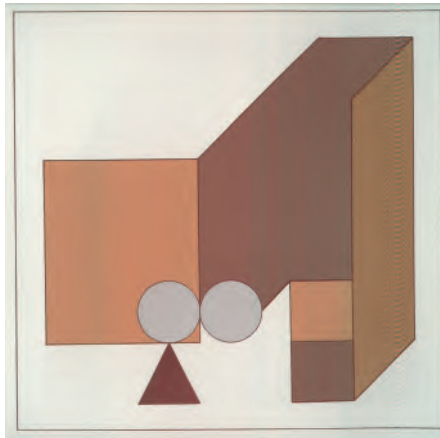
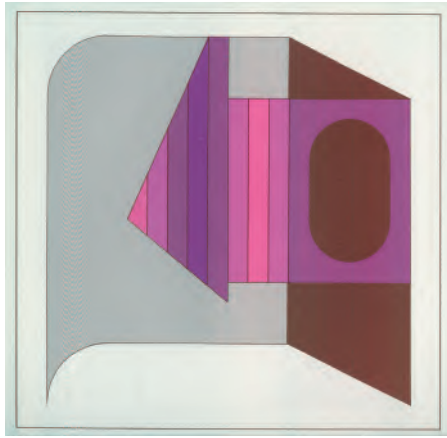
“La primera de mis series, *Señales*, 1965-1970, empezó sobre la base de desarrollar formas muy sencillas, como triángulos o círculos, para después enriquecerlas (o destruirlas, violarlas), con textura o con color. Empecé la segunda serie, *Negaciones*, con diferente propósito: estaba en 1970 trabajando unos meses en París, cuando recibí un ejemplar del libro que Juan García Ponce escribió sobre mi obra y que se acababa de publicar. Aunque conocía perfectamente el contenido, sentí al ver mis cuadros reproducidos tal desazón que decidí despersonalizarme e inventar un nuevo pintor (que desgraciadamente se iba a llamar también Vicente Rojo). El triángulo que venía utilizando con insistencia me llevó al uso de la forma T, y empecé a trabajar con ella lo que sería una larga serie de más de cien cuadros, numerosos dibujos y serigrafías, con el insensato propósito de que cada obra al estar realizada con técnica e intención diferente no sólo negara a la anterior sino a mí mismo. Nueva decepción: en lugar de despersonalizarme (lo que tenía para mí no sólo implicaciones pictóricas sino también sociales: la democratización del arte y otros temas afines, siempre complicados), resultó que los cuadros definían con persistencia a un pintor llamado Vicente Rojo. Pese a lo cual seguí trabajando (insisto: y mucho) en esa serie: duró cinco años.”

Carta de Vicente Rojo al director del Museo Universitario de Texas, Donald B. Goodall, reproducida en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, 7 de junio de 1978.

“My first series *Señales* (Signals), of 1965-1970, began with the idea of developing very simple shapes, such as triangles and circles, and then enriching them (or destroying them, violating them) using texture or color. I started the second series, *Negaciones* (Negations), with an altogether different purpose: in 1970, while working for a few months in Paris, I received a copy of the book about my work written by Juan García Ponce, which had just been published. Although I was perfectly familiar with the contents, the sight of my work in reproduction provoked such anxiety that I resolved to undo my personality and invent a new painter—who unfortunately would also be named Vicente Rojo. The triangular form that I had been using led me to the T shape, and I began what became an extensive series of more than a hundred paintings, drawings and silkscreen prints, with the foolish idea that each work, if done with a different technique and intention, would negate not only the previous work, but myself as well. Here was a new disappointment: instead of depersonalizing myself (which for me had implications that were not only artistic but social: the democratization of art and related subjects, always complicated), the result was that all these paintings emphasized the definition of a painter named Vicente Rojo. In spite of this, I kept working (I insist: a lot) on that series: it lasted five years.”

From a letter by Vicente Rojo to Donald B. Goodall, director of the University Art Museum, University of Texas, Austin, and published in *La Cultura en México*, the cultural supplement to *Siempre!* (June 7, 1978).

Manuel Felguérez La máquina estética



"The *Espacio Múltiple* (Multiple Space) could be thought of as a pre-structure, as a system of symbols in which, if the facts obtained from the artist's experience have been preserved, then it will be the artist himself who preserves the power to manipulate the structure, to transform it and to revolutionize it through the introduction of variables that can modify not only future production, but at the same time all the models produced in previous stages. This is a self-generating system that guarantees the artist's constant participation, since he is always involved in the process, directing and transforming the results according to his sensitivities, in a dialectical relationship with the moment in which a certain operation is taking place."

102

"El *Espacio Múltiple* se puede considerar como una pre-estructura, como un sistema de símbolos, en que, si se han preservado los datos obtenidos de la experiencia del autor, es éste mismo, quien ha conservado el poder de la manipulación de la estructura, para hacerla evolucionar y revolucionarla al introducir en ella variantes que pueden modificar no sólo la producción en el futuro, sino al mismo tiempo todos los modelos producidos en etapas ante-

riores. Se trata de un sistema autoproductivo que garantiza la participación constante del autor, pues éste mantiene siempre su intervención en el proceso, dirigiendo y transformando los resultados, de acuerdo a su sensibilidad y en relación dialéctica con el momento en que se realiza una operación."

Manuel Felguérez, "El Espacio Múltiple," *Plural*, vol. V, núm. 54 (6), marzo de 1976, p. 26.

Manuel Felguérez, "El Espacio Múltiple," *Plural*, vol. V, no. 54 (March 1976), p. 26.

50

D 17 ET 26 X 30
MT 74,15

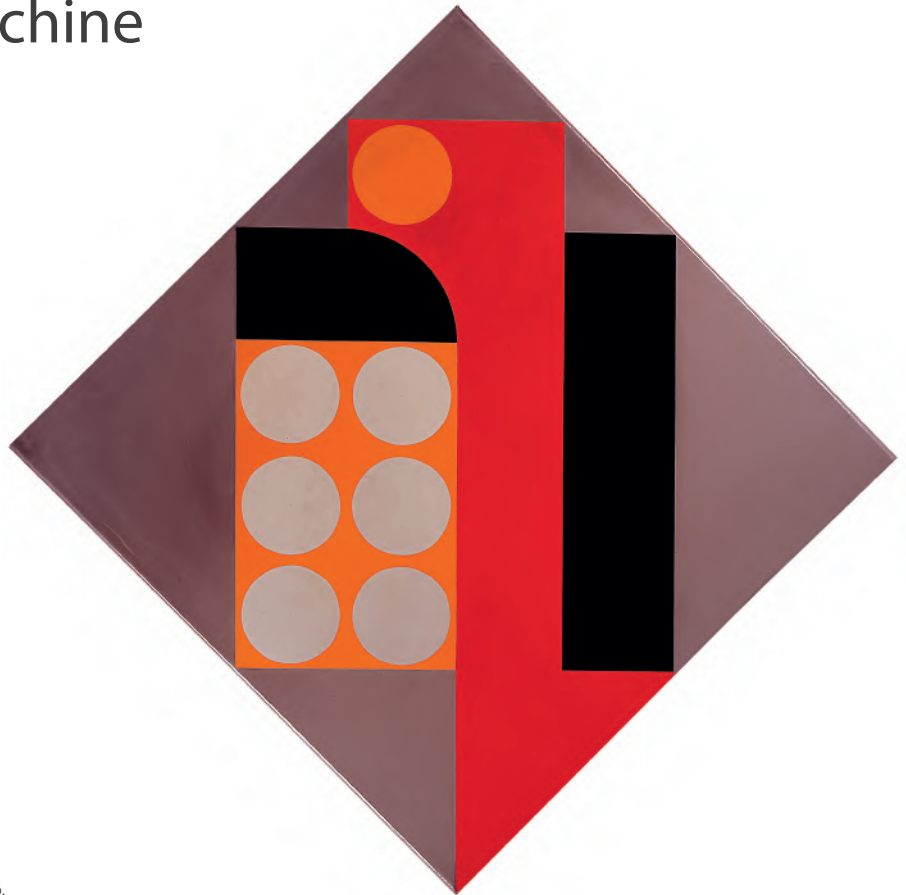
EF	M	CET X	CET Y	CC
C1	4.09	+ 3.20	+ 3.80	5.00
C2	0.65	- 2.50	- 6.10	6.60
C3	0.65	- 2.50	- 2.40	3.50
RR1	7.96	- 4.30	+ 5.50	7.60
RR11	8.70	-10.60	0.00	10.60
RR12	6.90	+11.20	0.00	11.20
R11	14.81	+ 3.20	- 3.30	4.00
I2	1.45	- 8.50	- 0.80	8.60
F1	20.04	- 0.10	-10.30	10.40
F2	9.01	- 0.60	+12.90	13.00

D 18 ET 30 X 25
MT 77,58

EF	M	CET X	CET Y	CC
F1	30.90	0.00	-1.80	1.80
RR11	20.46	-6.60	+0.20	6.70
T1	0.23	-6.70	+2.50	6.30
R11	0.68	-4.40	+2.80	5.30
R12	1.10	-3.20	+3.30	4.80
R13	1.62	-1.80	+3.50	4.30
R14	1.87	-0.40	+3.70	3.80
R15	3.60	+8.70	+2.20	9.00
R16	6.21	+9.20	-5.60	10.90
R1	1.23	+1.00	+2.20	2.50
T2	1.72	+7.20	+7.70	10.70
C1	3.80	+8.70	+2.20	9.00
R2	1.21	+2.40	+2.20	3.30
R3	1.23	+3.80	+2.20	4.40
R4	1.66		+8.60	8.80

The Aesthetic Machine

104



- 102. Manuel Felguéz, *El espacio múltiple*, 1979.
- 103. Manuel Felguéz, *El espacio múltiple*, 1979.
- 104. Manuel Felguéz, *Punto inicial*, 1974.
- 105. Manuel Felguéz, "El espacio múltiple", *Plural*, marzo 1976.

105

EL ESPACIO MÚLTIPLE

MANUEL FELGUÉREZ

Tus modelos y estructuras son, en este sentido, instrumentos de iniciación crítica, para la contemplación de lo absoluto.
Umberto Eco

Toda obra de arte tiene como fin la transmisión de un mensaje, y por lo tanto debe estar construida bajo un sistema de probabilidades que llamamos código. (El código no es sino un elemento de orden que hace posible la transmisión de un mensaje.)

La obra del Espacio Múltiple no contiene un código sino que ha sido estructurada como un código, elemento autorreferencial de su espacio multidimensional. A través del análisis de una vasta obra informal del autor, se eligieron solamente unas cuantas formas geométricas simples y algunas maneras de combinarlas. Así, en el desorden entrópico inicial, se insertó un sistema de probabilidades para reducir la información. El Espacio Múltiple es una señal visual en la que, para hacer posible la transmisión de su mensaje, se hizo necesario seleccionar algunos elementos o signos determinados, entre muchos otros igualmente posibles. Como todo acto de comunicación, su estructura está fundada en un código. El Espacio Múltiple es esencialmente un sistema de reglas sintácticas: un modelo construido en virtud de una serie de operaciones simplificatorias para crear una estructura que utilique, en una misma obra, elementos tan diferentes entre sí como forma, color, texturas, etc.

Signo geométrico escultura múltiple, 1973

Tiempo de crecer, 1975

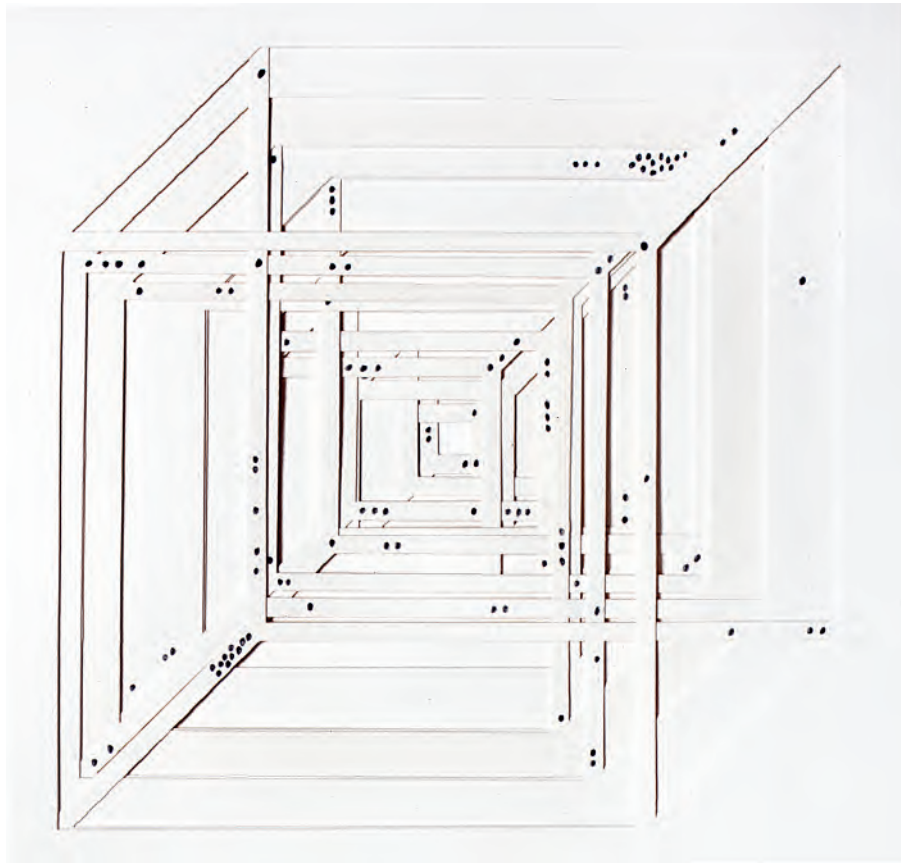
hacer de su obra una obra de arte. Entonces, podemos considerar que ha llegado el momento de observar sus códigos a través del análisis. Este análisis lo obligará a introducir variantes que transformen uno o varios de los niveles lógicos que integran su obra, produciendo una vez más elementos de información sin perder su estilo, conservando algunos de sus propios elementos retóricos, o sea aquellos característicos constantes que distinguen su obra del resto de la producción de su contemporáneo.

Dejemos también tomar su cuenta la manera en que arte es producido en nuestra sociedad así como el tiempo de producción de un objeto-arte. El proceso según el cual un artista nos presenta la reconstrucción de sus códigos no puede ser considerado obra por obra, sino por un conjunto de ellas, o sea en una exposición. Cuando creemos y aceptamos que un autor es verdaderamente un artista, un productor de objeto-arte, siempre esperamos que en su próxima exposición nos sorprenda, que sin dejar de ser él, sea otro. Si el arte, al comunicar su mensaje, hace cambiar la ideología del receptor, cuánto más no habrá cambiado la del autor. Si a través del trabajo un artista ha cambiado su ideología, no tiene derecho a repetir. Sin embargo sabemos que ese camino es difícil, al repetirse, al proporcionar siempre sus propios elementos retóricos, al dominar solamente sus recursos artísticos ya aceptados, el autor de una obra obtiene un creciente número de admiradores que le garantizan su éxito de mercado.

La revolución, no de un país sino de nuestra época, ha sido implantada por la ciencia. Por eso, todo arte que pretenda ser tal no puede, por ningún motivo, ignorar este (revolucionario) ingrediente básico de nuestra cultura: "Nuestro optimismo se apoyó en las constataciones realizadas en el arte y la ciencia, dominios de nuestra cultura donde la revolución ha sido más radical" (Nelson Gabe, 1920). El Espacio Múltiple pretende ser un arte objetivo, en armonía con nuestro tiempo, en atención, en cuanto

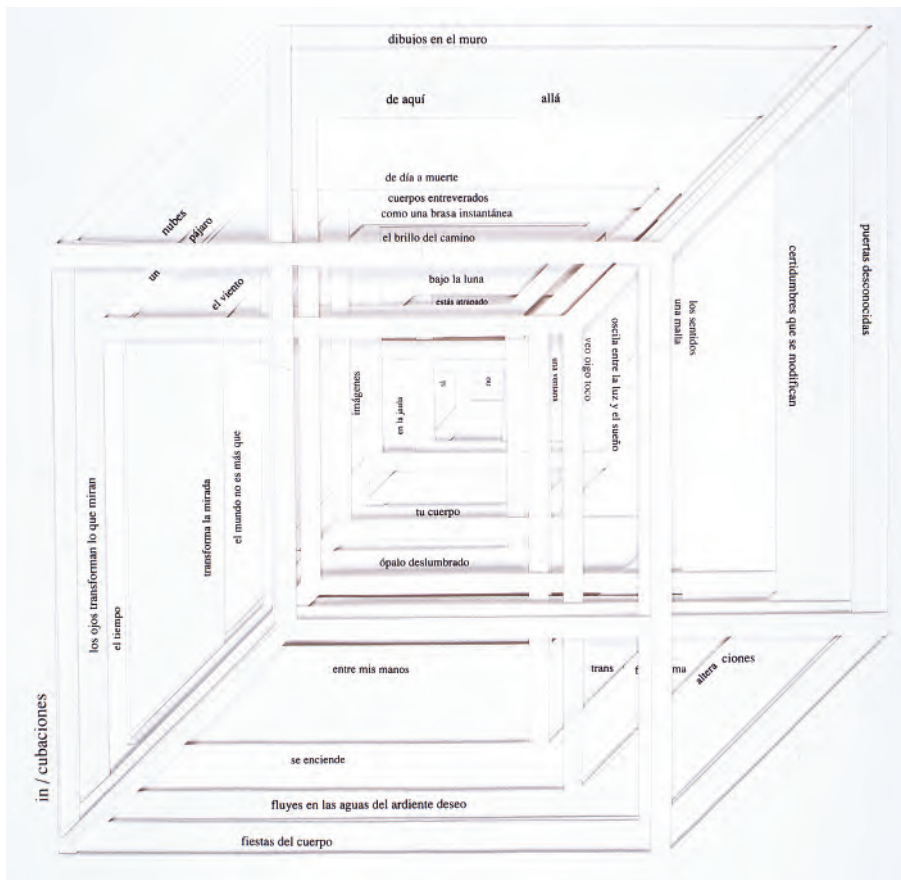
Origen de la revolución, escultura 1975

Arnaldo Coen Mutaciones



- 106. Arnaldo Coen y Mario Lavista, *Jaula. Homenaje a John Cage*, 1976.
- 107. Arnaldo Coen y Francisco Serrano, *In/cubaciones*, ca. 1974.
- 108. Arnaldo Coen, *Mutaciones*, 1992.
- 109. Arnaldo Coen, *Trans/mutaciones*, 1992.

106

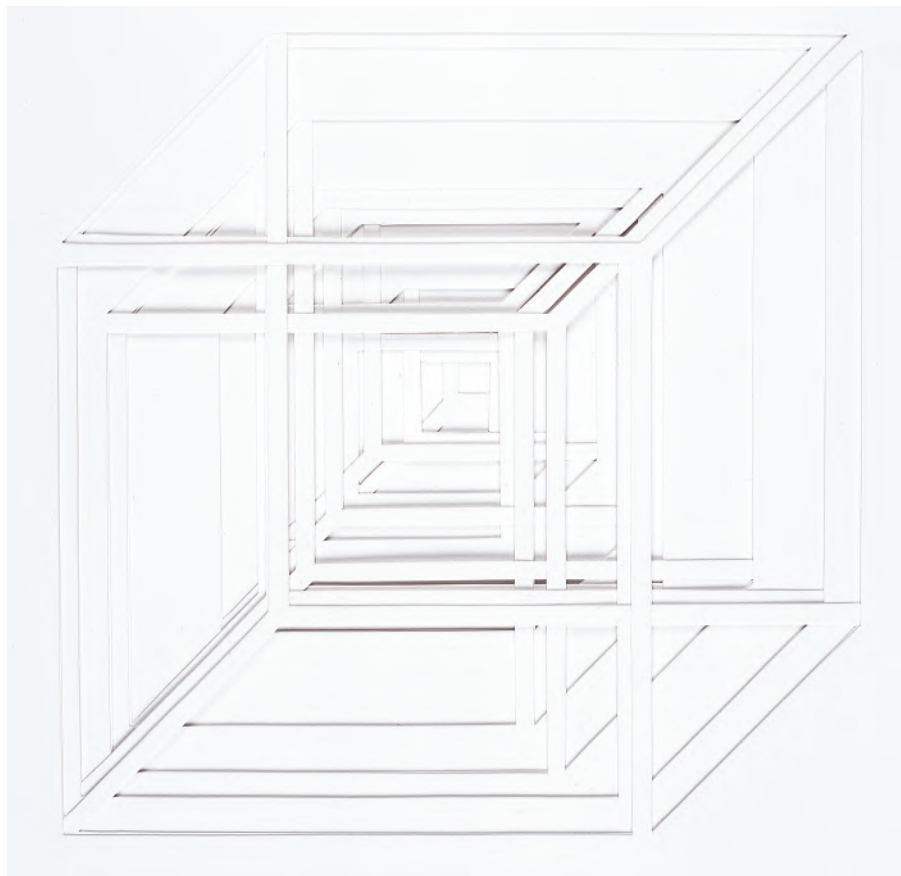


107

“Caprichosa o gratuita o arbitrariamente, Arnaldo Coen ha decidido, de acuerdo con su libre arbitrio de artista, que sus cuadros sean un cubo, “ocurrán” dentro de un cubo o aun se muestren en telas que tienen la forma de lo que sería el desarrollo lineal de la forma geométrica de un cubo [...] la aparentemente inútil decisión del artista se abre y justifica ante nosotros y explica también y hace más visible el sentido y el valor de aquello que el pintor ha encerrado entre esos “cubos” que no son más... ni menos por supuesto— que sus cuadros. Hay un límite; pero ese límite se desvanece, se construye y se destruye una y otra vez, como si en sus cubos, Coen buscara hacer evidente que no hay límite que no sea arbitrario, pero dentro de esta ausencia de límites reales la verdadera pintura [...] busca y encuentra su propia realidad, nos la propone y nos la impone.”

Juan García Ponce, “Arnaldo Coen”, *Sábado*. Suplemento de *Unomásuno*, núm. 76, 28 de abril de 1979, p. 11.

Mutations

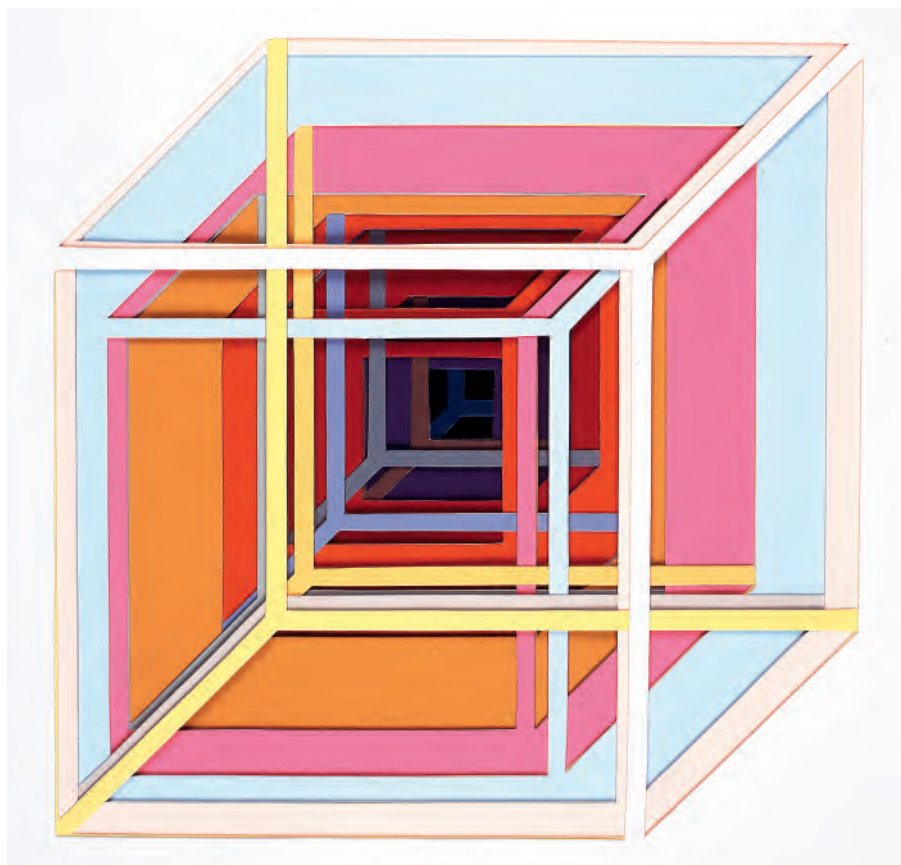


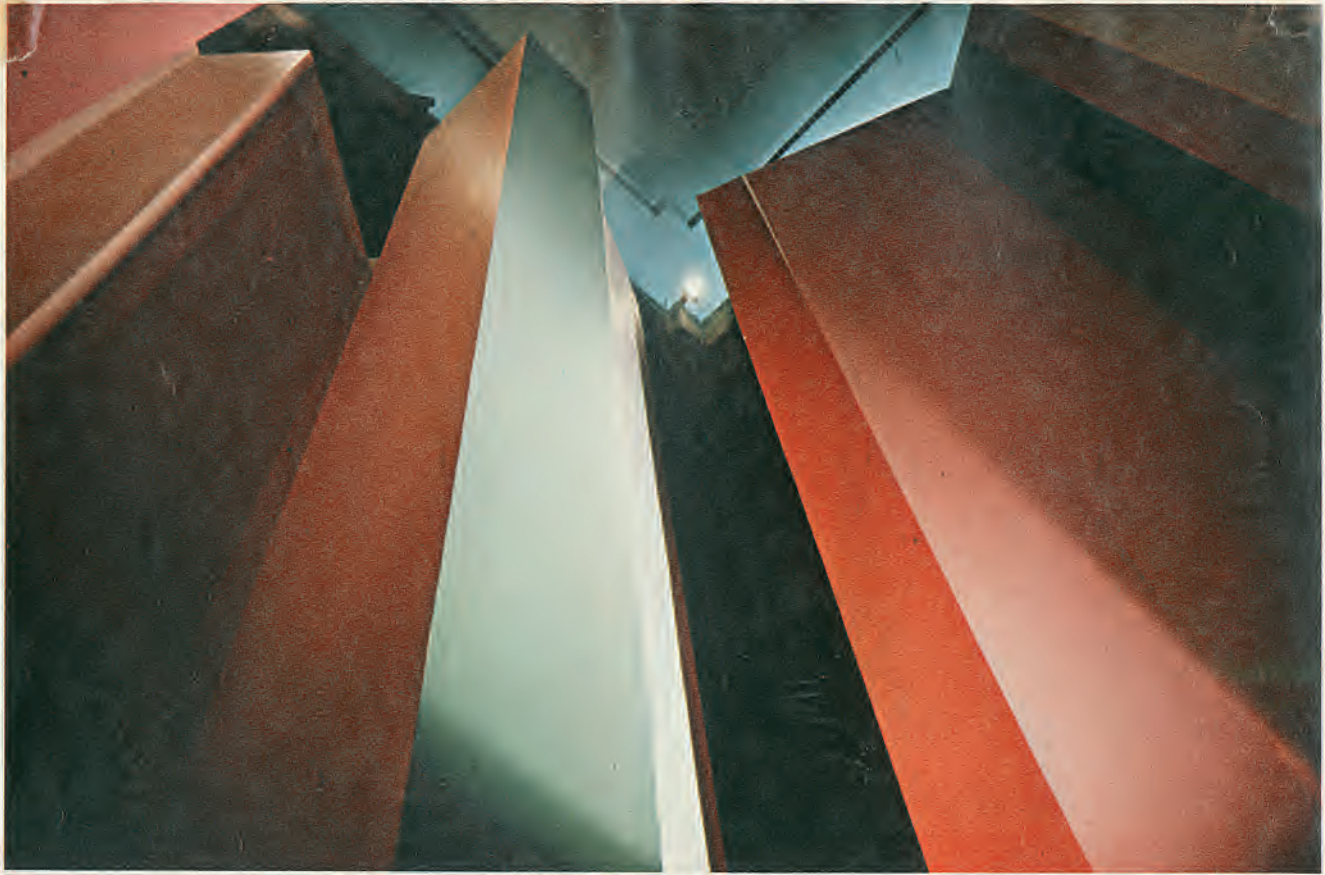
108

109

"Arbitrarily, gratuitously or by whim, Arnaldo Coen has decided, according to his free will as an artist, that his pictures will be cubes, that they will 'happen' within a cube or be shown on canvases that take the form of would develop linearly into the geometric form of a cube [...] [T]his apparently pointless decision by the artist opens up and justifies itself to us, and it explains and makes more visible the significance and value of whatever the painter has locked inside these 'cubes,' nothing more... nor less, of course—than his paintings. There is a limit; but this limit fades, it is built and destroyed again and again, since by showing us his arbitrary cubes, Coen is attempting to reveal that there is no limit that is not arbitrary, though within this absence of real limits, true painting [...] looks for and finds its own reality, proposing it to us, and imposing it on us."

Juan García Ponce, "Arnaldo Coen," *Sábado*, supplement to *Unomásuno*, no. 76 (April 28, 1979), p. 11.





Arte de proposiciones: escala humana



Razón y encuentro de los ambientes urbanos

urbanismo encajonado: proposiciones de hersua en bellas artes

por raquel tibal

La Sala Urbana del Palacio de Bellas Artes se convirtió, a partir de agosto de 1973, en recinto de una experiencia insólita aunque tuviera antecedentes (Torres de Satélite, "Osa Mayor", de Mathias Goeritz; Puerta Monumental, de Gortázar, en Guadalajara, etcétera), válida aunque su finalidad sea rotunda y definitivamente la gratuidad. Conviene especificar que en esta experiencia todo es relativo. La Sala Urbana no es una sala convencional, sino un sector del vestíbulo del Palacio, cuyas generosas proporciones permiten, sin molestar el tránsito de quienes concurren al teatro, a conferencias,

conciertos u otras exposiciones, construir in situ altos poliedros; monumentales laberintos cilíndricos; pirámides irregulares, transparentes, etéreas, cuya plástica liviandad parece que fuera a convertirlas en juguetes de las corrientes de aire. Pero si la sala no es convencionalmente sala, los elementos erigidos por Hersúa no son tampoco ni escultóricos ni arquitectónicos en sentido escolástico, aunque participan estrechamente de las cualidades específicas de ambas especialidades. Como escultura son volúmenes en el espacio; como arquitectura son habitables, puede uno entrar y salir de

*Magazine de Excelsoz
Febrero 24 de 1974*

Urban Environments



La obra se inició el 2 de agosto de 1973 en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes y fue inaugurada en el mismo lugar el 25 de enero de 1974



El ir y venir del cada vez más lejano "nuestro tiempo"

ellos, permanecer en sus recovecos, esconderse en sus rincones, sentir un vertiginoso anhelo de escalar las altas, erectas, tersas murallas.

Como en la buena arquitectura de todos los tiempos y como en la escultura de periodos cumbres, los colores juegan el papel de elemento complementario y conformador, son el factor que altera visual y significativamente el volumen. La policromía (y con esto Hersua delata sus orígenes académicos de pintor - pintor) fue de todos el elemento más inestable, el elemento más buscado. En una sucesión de actividades programadas sin rigidez, para dar curso a todo tipo de iniciativas, Hersua hizo que a los andamios subieran niños de cualquier edad a poner colores. Con esto lograba dos cosas: rescatar el color como expresión de inocencia y obligarse a romper con los propios prejuicios cromáticos impuestos por una cultura plástica. Antes de estas realizaciones, la obra de Hersua se caracterizaba por una paleta en la que se combinaban discreción y elegancia. Los niños, los curiosos, los opinantes y sus reacciones profundas ante un trabajo hecho a la vista de



El espectador es capaz de hacer y deshacer como manifestación de su propio ritmo



July 30/70 -
 KINGSWAY AND ALDWICH
 "To The Friendship on English
 speaking people = This is
 written in English ...
 → How about sticking a
 finger on pressing a button
 on a public machine and
 'hearing' a work of art?
 work of art?
 work of art?"

If you're a
 ever since you
 (Queen Mother at 80)
 1916 QUEEN HB PERSIA)
 Dear Reader
 POSTAGE
 Please tell me, without obligation,
 Also send me my free copy of the
 MR/MIS/MISS
 ADDRESS
 TOWNS

POSTAGE
 "out it. The drugs
 or leave?"
 snow when I'm finished here."
 POSTAGE
 I, I think. But then, it may be Ru
 Selena: No. I just thought that was an interesting
 to begin a conversation. Different, wasn't it?
 Dan: I suppose so. Are you calling about some
 special?
 Selena: Won't you talk to me?
 Dan: I have an idea
 Berry dropped in this m
 father on my desk.
 Selena: Then you know
 maybe you don't know
 Engelweld used to be. He d
 But that's going to be remedie
 You're invited to lunch with mot
 how it was 'way-back-when.
 Dan: It won't be necessary. That's her best bit.
 Selena: Really? I lived here when I
 back? What's your problem, Doctor?
 Dan (Time) usually have my lunch brought in. T
 raincheck.
 Selena: Is that professional? Shouldn't a dring
 doctor consult with his relatives? You might learn
 thing. Alex Berry doesn't know everything about
 grandfather. (THE FEET BENT HEART)

Kodak
 PLUS-X
 Pan
 FILM
 X 135-36

MAILED:
 18/12/70

111. Felipe Ehrenberg, *A Stroll in July...* (Un paseo en julio), mapa de Londres marcado con el itinerario de la caminata, 1970.
 112. Felipe Ehrenberg, *A Stroll in July...* (Un paseo en julio), tarjeta postal, 1970.
 113. Felipe Ehrenberg, *A Stroll in July...* (Un paseo en julio), tarjeta postal, 1970.

márgenes conceptuales conceptual margins



Churches etc. Eglises etc. Kirchen etc. Underground Stations Stations de Metro. U-Bahn. Main Line Stations Gares de Lignes Principales. Bahnhöfe. Selection of Shops. Choix de Magasins. Auswahl von Läden. City Routes with Numbers. Lignes d'autobus avec numéros. Buslinien mit Nummern.

Publicando circuitos

Cauhtémoc Medina

A lo largo de los años setenta, por debajo del radar de las instituciones y la representación artística estándar, un sector de artistas locales asumió un papel significativo en la formación de circuitos alternativos que se tejieron en torno a la edición, distribución e intercambio de publicaciones de artistas. En una etapa en que México era en gran medida una isla endogámica de la periferia artística y cultural, fue en el margen donde pudo localizarse la facción más cosmopolita del arte local, capaz de establecer una interacción en sincronía con las ramificaciones de Fluxus y una diversidad de desprendimientos neovanguardistas en Europa, las Américas y Asia. Ulises Carrión, Martha Hellion y Felipe Ehrenberg, expatriados en Europa en busca de un territorio cultural y socialmente menos opresivo, pusieron al mismo nivel la ruptura con los medios y discursos tradicionales, y la invención y activación de circuitos de colaboración, comunicación y distribución artística, como requisito de independencia. Lo característico de este “margen” fue concebir a la par el cuestionamiento de la naturaleza de la práctica artística, y la producción de redes y comunidades creativas, lo que ya en 1961, al llegar a México, planteaba Margaret Randall al describir “un mundo dentro del mundo –sin fronteras geográficas, sin requisitos de entrada, compuesto de artistas, poetas, músicos y voceros de la verdad.”¹

De hecho, la noción de concebir una publicación de circulación limitada como eje de una colectividad poética fue por primera vez puesta en práctica desde la revista que Randall editaba con su marido Sergio Mondragón, *El corno emplumado* (1962-1969). Surgida de una iniciativa del poeta beat-católico Philip Lamantia, *El corno emplumado* (o, en inglés, *The Plumed Horn*) fue el primer punto de confluencia de una escritura de las Américas en “sus dos hemisferios” como planteaba el número inaugural.² Suponía, pues, una reconfiguración de las fronteras culturales, simbolizado por un título que aludía a la vez a la trompeta de jazz y a la serpiente emplumada, Quetzalcóatl.³ Esta construcción en cierta medida post-identitaria, permitió a *El corno* una

convocatoria de voces que en pocos años se volvería imposible una vez que las divisiones ideológicas enemistaran el campo literario del continente. En la revista colaboraban lo mismo Haroldo de Campos, Ernesto Cardenal, Leonora Carrington, Heberto Padilla, Octavio Paz, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Roberto Fernández Retamar, Jackson MacLow, Mario Benedetti, Julio Cortázar o Roque Dalton. Y en un tiempo en que las redes de distribución editorial estaban poco desarrolladas, logró circular regularmente por suscripción y con la ayuda de sus colaboradores en un territorio inverosímil: de Cuba a Estados Unidos, de Perú a España y, si hemos de creer su lista de representantes, aún Australia. Esta “circulación sanguínea de poesía” (para usar las palabras de la poeta peruana Raquel Jodorowsky⁴) era la mejor representación del ambiente de diversidad y tolerancia de los sesenta latinoamericanos: punto de encuentro de la mundanidad mística de la generación beat, la seducción de la revolución cubana, y el budismo. La revista viviría con especial intensidad el dilema entre la iluminación y la revolución: Mondragón, que era marxista, tan pronto politizó a Randall empezó a deslizarse hacia el zen, al grado de acabar ingresando a un monasterio a principios de los setenta. Margaret Randall, en cambio, se convirtió al proyecto de la revolución latinoamericana y apoyó apasionadamente la lucha de los estudiantes en 1968.⁵ *El corno* puso a disposición del Movimiento Estudiantil sus redes de comunicación internacional a fin de contrarrestar la campaña de desinformación del gobierno.⁶ Tras la matanza de Tlatelolco, *El corno emplumado* apeló directamente a la necesidad de “una revolución total en la mente/cuerpo/sentidos y el orden social”.⁷ Como ocurría cada vez que el gobierno buscaba censurar a la prensa, la revista perdió de inmediato sus anuncios y subsidios, pero aún así no cerró sino hasta el verano de 1969, cuando Randall, debido a la intimidación policial, se vio forzada a escapar del país en forma por demás novelesca, volando clandestinamente a Praga, donde fue acogida por autoridades cubanas.⁸ Sin embargo, habrá que

dar crédito al testimonio de Martha Hellion cuando señala que, en medio de la persecución y las dificultades, “las relaciones y los encuentros personales entre artistas, escritores y activistas culturales toman cada vez mayor importancia.”⁹

Martha Hellion y quien era entonces su esposo, el artista Felipe Ehrenberg, atribuyen a *El corno emplumado* un papel decisivo en su involucramiento en los circuitos del libro de artista. Además de ilustrar varios números de la revista, a la par que participar en las polémicas de la época, de “Confrontación 66” a la fundación del Salón Independiente, Ehrenberg tradujo al castellano un libro de Randall sobre los *hippies* e ilustró extensamente con su estilo gráfico narrativo, pop y urbano, su colección de poemas *Water I Slip into At Night*.¹⁰ En cualquier caso, el temor a la represión también condujo a la familia Ehrenberg a emigrar a Inglaterra en 1969. No obstante lo doloroso del caso, este autoexilio habría de llevar a los Ehrenberg a considerar las posibilidades abiertas por la crisis de los medios tradicionales y el despunte de un arte hecho de acciones y conceptos.¹¹

Recién desembarcado en Londres, Ehrenberg abandonó la pintura, y asumió su propia presencia como obra de arte. En parte, el impulso provino del asombro que, según su propio testimonio, le produjeron las ideas provenientes del círculo del Destruction in Art Symposium (DIAS) que Gustav Metzger había organizado en 1966,¹² en cuanto a la necesidad de abordar el tema del constante peligro del exterminio termonuclear, en un mundo caracterizado por la “coexistencia del exceso y la hambruna” mediante una clase de arte que contuviera un determinado agente de autodestrucción.¹³

De hecho, las primeras acciones de Felipe Ehrenberg involucraron una cierta negociación con la destrucción y negatividad: la exploración del detritus y las entrañas subterráneas citadinas, seguida de una confrontación con la institución artística. Ehrenberg asumió desde un inicio una práctica que combinaba el establecimiento de una tarea autoimpuesta, que solía consistir en alguna clase de recorrido, e iba acompañada de una multitud de medios de registro: imágenes fotográficas, dibujos, grabaciones, anotaciones, gráficas y bitácoras. La forma de esas intervenciones –paralelas a las prácticas de recorridos conceptuales de Richard Long, Vito Acconci o Stanley Brown, que guarda relaciones de similitud tanto con los *derivés* situacionistas y surrealistas como con los *fluxtours*– apareció ya completamente desarrollada en Ehrenberg desde un inicio. En julio de 1970, Ehrenberg emprendió *A Stoll in July* (Un paseo en Julio), una caminata escultórica de más de seis horas a través de Londres, que documentó a cada paso depositando en los buzones postales fabricadas a base de notas, dibujos, planos y *collages*. Además de documentar la operación y localización del servicio postal, Ehrenberg buscaba crear una especie de “escultura” a partir de la noción de que lo escultórico consiste en documentar el movimiento y desplazamiento físico y mental del cuerpo.¹⁴ Se trata de una táctica que le permitió, a la vez, explorar el nuevo territorio social y geográfico en

que se desenvolvía, así como el nuevo territorio de posibilidades artísticas que la revolución conceptual ofrecía. En este *A Stoll in July*... Ehrenberg logró un curioso efecto de síntesis con respecto a muchas otras prácticas que sugieren una relación metonímica entre el espacio urbano y el espacio del libro de artista. Esta imbricación de la calle y la superficie de la escritura sería uno de los temas constantes de la intervención urbana de los años setenta.

El terreno de esos recorridos abarcaba, sin embargo, el espacio de registro artístico: el museo. Como parte de una serie de manifestaciones convocadas por la Coalición Internacional para la Liquidación del Arte, Ehrenberg llevó a cabo una acción titulada *A Date with Fate at the Tate* (Una cita con el destino en la Tate). Ataviado con una capucha blanca que sólo tenía una apertura para un ojo y la boca, y portando una grabadora, Ehrenberg ingresó en la Galería Tate, sin más plan preconcebido que hacer a la institución en cierta medida cómplice de una intervención anti-artística. De inmediato los guardias intentaron impedirle la entrada, objetando su atuendo, mientras Ehrenberg registraba en el magnetófono toda la interacción con los vigilantes. En el punto culminante del evento, en medio de un grupo creciente de curiosos, se produjo un intercambio entre el artista (La Máscara) y los custodios donde implícitamente el Museo validaba la indeterminación de valores artísticos de la época:

Sr. C: ¿Cuál es el objeto de todo esto?

La Máscara: Yo aduzco que soy una Obra de Arte

Sr. C: Eso sostiene, ¿no?

La Máscara: Así es.

Sr. C: (Dando un paso atrás y dudando sólo ligeramente)

Bueno, desafortunadamente sólo admitimos aquí obras de arte que los consejeros deciden que podemos exhibir.

La Máscara: Bueno, entonces soy un Ser Humano.¹⁵

A la puesta en práctica de esta trampa conceptual que el artista tituló *Tate Bait* (Carnada Tate), siguió tan sólo un mes después el primero de una serie de ejercicios o “condiciones” en las que Ehrenberg registraba una determinada exploración del tejido urbano. En *Tube-O-Nauts' Travels* (El Viaje de los Tubonautas) Ehrenberg se impuso llevar a cabo un viaje por el sistema de tren subterráneo londinense, desde que el primer tren partiera de una determinada estación, hasta el cierre del sistema. A lo largo de diecisiete horas y cincuenta minutos, exploró todas las líneas del metro londinense, para obtener al final una serie de diagramas acerca de los transbordos, su propia condición física, y los anuncios y encabezados de periódicos que encontraba a su paso.¹⁶

Esta exploración de los sistemas urbanos tuvo su culminación en una serie de acciones-registros acerca de la huelga de recolectores de basura que estalló en Londres, que Ehrenberg llevó a cabo en colaboración con otros artistas miembros de un grupo efímero, Polygonal Workshop (Taller Poligonal).¹⁷ Con el austriaco Richard Kriesche, Ehrenberg inició en octubre de 1970 un re-

gistro sistemático del modo en que se acumulaban doce montículos de basura en la calle, trazando con líneas de pintura el progresivo avance de los basureros sobre el suelo. A partir de esas acciones, el Taller Poligonal produjo un film en 16 mm titulado *It's a Sort of Disease-Part II*, y en noviembre realizó una "Situación" en la galería Sigi Krauss, que incluía la exhibición, observación y distribución de basura en proceso de descomposición que los artistas titularon humorísticamente "The 7th Day Chicken" (El pollo del séptimo día). Para Ehrenberg, esas acciones eran actos de creación más que obras de arte como tal, pues como lo planteó en una nota fechada el 13 de octubre de 1970: "la basura sigue creciendo, como un niño, como cualquier creación."¹⁸

Uno de los asistentes al "The 7th Day Chicken" era un joven historiador del arte, David Mayor,¹⁹ quien hacia su posgrado en la Universidad de Exeter, trabajando a la par en el Centro de Documentación de Arte Americano. Ese octubre de 1970 se le había encomendado organizar una exhibición histórica sobre el movimiento Fluxus, bajo el amparo del encargado de Fluxus en la zona Oeste, Ken Friedman y el director del centro de documentación, Mike Weaver. Como suele suceder en la historia de Fluxus, ese proyecto de exhibición viajera pronto se desvió hacia una realidad más compleja, en buena medida por la llegada de los Ehrenberg a Devon en junio de 1971, primero para una presentación del Taller Poligonal en la Universidad, pero luego por su decisión de abandonar la ciudad y rentar una granja llamada Langford Courts para instalarse a vivir con sus dos hijos. Casualmente Mayor no tenía donde vivir y fue albergado por los Ehrenberg, junto al artista gráfico Chris Welch y su novia. Como el propio Mayor señalaría luego, "la invitación no sólo implicaba vivir juntos, sino trabajar ahí como una comunidad también."²⁰ A fin de sostener a la naciente colonia artística, los Ehrenberg se hicieron de una imprenta, con la intención de financiar sus actividades. Fue entonces que los amigos decidieron fundar con Mayor una editorial, Beau Geste Press, con la intención inicial de hacer circular los documentos que Mayor reunía para su muestra.

Pronto, sin embargo, la actividad de la granja Langford habría de redefinir el proyecto de Mayor que ya no sería una muestra histórica y académica, centrada en los "eventos" simples y "monoestructurales" de Fluxus, sino que, al darse a conocer por un error en el boletín de Beau Geste Press, se transformó en una invitación abierta a toda clase de artistas y grupos que trabajaban en la periferia de Fluxus o en las nuevas modalidades de "arte correo" y arte acción en Inglaterra y Europa. Esos errores creativos eran centrales al proyecto: el ingenioso juego de palabras que acabó dando título a la muestra "Fluxshoe" ("Flux-zapato" en lugar de "Flux-exposición") había sido producto de un afortunado error tipográfico.²¹

"Fluxshoe" acabó por convertirse en una de las manifestaciones más diversas y ambiciosas del *underground* artístico internacional de principios de los años setenta. Con casi un año de itinerancia por una variedad de destinos en Inglaterra (Fal-

mouth, Exeter, Croydon, Oxford, Nottingham, Blackburn y Hastings) entre octubre de 1972 y agosto de 1973,²² "Fluxshoe", fue una muestra viajera que incluyó la participación directa de más de cien artistas, incluía a los integrantes del círculo internacional Fluxus y a un corte extremadamente amplio de la joven vanguardia inglesa y europea. Con la bendición de George Maciunas y Ken Friedman, la muestra tuvo presentaciones en vivo de diez artistas Fluxus originales (Eric Andersen, Ay-O, Takehisa Kosugi, Carla Liss y Takako Saito, entre otros), y la intervención (en algunos casos, precursora) de artistas como Helen Chadwick, Michael Gibbs, COUM (Genesis P-Orridge y Cooney Fanni Tutti), Carolee Schneemann, los Taj Mahal Travellers, Henri Chopin y Ian Breakwell.²³ Aprovechando su experiencia como museógrafa en el equipo que creó el Museo de Antropología en México, Martha Hellion produjo un aparato museográfico que desplegaba la documentación sobre Fluxus en la forma de cubos de cartón plegables y transportables, mientras que Ehrenberg diseñó e imprimió los materiales gráficos de la muestra y una memoria del evento (*Fluxshoe ADD END A 1972-1973*), además de llevar a cabo una diversidad de acciones propias y del repertorio de Fluxus. A medida que crecía y crecía, convirtiéndose en una manifestación de la investigación artística y antiartística viva más que en un recuento histórico, "Fluxshoe", como argumentaron los propios organizadores, acabó por convertirse en una manifestación viajera comunitaria, la representación de una *actitud* fluxista, y no sólo un repertorio de obras de arte:

[...] Incluso si algunos de los eventos en él no tuvieron que ver con el Fluxus original de principios de los sesenta, lo importante [...] no es *la obra* tanto como las *actitudes* que la mayor parte de los artistas en "Fluxshoe" comparten [...] "Fluxshoe" no sólo fue un escaparate para las obras de esta gente, sino un *lugar de encuentro*, una comunidad viajera cambiante y no permanente donde pudieron reunirse, y actuó como catalizador de nueva obra en común y quizás un modelo para proyectos cooperativos similares en el futuro.²⁴

En paralelo a esa experiencia común (reforzada por la vida compartida en la granja de Devon), Mayor, Hellion y Ehrenberg fueron creando otra red de encuentros e intercambios, en torno a Beau Geste Press. Concebida también como "un modo de vida", "una comunidad de copiadores, impresores y artesanos" y una "conexión" ("link-up") entre la Gran Bretaña, América Latina y Europa del Este,²⁵ la prensa articulaba la pasión manual por una cierta clase de producción artesanal, y el deseo de producir sin ataduras institucionales o de gusto. En poco tiempo, Beau Geste Press se convirtió en uno de los principales editores de libros de artista, a medio camino de la ambición de crear un "frente común" de artistas de George Maciunas y el deseo de Something Else Press de Dick Higgins de introducir arte contemporáneo en

los circuitos de distribución masivos del libro, con obras originales de Ulises Carrión, Mike Leggett, Carolee Schneemann, Michael Nyman, Helen Chadwick, Anthony McCall, Michael Gibbs, Takako Saito, Ken Friedman, Victor Musgrave, Ben Vautier, Cecilia Vicuña y colectivos como W.O.R.K.S. y COUM Transmissions, entre muchos otros, además de un número considerable de obras de los propios miembros de la editorial e incluso un par de libros hechos por los niños Yäel y Matthias Ehrenberg, y una compilación de fotos de la familia tomadas por fotógrafos callejeros y reunidas por Martha Hellion (*Generación Ehrenberg*, 1973). No obstante, la mejor representación del proyecto se encuentra en los siete números de la revista *Schmuck*, una serie de publicaciones antológicas colectivas basadas en un circuito crecientemente expansivo de intercambios de artistas por correo. Hechas en la tradición de *An anthology...* de La Monte Young (1961) y las *Fluxus Yearboxes* de George Maciunas (1962), con números especiales dedicados a Checoslovaquia, Francia, Alemania, Islandia y Hungría, *Schmuck* reseñaba y compendia el difuso territorio del arte no-conformista de la época, explícitamente dedicado a mantenerse lejos del “relumbrón especulativo” del *mainstream*.²⁶

En última instancia, las intenciones de Beau Geste Press eran políticas: el deseo de rebasar y descartar los filtros económicos, institucionales y de gusto impuestos a la producción de los artistas. Así al menos es como Felipe Ehrenberg lo planteaba en julio de 1972, al artista y editor Paul Brown de *Transgravity*:

Paul, el principal motivo para que nosotros (o cualquiera) instituyera una imprenta fue tirar por la borda toda la gravosa estupidez de someter una obra “a ser considerada”, y la angustia que produce [...] el acto de someter una obra de cualquier tipo a la aprobación de un editor trae consigo implícitamente una serie de actitudes de concesión, en detrimento de la obra.²⁷

En esa posición se asomaba, de hecho, la visión de un circuito paralelo que rehusaba ajustarse a las demandas y constreñimientos del poder cultural, como requisito de hecho formal de la calidad del trabajo producido. La audacia y aventura de este “buen gesto” era la visión de una cooperativa de productores que lograrse crear un espacio económico y cultural sin depender en absoluto de los circuitos oficiales y comerciales. Una especie

de legión extranjera batallando por el honor en el desierto cultural del mundo moderno:²⁸

la respuesta a la uniformidad del gusto, el control monopolista de la cultura por los mercachifles del arte (editores, galeristas, curadores de museo, críticos, la banda completa de engañadores –sic– sick) la respuesta repito, es crear tantas fuentes como sea posible, cada una existiendo dentro de los límites orgánicos de sus propias capacidades y sí, de las capacidades inmediatas de sus comunidades.

Cualquier pequeño grupo de creadores que logra sobrevivir y vivir de ello (¡menuda hazaña!) lo hace porque ha logrado desarrollar sus fuerzas –fuerza, pero no poder.²⁹

Es claro que todo esto se había convertido para artistas como Hellion y Ehrenberg en un elemento constitutivo de la tarea artística, el elemento de “calidad” de la obra de arte como tal. En un texto decisivo publicado en 1979, “Personal Worlds or Cultural Strategies”, Ulises Carrión formulaba así la conclusión lógica del proceso por el cual los artistas de los circuitos del libro de artista habían redefinido su práctica para abarcar, como un “aspecto *formal*” de su trabajo, el desarrollo de circuitos de distribución, comunicación y diseminación de sus obras:

¿Dónde se halla esa frontera entre el trabajo artístico y la efectiva organización y distribución de la obra? Ésta es una cuestión que, en los hechos, sólo puede ser resuelta por los artistas mismos y no por teóricos, historiadores y burócratas. Cuando un artista se ocupa de escoger su punto de partida, definiendo las fronteras de su campo de trabajo, tiene el derecho de incluir la organización y distribución de su obra como un elemento de su producción. Al hacerlo, crea una estrategia que habrá de convertirse en un elemento *formal* constitutivo de la obra final.³⁰

La intensidad de esa visión fue uno de los efectos secundarios de la crisis de 1968: la misma alegría anti-institucional que condujo al Salón Independiente a la autogestión se transformó, en Beau Geste Press o en el In-Out Center de Carrión, en alergia contra las ataduras personales y artísticas, y en la búsqueda de una nueva noción de comunidad que pudiera convertirse en el agente de una autonomía crecientemente amenazada por la institucionalización del arte moderno.

Notas

1. Margaret Randall, Carta a Arnaldo Orfila Reynal, México, 16 de octubre de 1961, p. 4. Margaret Randall Papers, 1954-2000. Collection Number MSS 663 BC, caja 20, fólido 20, University of New Mexico. Center for Southwest Research. Agradezco al personal del Centro y a David Craven la ayuda que me proporcionaron para consultar el archivo de Randall.

2. *Ibid.*, p. 408.

3. Margaret Randall, “*El corno emplumado*, 1961-1969: Some Notes in Retrospect, 1975”, *Tri Quarterly*, Fall 1978, 43, p. 408. Margaret Randall Papers, 1954-2000. Caja 21, fólido 20.

4. Claudio Willer, “*El corno emplumado: Eco Contemporáneo*, Grandes Momentos

Da História Da Cultura Ibero-Americana: Sergio Mondragón e Miguel Grinberg", *Revista De Cultura* # 32, Fortaleza, São Paulo, enero de 2003, en: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag32willer.htm>.

5. Margaret Randall, "El corno emplumado 1961-1969", *op. cit.*, p. 412. Randall vivirá y escribirá en Cuba hasta 1980, cuando se muda a Nicaragua para hacer una crónica de la vida de las mujeres en la revolución sandinista. En 1984, la poeta y militante se convertirá en un caso célebre de las batallas de los derechos civiles, cuando el gobierno de Ronald Reagan intentó impedir su regreso a los Estados Unidos bajo el argumento de que su literatura había servido a los enemigos comunistas. (Véase Margaret Randall, "When the Imagination of the Writer is Confronted by the Imagination of the State", en: <http://www.swans.com/library/art8/xxx091.html>. Finalmente en 1989, el servicio de migración reconoció que Randall no había perdido la nacionalidad norteamericana y por tanto podía vivir y trabajar de vuelta en su país. Una indicación de hasta qué punto la Guerra Fría incide en la vida del *underground* cultural mexicano está en que los Ehrenberg conocieron a Lee Harvey Oswald en su breve visita a México unos meses antes del asesinato de Kennedy (Comunicación personal Martha Hellion y Felipe Ehrenberg).
6. Comunicación personal de Martha Hellion y Felipe Ehrenberg.
7. *Op. cit.*, p. 420.
8. Buena parte de la información de este texto proviene de una entrevista biográfica a Margaret Randall producida al momento de entregar su archivo a la Universidad de Nuevo México, en Albuquerque, Estados Unidos (ca. 2003), "Albuquerque Interviews", Margaret Randall Papers, 1954-2000, caja 30, cinta 1.
9. Martha Hellion et. al., *Libros de Artista/Artists Books*, México, Editorial Turner, 2003, tomo 1, p. 40.
10. Margaret Randall, *Los hippies; expresion de una crisis*, trad. Felipe Ehrenberg. México D.F., Siglo XXI, 1970; Margaret Randall, *Water I Slip into at Night*, México D.F., 1967.
11. Ciertamente, aún en México, Ehrenberg había asumido tácticas que preluaban su actividad en Inglaterra. En 1967 había pronunciado una conferencia sobre su pintura titulada "Por qué pinto lo que pinto" desde una escalera en la galería de "La pérgola" de Bellas Artes en la Alameda Central, y ciertamente había participado en *El mural efímero* en CU. Además formó parte del Salón Independiente; en términos generales, Ehrenberg era ante todo un pintor y un notable artista gráfico.
12. Para un recuento del propio artista sobre estos años véase Felipe Ehrenberg, "Fluxus has always seemed to me to have been about coincidence", *Lund Art Press: Fluxus Research*, Lund, Sweden, 1991, Vol. 2, núm. 2, p. 19. Es difícil precisar en qué contexto vino Ehrenberg a entrar en contacto con el círculo de Metzger.
13. Gustav Metzger, "Autodestructive Art" (1961) en Kerry Brougher et. al., *Gustav Metzger*, Oxford, Inglaterra, Museum of Modern Art Oxford, 1998, p. 37.
14. Felipe Ehrenberg, *A Stroll in July, or One Thursday Afternoon, or Half a Day in London, or (The) Afternoon, or... Topology of a Sculpture*, archivo Felipe Ehrenberg, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
15. Felipe Ehrenberg: "A Date with Fate at the Tate" or "The Mask Strikes Again", Transcripción de la grabación del evento del 21 de octubre de 1970, archivo Felipe Ehrenberg, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. El evento fue referido jocosamente por los tabloides: "The One-Eyed Work of Art who Trade it on at the Tate", *Daily Mirror*, noviembre de 1970, p. 13.
16. Felipe Ehrenberg, "Tube-O-Nauts' Travels", en David Mayor (coord.), *Flux-*

hoe, Cullompton, Devon, Inglaterra, 1972, p. 26. Versión en español: *Felipe Ehrenberg*, México, INBA, 1973. (Catálogo de la muestra, "Chicles, Chocolates y Cacahuates: Obras y Conceptos", Galería José María Velasco, INBA).

17. En distintos momentos el taller incluyó, además de Ehrenberg y Kriesche, al mexicano Rodolfo Alcaraz, el francés Serge Halsdorf, los norteamericanos Roy Lemus y Meter Conn, y los ingleses David Mayor y Michael Gibbs. Véanse "El Pollo del Séptimo Día-1970", *Felipe Ehrenberg*, México, INBA, 1973, sp., y archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM.
18. "F.E. Creation and art are two different concepts. Creation is an organic, internal thing. Art is an historical definition, a freezing device. Garbage should point a way out of this freeze. That is why I think of this not as an "artistic activity" but simple as an activity. An act of creation, not a Work of Art." Diálogo entre Felipe Ehrenberg y Richard Kriesche, Londres, 12 de noviembre de 1970, documentos del proyecto "7th Day Chicken", archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM. "And the garbage keeps on growing, like a child, like any creation", Felipe Ehrenberg, nota fechada el 13 de octubre de 1970, *Ibid.*
19. Ehrenberg, "Fluxus has always seemed to...", p. 20.
20. *Fluxshoe ADD END A 1972-1973*, Langford Courts, Cullompton, Devon, Inglaterra, Beau Geste Press, 1973.
21. Esta es la conclusión de Simon Anderson en sus tesis dedicada a la historia de la muestra: Simon Anderson, "Re-Flux Action. Concerning the Fluxshoe exhibition tour of 1972-1973, and the subsequent attempt to catalogue the residual collection, held in the Tate Gallery Archive: including general problems of performance art history which this raised", *PhD Dissertation Cultural History, Royal College of Art*, 2 vols., 1988, p. 32. Tate Gallery Archive 891-16. Agradezco a Adrian Glew y el archivo de la Tate la colaboración en esta investigación y, en general, en torno a mi trabajo sobre Fluxus.
22. Una discusión detallada de cada uno de esos eventos se encuentra disponible en la tesis de Anderson.
23. Además de la tesis de Anderson, y las memorias de Ehrenberg sobre el evento, esta lista esta entresacada del recuento de "Fluxshoe" de Adrian Glew en el folleto de la exhibición *Fluxbritannica. Aspects of the Fluxus Movement, 1962-1972*, Londres, Tate Gallery Archive Display, 1994. Sobre los detalles de la participación de COUM ver además: Simon Anderson, *Wreckers of Civilization. The Store of COUM Transmissions & Throbbing Gristle*, Londres, Black Dog Publishing, 1999, pp. 311-314.
24. *Fluxshoe ADD END A 1972-1973, op. cit.*
25. Presentación al catálogo de publicaciones de Beau Geste Press, ca. 1974, archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM.
26. *Ibid.*
27. Felipe Ehrenberg a Paul Brown, *Transgravity*, 5 de julio de 1972, Tate Gallery Archive 815.3.2.1 BGP CORRESPONDENCE. 1971-1973, A-F. Característicamente, la mayor parte de los textos de Ehrenberg de este periodo están escritos sin mayúsculas.
28. *Beau Geste*, claro está, es el título de una novela de aventuras escrita en 1924 por Percival Christopher Wren sobre la Legión Extranjera francesa en el norte de África, de la que se desprenden varias películas, empezando por la de William A. Wellman con Gary Cooper (precisamente, "Michael 'Beau' Geste") de 1939.
29. *Ibid.*
30. Ulises Carrión, "Personal Worlds or Cultural Strategies", *Second Thoughts*, Ámsterdam, VOID Distributors, 1980, p. 51.

Publishing Circuits

Cuauhtémoc Medina

Throughout the 1970s, a sector of Mexican artists, operating off the institutional grid and rarely using standard forms of artistic representation, played an important role in the formation of alternative networks built around the production, distribution, and exchange of artists' publications. At a time when Mexico was largely an endogamic island on the artistic and cultural periphery, it was precisely in the marginal areas of local art production where one could find the most cosmopolitan faction, in synchrony with Fluxus and other neo-avant-garde slippages in Europe, the Americas, and Asia. Ulises Carrión, Martha Hellion, and Felipe Ehrenberg, expatriates in Europe in search of a less oppressive socio-cultural territory, believed that, as a prerequisite for independence, they needed to devote their efforts equally to breaking with traditional media discourses, and inventing and activating new networks for collaboration, communication, and the distribution of art. What was most characteristic of these players was that they were engaged in challenging the nature of artistic practice and forging creative networks and communities. Already in 1961, upon her arrival in Mexico, US poet and activist Margaret Randall had described this "margin" as "a world within a world--without geographic borders, without entrance requirements, formed of artists, poets, musicians and spokespersons for the truth."¹

As a matter of fact, an early interest in the limited circulation magazine as the axis for a poetic collective was actualized in *El Corno Emplumado / The Plumed Horn* (1962-1969), a bilingual magazine that Randall published with her husband Sergio Mondragón. Resulting from an initiative of the Beat poet Philip Lamantia, *The Plumed Horn* was a meeting point for writing from America "in both its hemispheres," as stated in the opening issue.² This supposed, of course, a reconfiguration of cultural borders, and the name of the magazine symbolized this by simultaneously alluding to a horn used in jazz bands and the plumed serpent, Quetzalcoatl.³ This construction of a sort of post-identity

avant-la-lettre, that went beyond the traditional "Arielist" opposition between Latin and North America, allowed *The Plumed Horn* to include the work of a variety of writers--Haroldo de Campos, Ernesto Cardenal, Leonora Carrington, Heberto Padilla, Octavio Paz, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Roberto Fernández Retamar, Jackson MacLow, Mario Benedetti, Julio Cortázar, and Roque Dalton, among others--who a few years later would be incompatible, once ideological divisions created enmities across the literary field of the continent. At a time of weak distribution networks, the magazine was able to enjoy, with some help from contributors, regular circulation through subscribers, covering an astounding territory: from Cuba to the United States, from Peru to Spain and, if we are to believe the representatives listed, Australia. This "circulating blood-stream of poetry" (to cite Peruvian poet Raquel Jodorowsky⁴) perfectly illustrates the diversity and tolerance that prevailed in Latin America in the 1960s, joining together the mystical worldliness of the Beats, the seduction of the Cuban Revolution, and Buddhism. Indeed, the magazine experienced with special intensity that contrast between revolution and enlightenment: Mondragón, initially a Marxist, no sooner initiated Randall into political awareness than he shifted towards Zen, to the point of joining a monastery in the early 1970s.⁵ In the meantime, Randall joined the Latin American revolutionary project, and was a passionate supporter of the Student Movement in 1968: *The Plumed Horn* offered its international communications network to the students in order to overcome the government's disinformation campaign.⁶ After the Tlatelolco massacre, *The Plumed Horn* called for a "total revolution of mind/body/senses and of the social order."⁷ As occurred whenever the government sought to censor the press, the magazine immediately lost its advertisements and subsidies, but even so, it continued publication until the summer of 1969, when police intimidation forced Randall to flee the country in a dramatic way, flying clandestinely to Prague, where Cuban authorities welcomed her.⁸ Neverthe-

less, Martha Hellion is correct when she points out that in the midst of persecution and difficulty, "personal encounters and relationships between artists, writers and cultural activists become increasingly important."⁹

Today, both Hellion and her then husband, artist Felipe Ehrenberg, credit *The Plumed Horn* with playing a decisive role in their subsequent involvement with the genre of artists' books. At the same time he was involved in the leading controversies of the time, from "Confrontación 66" to the formation of the Salón Independiente, Ehrenberg was contributing illustrations to several issues of the magazine; he also translated into Spanish a book Randall wrote about hippies, and he extensively illustrated her poetry collection, *Water I Slip into at Night*, using a graphic style with references to Pop and urban culture.¹⁰

Fear of repression, however, led the Ehrenberg family to leave for England in 1969. Though a painful experience, this self-imposed exile would lead the Ehrenbergs to consider the new possibilities opened up by the crisis in traditional media, turning them to an art made of actions and concepts.¹¹

Soon after arriving in London, Ehrenberg abandoned painting and postulated his own existence as a work of art. In part, this impulse was driven by the astonishment he felt after becoming aware of certain ideas advanced in the Destruction in Art Symposium (DIAS) organized by Gustav Metzger in 1966, especially the need of artists to address the continuing danger of thermonuclear extermination in a world featuring the "coexistence of excess and hunger," through forms of art that would contain within them a specific agent of self-destruction.¹²

In fact, Felipe Ehrenberg's first actions involved a certain negotiation with the concepts of destruction and negativity: the exploration of detritus and London's underground entrails, followed by a confrontation with a particular art institution, the Tate. From the start Ehrenberg carried out practices where he executed a self-imposed task, usually some path to be traversed, recording the event through photographic images, drawings, sound recordings, notes, graphs and maps. The form of these interventions—similar to the contemporary conceptual paths then being traversed by Richard Long, Vito Acconci, and Stanley Brown, reminiscent as much of the Situationist and surrealistic *derivés* as of the fluxtours—appeared fully developed by Ehrenberg from the beginning. In July 1970, he performed a *A Stroll in July, or One Thursday Afternoon, or Half a Day in London, or (The) Afternoon, or... Topology of a Sculpture*, a "sculptural walk" through London that lasted over six hours, each stage of which was documented by dropping postcards made up of notes, drawings, maps, and collages, in the mailboxes he encountered along the way. As well as documenting the location and operations of the postal service, Ehrenberg wanted to create a kind of "sculpture" based on the notion that the sculptural is really equivalent to the documentation of physical and mental movements and displacements by the body.¹³ These tactics allowed

him to explore his new social and geographical territory, as well as the new territory of artistic possibilities offered by the conceptual revolution. In *A Stroll in July...*, Ehrenberg achieved a curious synthesis of many other practices suggesting a metonymic relationship between urban space and the space of the artist's book. This overlap of the street with the surfaces of writing would become one of the constant subjects of Mexican urban interventions in the 1970s.

And then the terrain for these strolls came to include the space of artistic registry: the museum. As part of a series of demonstrations convoked by the Coalición Internacional para la Liquidación del Arte (International Coalition for the Liquidation of Art), Ehrenberg carried out an action called *A Date with Fate at the Tate*. Wearing a white hood provided with a single hole for one eye and another for the mouth, and carrying a tape recorder, Ehrenberg entered the Tate Gallery with no other plan than to make the institution a sort of accomplice of his anti-artistic intervention. The guards immediately attempted to bar his entry because of the hood he was wearing, while Ehrenberg tape-recorded the conversation. At the climax of the action, now surrounded by a growing crowd of onlookers, there was an interchange between the artist ("The Mask") and the guards that represented an implicit validation by the Museum of the indeterminacy of artistic values:

Mr. C.: What's the object of this, anyways?

The Mask: I maintain I'm a Work of Art.

Mr. C.: You do, eh?

The Mask: Yes.

Mr. C. (Taking one step back and hesitating only slightly): Well, unfortunately, we only allow works of art in here that the Trustees decide we can show.

The Mask: Well, then, I'm a Human Being.¹⁴

One month after performing this conceptual trap, which the artist eventually called *Tate Bait*, Ehrenberg conducted the first of a series of exercises or "conditions" through which he recorded a specific aspect of the urban fabric. In *Tube-O-Nauts' Travels* Ehrenberg took it upon himself to travel across London's entire Underground, starting with the first train of the day leaving from some station, and continuing until the system closed down for the night. In seventeen hours and fifty minutes he explored all the subway lines, and by the end of the journey he had created a series of diagrams documenting train connections, his own physical state, and the ads and newspaper headlines he encountered along the way.¹⁵

This exploration of urban systems culminated in a series of action-records dealing with a garbage workers' strike in London, carried out by Ehrenberg in collaboration with other artist-members of a short-lived group called the Polygonal Workshop.¹⁶ Beginning in October 1970, and working closely with the Austrian

artist Richard Kriesche, Ehrenberg created a systematic record of the way twelve piles of rubbish accumulated on the street, tracing with paint the progress of the garbage as it spread over the ground. Based on these actions, the Polygonal Workshop produced a 16mm film called "It's a Sort of Disease-Part II," and in November a "Situation" was implemented in the Sigi Krauss Gallery that consisted of the exhibition, observation, and distribution of decomposing garbage, which the artists humorously titled "The 7th Day Chicken". Ehrenberg viewed these actions more as acts of creation than works of art as such: as he stated in notes dated October 13, 1970: "garbage keeps on growing, like a child, like any creation."¹⁷

Among the spectators of "The 7th Day Chicken" was David Mayor, a young historian who was working on a post-graduate degree at the University of Exeter, conducting research at the American Arts Documentation Centre.¹⁸ In October of 1970 Mayor was put in charge of a survey exhibition about the Fluxus movement, under the supervision of the Fluxus coordinator in the Western zone, Ken Friedman, and the Center's director, Mike Weaver. As was typical in the history of Fluxus, this traveling exhibition soon evolved into a more complex project, due in good measure to the arrival of the Ehrenbergs in Devon in June 1971: invited to give a presentation on the Polygonal Workshop at the University, they soon decided to leave the city and lease a farm called Langford Courts in a nearby village, where they set up home with their two children. As it happened, Mayor did not have a place to live, and so the Ehrenbergs invited him, as well as the graphic artist Chris Welch and his girlfriend, to come live on the farm. As Mayor later recalled: "this invitation entailed not just living together, but working together as a community too."¹⁹ In order to sustain this budding art colony, the Ehrenbergs got hold of a printing press that would help fund their activities. At that point these friends established the Beau Geste Press, with the initial aim of circulating the documents collected by Mayor for his show.

Soon, the activities at the farm redefined Mayor's project, which would no longer be an academic historical exhibition, centered on the simple "mono-structural events" that were typical of Fluxus. By mistake, the project was published in the bulletin for the Beau Geste Press, and therefore the show was involuntarily transformed into an open invitation sent out to a diverse array of artists and groups working on the periphery of Fluxus or in new modalities such as "mail art" and action art, across England and Europe. That was not the only creative mistake involved in this story: in fact, "Fluxshoe", the witty word-play that ended up as the exhibition title, had been the result of a slip of the pen.²⁰

"Fluxshoe" was one of the most ambitious and diverse events that emerged out of the international artistic underground in the early 1970s. Between October 1972 and August 1973, "Fluxshoe" traveled to various cities in England (Falmouth, Exeter, Croydon,

Oxford, Nottingham, Blackburn, and Hastings). It included contributions by over a hundred artists, including members of the international Fluxus network, as well as a broad cross-section of the younger English and European avant-garde.²¹ With the blessing of George Maciunas and Ken Friedman, the show included live presentations by ten original Fluxus artists (Eric Andersen, Ay-O, Takehisa Kosugi, Carla Liss, and Takako Saito among them), and interventions (in some cases, pioneering ones) by artists such as Helen Chadwick, Michael Gibbs, COUM (Genesis P-Orridge and Cosey Fanni Tutti), Carolee Schneemann, the Taj Mahal Travelers, Henri Chopin, and Ian Breakwell.²² Using her experience as an exhibition designer on the team that had created Mexico City's National Museum of Anthropology in 1964, Martha Hellion produced a display apparatus in which Fluxus documentation was presented on collapsible and transportable cardboard cubes, while Ehrenberg designed and printed the show's graphic materials and the event's memoir (*Fluxshoe ADD ENDA 1972-1973*), as well as carrying out a variety of actions taken from his own repertoire as well as that of Fluxus. As it kept on growing, the exhibit became a living manifestation of artistic and anti-artistic research, and no longer just a historic account. "Fluxshoe" was a representation of fluxist attitude, not only a collection of works of art:

... even if some of the events put on had nothing to do with the original fluxus of the early sixties, what was important [...] is not the *work* so much as the *attitudes* which most of the fluxshoe artists share [...] the fluxshoe was not only a showplace for these people's artworks, but a *meeting place* for them, a changing and impermanent traveling community where they could come together, which could act as a catalyst for further work together and hopefully as a model for other similar cooperative ventures in the future.²³

Parallel to this joint project, and reinforced by the fact that they were living together on the farm in Devon, Mayor, Hellion, and Ehrenberg started another network of encounters and exchanges through Beau Geste Press. Viewed by its founders as a "way of life" and "a community of duplicators, printers and craftsmen" and a "link-up" between Great Britain, Latin America and Eastern Europe, the press connected a passion for the hand-made products of the artisan to a desire for production free of the constraints of institutions or taste.²⁴ Before long, the Beau Geste Press became a major publisher of artists' books, located somewhere between George Maciunas' goal of creating an artists' "common front," and Dick Higgins' Something Else Press, which was devoted to introducing contemporary art through commercial channels of book distribution. The Beau Geste Press produced books with original works by Ulises Carrión, Mike Leggett, Carolee Schneemann, Michael Nyman, Helen Chadwick, Anthony McCall, Michael Gibbs, Takako Saito, Ken Friedman, Victor Musgrave, Ben Vautier, Cecilia

Vicuña, and by such groups as W.O.R.K.S. and COUM Transmissions, among many others; it also published several books by members of the press itself, as well as two books made by young Yael and Matthias Ehrenberg, and a photographic compilation of family pictures taken by street photographers, edited by Martha Hellion (*Generación Ehrenberg*, 1973). Nevertheless, the most representative result of the Beau Geste Press was *Schmuck* magazine, seven issues of collective anthologies based on an increasingly expanded network of mail interchanges by artists, and carried out in the tradition of La Monte Young's *An Anthology...* (1961) and Maciunas's *Fluxus Yearboxes* (1962). With special issues dedicated to Czechoslovakia, France, Germany, Iceland, and Hungary, *Schmuck* reviewed and summarized the then diffuse terrain of non-conformist art, and it explicitly devoted itself to distancing itself from the "speculative glitter" of the mainstream art world.²⁵

In final analysis, the goals of the founders of Beau Geste Press were political: they rejected and discarded the filters of economic, institutional, and good taste that had been imposed on artistic production. At least that is how Felipe Ehrenberg stated it in July 1972, in a letter to artist Paul Brown, editor of the magazine *Transgravity*:

Paul, the main reason we (anybody) set up our press was to cut out all the grievous bullshit about submitting work "for consideration"; and the ensuing stress [...] the act of submitting work of any sort for the approval of any editor carries implicitly a series of concessionary attitudes, detrimental to the work.²⁶

Key to Ehrenberg's position is the vision of a parallel network whose refusal to adjust to the demands and restrictions of cultural authority was a formal prerequisite essential to the quality of the work produced. The audacity and the adventure of this "beautiful gesture" was precisely in the vision of forming a cooperative of producers in order to achieve an economic and cultural space completely independent of official and commercial circuits: a sort of Foreign Legion battling for honor in the cultural desert of the modern world.²⁷

Notes

1. Margaret Randall, letter to Arnaldo Orfila Reynal, Mexico City (October 16, 1961), p. 4. MSS 663 BC, box 20, folder 20, Margaret Randall Papers, 1954-2000. Center for Southwest Research, University of New Mexico (hereafter Randall Papers, UNM). I gratefully acknowledge the assistance of David Craven and the Center's staff in researching Randall's papers.
2. *Ibid.*, p. 408.
3. Margaret Randall, "El Corno Emplumado 1961-1969: Some Notes in Retrospect, 1975," *Tri Quarterly* 43 (Fall 1978), p. 408. Box 21, folder 20, Randall Papers, UNM.
4. Claudio Willer, "El Corno Emplumado: Eco Contemporáneo, Grandes Momentos Da História Da Cultura Ibero-Americana: Sergio Mondragón e Miguel Grinberg," *Revista de Cultura* 32 (Fortaleza, São Paulo) (January 2003), on line

The answer to the uniformity of taste, to the monopolic control of culture by the artmongers (publishers, galleryowners, museum curators, critics, the whole proverbial slew of mystifiers –sic–sick) the answer I repeat, is to set up as many possible sources, each existing within the organic limits of their own capacities and yes, even of their immediate communities capacities.

Any small group of creators that manages to survive and live on (no meen feete) does so because it has built its own strength up–strength, not power.²⁸

In "Personal Worlds or Cultural Strategies," an important text published in 1979, Ulises Carrión discussed the logical conclusion of a process by which artists in artists' book circuits had redefined their practice in order to include, as a "formal aspect" of the work itself, the distribution, communication, and publication networks through which that work circulated:

Where does the border lie between an artist's work and the actual organization and distribution of the work? As it usually happens, this question can only be answered by the artists themselves rather than by theoreticians, historians, and bureaucrats. When an artist is busy choosing his starting point, defining the limits of his scope, he has the right to include the organization and distribution of his work as an element of the same work. And by doing so, he's creating a strategy that will become a constituent formal element of the final work.²⁹

The intensity of this vision was one of the side effects of the 1968 crisis: the same anti-institutional elation that led the *Salón Independiente* to pursue self-administration, was transformed at the Beau Geste Press (or Carrión's In-Out Center, to name another case) into an allergic reaction against any personal or artistic limitations, into a search for a new idea of community that could become the agent for an autonomy increasingly threatened by the institutionalization of modern art.

at <http://www.revista.agulha.nom.br/ag32willer.htm> (consulted October 7, 2006).

5. Margaret Randall, "El Corno Emplumado 1961-1969," p. 412. Randall lived and worked in Cuba until 1980, when she moved to Nicaragua in order to make a chronicle of women in the Sandinista revolution. In 1984, she became a cause célèbre of the civil rights movement, when the Reagan administration tried to bar her from returning to the United States, claiming that her writing had been used in the service of communist enemies. See Margaret Randall, "When the Imagination of the Writer Is Confronted by the Imagination of the State," at <http://www.swans.com/library/art8/xxx091.html> (consulted October 6, 2006). Finally, in 1989, the INS acknowledged that Randall had not lost her US citizenship, and therefore she was allowed to live and

work in her country again. The degree to which the Cold War intersected with the Mexican cultural underground may further be glimpsed if one considers the fact that the Ehrenbergs met Lee Harvey Oswald during his brief visit to Mexico a few months before the Kennedy assassination. Personal communication with Martha Hellion and Felipe Ehrenberg.

6. Personal communication with Martha Hellion and Felipe Ehrenberg.

7. *Op. cit.*, p. 420.

8. Much of this information comes from an autobiographic interview conducted sometime around 2003, when Randall donated her archives to the University of New Mexico. "Albuquerque Interviews," box 30, tape 1, Randall Papers, UNM.

9. Martha Hellion et al., *Libros de Artista/Artists' Books*, vol. 1, Mexico City, Editorial Turner, 2003, p. 40.

10. Margaret Randall, *Los hippies: expresión de una crisis*, trans. Felipe Ehrenberg, Mexico City, Siglo XXI, 1970; Margaret Randall, *Water I Slip Into at Night*, Mexico City, 1967.

11. While still in Mexico, Ehrenberg had begun using tactics that foreshadow those he would develop in England. Though mainly a painter and leading graphic artist, in 1967 he gave a lecture on the subject of "Por qué pinto lo que pinto" (Why I paint what I paint) from atop a ladder placed in "La Pérgola," an INBA gallery (since destroyed) that once stood in Alameda Park. He also collaborated on the *Mural efímero* on the UNAM campus, and was a member of the *Salón Independiente*.

12. Gustav Metzger, "Autodestructive Art" (1961) in Kerry Broucher et al., *Gustav Metzger*, Oxford, Museum of Modern Art, 1998, p. 37. For the artist's account of these years, see Felipe Ehrenberg, "Fluxus has always seemed to me to have been about coincidence," *Lund Art Press: Fluxus Research*, vol. 2, no. 2 (Lund, Sweden, 1991), p. 19. I have been unable to confirm just how Ehrenberg made contact with Metzger's circle.

13. Felipe Ehrenberg, File on *A Stroll in July, or One Thursday Afternoon, or Half a Day in London, or (The) Afternoon, or... Topology of a Sculpture*, undated mss., archivo Felipe Ehrenberg, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

14. Felipe Ehrenberg: "A Date with Fate at the Tate" or "The Mask Strikes Again," transcription of an event carried out on October 21, 1970. archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM. This event was humorously covered by the tabloid press: "The One-Eyed Work of Art who Trade it on at the Tate," *Daily Mirror* (November 3, 1970), p. 13.

15. Felipe Ehrenberg, "Tube-O-Nauts' Travels," in David Mayor, ed., *Fluxshoe*, Cullompton, Devon, England, 1972, p. 26.

16. At various times, the workshop included, along with Ehrenberg and Kriesche, Rodolfo Alcaraz (Mexico), Serge Halsdorf (France), Roy Lemus and Meter Conn (us), and David Mayor and Michael Gibbs (England). See "El Pollo

del Séptimo Día-1970," in *Felipe Ehrenberg*, Mexico City, INBA, 1973; and documents in the archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM.

17. "Creation and art are two different concepts. Creation is an organic, internal thing. Art is an historical definition, a freezing device. Garbage should point a way out of this freeze. That is why I think of this not as an 'artistic activity' but simple as an activity. An act of creation, not a Work of Art." Comments by Ehrenberg recorded in a dialogue between him and Kriesche, London (November 12, 1970). See also Felipe Ehrenberg, "And the garbage keeps on growing," mss. (October 13, 1970) and other project documents for "The 7th Day Chicken" in the archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM.

18. Ehrenberg, "Fluxus has always seemed to..." p. 20.

19. *Fluxshoe ADD END A 1972-1973*, Langford Courts, Cullompton, Devon, England, Beau Geste Press, 1973.

20. Simon Anderson, "Re-Flux Action. Concerning the Fluxshoe exhibition tour of 1972-1973, and the subsequent attempt to catalogue the residual collection, held in the Tate Gallery Archive: including general problems of performance art history which this raised," Ph.D. dissertation in Cultural History, Royal College of Art, London, 1988, p. 32. Tate Gallery Archive 891-16. I thank Adrian Glew and the Tate Archives for their collaboration in this research, and in general for my work on Fluxus.

21. Anderson discusses each of these events in detail in his doctoral thesis.

22. This list is drawn from Anderson's thesis, Ehrenberg's recollections, and the Fluxshoe account by Adrian Glew in the exhibition brochure "Fluxbritanica: Aspects of the Fluxus Movement, 1962-1972," London, Tate Gallery Archive Display, 1994. For details about COUM's participation, see also: Simon Anderson, *Wreckers of Civilization: The Store of COUM Transmissions & Throbbing Gristle*, London, Black Dog Publishing, 1999, pp. 311-14.

23. Felipe Ehrenberg, *Fluxshoe ADD END A 1972-1973*, 1973.

24. See presentation in Beau Geste Press catalogue, ca. 1974. archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM.

25. *Ibid.*

26. Felipe Ehrenberg to Paul Brown (July 5, 1972). Tate Gallery Archive 815.3.2.1 BGP COORRESPONDENCE. 1971-1973, A-F. As is characteristic of most of Ehrenberg's writing from this time, there are no upper-case letters.

27. *Beau Geste*, of course, is the title of P.C. Wren's 1924 adventure novel about the French Foreign Legion in North Africa, which has had various screen adaptations, the foremost being William Wellman's 1939 version starring Gary Cooper as Michael "Beau" Geste.

28. Ehrenberg to Brown (July 5, 1972). The spelling is all Ehrenberg's own.

29. Ulises Carrión, "Personal Worlds or Cultural Strategies," *Second Thoughts*, Amsterdam, VOID Distributors, 1980, p. 51.

Del libro como estructura

Lourdes Morales

El nuevo arte

En diversas ocasiones, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, se anunció el fin de la literatura. Esta hipótesis contribuyó al nacimiento, a inicios de la década de los cincuenta, de la poesía concreta, género que se apoyaba principalmente en la visualidad y la espacialidad del texto. Eugen Gomringer en Suiza y el grupo Noingandres en Brasil, decidieron dejar de lado la rima y el ritmo en favor de un impulso ideológico que destacaba la lexis sobre la metáfora. La publicación del manifiesto *Plan piloto para la poesía concreta* en el año de 1958, escrito por Décio Pignatari, Haroldo de Campos y Augusto de Campos, convirtió la poesía concreta en un proyecto eminentemente latinoamericano.

Ésta pretensión de que la composición gráfica del texto dicte la realidad, forma y función se plantean como un ideal. Este tipo de escritura fue rápidamente consumida, inhalada y devuelta por las artes visuales. El artista mexicano Ulises Carrión (1940-1989) colocaría este género poético en un lugar privilegiado: "El poeta no mira la realidad. El poeta busca el punto de encuentro de dos estructuras. El poeta busca algo nuevo que no es la realidad. Pero que está condenado a serlo."¹

Sin embargo, más allá de las búsquedas de concretismo y de su afirmación en el valor visual de los signos, una parte de la crisis de la literatura se encaminó a la producción de libros de artista; Ulises Carrión los definió en términos de práctica y teoría, fue creador de la concepción y de la función que éstos debían seguir. En su escrito "El nuevo arte de hacer libros" (1975), abrió una nueva discusión dentro del concretismo y en los debates sobre lingüística de aquellos años. Su texto cumplió con la tarea de plantear por primera vez al libro como un medio artístico y brindó una reflexión sobre sus condiciones de activación y sus características formales esenciales.

La pregunta de Carrión sobre los libros deconstruía las funciones, fragmentaba el lenguaje y arrastraba literaturas por igual.

Al poner en cuestión la noción de libro, disgregaba el texto, las palabras, la metáfora, la novela y cada uno de estos elementos por separado. Carrión haría convivir el texto con su espacio, con los signos de puntuación y los distintos márgenes, hasta llegar a lo que denominaría el *nuevo arte*: "En el arte viejo el escritor escribe textos. En el arte nuevo el escritor hace libros."² Según Carrión, el libro no era un entramado de signos, sino una sucesión de páginas. El carácter secuencial del libro y la forma en la que opera la página, es lo que lo define.

La secuencia pretendía antes que nada, instaurar las palabras como meros elementos en función exclusiva de su estructura. Carrión se aproximaba al libro pensándolo como una serie de patrones estructurales, es decir, elementos dados en función de ese esqueleto que los contiene, cuyo valor radicaba justamente en su contribución al todo.

Todo lo que existe son estructuras.

Todo lo que sucede son metáforas.

Toda metáfora es el punto de encuentro de dos estructuras.³

El interés que Carrión plasmaba por las matemáticas y la ciencia en su obra, indudablemente guardó una relación de proximidad con el estructuralismo. Carrión utilizaba la ciencia no como punto de encuentro, sino como sistema recíproco del arte, en el que los textos eran sistemas de signos. Para él, el texto que aparentemente no tenía mensaje era depositario de cualquier mensaje, de ninguno y de todos.

De la misma manera, lo polilingüístico se convirtió en una herramienta de juego y de expansión de las posibilidades combinatorias. Carrión había vivido en Francia e Inglaterra y viajaba constantemente a Berlín, hablaba perfectamente el alemán, el francés y el inglés; no obstante lo que imperaba en el uso de estas lenguas era ante todo la musicalidad o la sonoridad de las palabras. El *nuevo arte* era el que apelaba a "la habilidad que cada

hombre posee para comprender y crear signos y sistemas de signos". Y, en este espacio de creación, la factura, la hechura misma del medio cobraba un significado para el texto.

En el fondo, sus ideas guardan cierta correlación con lo que Gérard Genette llamó *paratextos*. Este concepto pretende aclarar dos hechos principales: primero, que la percepción del texto está condicionada por la forma en que se presenta y, segundo, eso que muchos han interpretado como derivaciones de la novela en consecuencia de las mutaciones formales del texto, por ejemplo, el encuentro de la literatura con la Internet.⁴ Al final, se vuelve evidente que Genette y Carrión muestran un interés común en la reflexión del texto y en la multiplicidad de procesos que pueden derivarse de ello.

Rebasado el carácter experimental del *texto*, la vanguardia se daría cuenta de que más allá del contenido del libro estaba su realidad física, la *letra* estaba re-definiendo la noción de medio. La tipografía, su tamaño, enmascaradas hasta ese momento por el sentido de las ideas, se liberaban de su sujeción como contenido. La inscripción que Carrión había hecho del libro como medio era a la vez desdibujamiento de los límites clásicos de la literatura, búsqueda de la realidad y evidencia del arte objeto.

El medio como lugar de experimentación

Ulises Carrión llegó a Ámsterdam en 1970. En esta ciudad desarrolló su carrera y comenzó a cobrar gran importancia no sólo en los circuitos alternativos del arte europeo conceptual sino en general, a nivel internacional. Uno de los primeros proyectos que puso en marcha fue la fundación del In-Out Center en 1972. Durante tres años, este pequeño espacio de exposición constituyó un intento fundamental por una expresión fuera de las clasificaciones tradicionales de la historia del arte. En este periodo, Carrión comenzaría a desarrollar su teoría de la nueva concepción del "libro" y publicaría varias veces bajo el nombre de In-Out Productions. En el In-Out Center, colaboraron artistas como Raúl Marroquin, Pieter Mol y Hreinn Fridfinnsson, entre otros.

Luego de cuatro años de hacer sus libros y gracias al reconocimiento de la función de estos objetos como medio, abrió la librería Other Books and So (1975), especializada en libros de artista. Poco a poco, este sitio se convirtió en un punto de encuentro para los artistas que vivían en la ciudad. Todo comenzó en un pequeño sótano que resguardaba libros que eran arte, postales, grabaciones y obras gráficas pero, sobre todo, en un lugar donde se estructuraría la oportunidad de crear un verdadero lugar para poner en práctica la idea de los circuitos paralelos.

De acuerdo con Martha Hellion, la obra de Carrión poseía un común denominador: "comunicación y distribución".⁵ Según ella, los libros de artista tenían el potencial de estar fuera de "la comercialización del espacio público del arte."⁶ Esta característica la sabía muy bien Carrión, quien muchas veces mencionó la importancia de la pluralidad de sus obras:

en mis textos las palabras no cuentan porque significan esto o aquello para mí o para alguien más, sino porque juntas, forman una estructura. Esta abstracción de los contenidos particulares es, precisamente, la mejor (no la única pero sí la mejor) posibilidad que tiene el mensaje literario de contener su propia negociación. Aquí sí, el mensaje es plural.⁷

Aquello que Carrión denominará plural tenía sin duda un acento importante en la confección de los medios que elegía, ya que, si bien los libros que produjo fueron impresos en mimeógrafo –aparato que facilitaba la impresión por su economía y sus posibilidades como medio de difusión–, sus exploraciones estéticas lo llevaron al encuentro con un sinfín de tecnologías y medios, como la radio, la televisión, el correo postal, el teléfono, etc. Así, trasladó la misma lógica del libro de artista a otros medios fundados también en la manipulación directa de medios de comunicación regulares. Sobre todo, en los años ochenta, Carrión se ocupó de producir obras de referencia acerca de la operatividad de otros medios de comunicación cuya estructura de transmisión se usaba como objeto de una reflexión planteada como obra.

Fue en ese contexto que en 1983 Carrión desarrolló una obra que llamaría *Tríos & Boleros*. A modo de documental, trataba de insertar una reflexión sobre los medios, en la que su presencia como artista se disolvía en la intervención mediática. Esta obra se presentó en la estación de radio VPRO que se transmitía en Ámsterdam, y que se caracterizaba por presentar la radio como arte. Más tarde, *Talking Back to the Media* (1985) fue un programa de radio que procuraría generar el mismo efecto, buscando las maneras de operación internas de este medio.

Carrión plantearía un entrecruzamiento particular: su formación como poeta, dramaturgo y cuentista resultó ser de gran utilidad para la formación de estructuras de difusión de su obra y de sus posturas frente a la literatura. Desarrolló historias, modos de parecer y, sobre todo, interrogantes que resultaron notables aun en el campo de la lingüística.

Su asociación inestable con la narrativa y su relación con los medios se podía observar, por ejemplo, en *Aristotle's Mistake* (1985), obra en la que produjo un falso documental en torno a la cantante Maria Callas. En el video, se mostraban distintos personajes protestando por el hecho de que Aristóteles Onassis había cambiado a la cantante por Jacqueline Kennedy. Esta pieza insertaba un comentario sobre las formas en las cuales se basa la total confianza que se tiene a la televisión, en las que la utilización de ciertos ángulos, cortes y ediciones luego se trocaban por una serie de incongruencias que producían la risa en el espectador.

En la ambigüedad, Carrión construía posibilidad y dentro de este quehacer dubitativo, la falsificación se extendía como acto creativo. *TV-Tonight-Video* (1987) fue una obra de diez minutos totalmente hecha con el robo y utilización de imágenes transmitidas por la televisión. El collage que resultaba de esta propuesta terminaba por hacer una equiparación visual de las noticias, las

comedias y los anuncios. El movimiento de lo real, concreto o material se convertían nuevamente en el blanco de las reflexiones de Carrión.

Fue en torno a esa crítica de los diversos medios que Carrión vendría a replantear la índole de su trabajo para ir más allá de la investigación de lenguajes artísticos. Su quehacer como artista no consistía en la adopción de disciplinas y sus medios, sino en la creación de los circuitos sociales y artísticos creados en torno a esos medios. Éstos eran cuestionados en tanto apertura de trayecto, de funcionalización y de redirección de prácticas artísticas. El antecedente de esta serie de experimentaciones puede situarse sin duda en la creación de su más ambicioso proyecto artístico, el nombre fue *Other Books and So Archive* (1980). Este fue un proyecto derivado de la librería-galería con el mismo nombre. La pieza llegó a ser uno de los principales y más completos archivos de videoarte en Holanda entre 1970 y 1980. Carrión también fue archivero. Y como tal, inscribía la actividad de archivar en el quehacer artístico.

El archivo es también producto de un desarrollo teórico que he realizado, el cual ha consistido en darme cuenta más y más claramente que mi idea del arte no se restringe a hacer objetos o producir eventos [...] Para mí un archivo es un intento de darme cuenta que en realidad, considero el archivo como una obra de arte. Pero es una obra de arte que implica espacio, institución pública. Implica el trabajo de otra gente, mi función social no tiene límite en el tiempo, un archivo puede sobrevivir indefinidamente. No tiene límites, crece constantemente, está vivo...⁸

Para Carrión, el archivo era función social, campo de investigación, desarrollo teórico y espacio de creación, era de hecho, obra de arte.

Paralelo a estos esfuerzos, Carrión realizó una propuesta alternativa al sistema oficial de correo que llamó *Sistema internacional de arte correo errático* (1977) que consistía en mandar obras de artista sin utilizar el correo oficial, el arte correo procuraba inventarse como un aspersor asequible de piezas de diversos artistas.

"Artists' Postage Stamps and Cancellation Stamps" fue una exposición que se presentó en la Stempelplaats en Ámsterdam. En este lugar, ciento cincuenta artistas de diferentes países produjeron estampillas y sellos de cancelación para el correo. Algunas fueron producidas en la fábrica Rubber Stamp y otras provenían de la colección de *Other Books and So*. Para Carrión, este proyecto no significaba la presentación del trabajo manual y miniaturizado de los artistas, sino una genuina propuesta que, más allá de las cualidades plásticas, ofrecía una posibilidad de organización y distribución del arte: "el arte correo rompe el enfoque de lo que es tradicionalmente llamado 'arte' al concepto más amplio de la 'cultura'. Y es este quiebre lo que hace al arte correo

verdaderamente contemporáneo. En oposición a 'mundos personales', el arte correo enfatiza en estrategias culturales."⁹

La pregunta que todas esas obras abordaban podría elaborarse de la siguiente manera: ¿en dónde residía la división entre el trabajo de producción del artista y el de distribución de su obra? Durante la década de los setenta, el contexto cultural para los artistas se planteaba como la posibilidad de encontrar nuevas formas de dar a conocer su trabajo y la oportunidad de abandonar de una vez los sistemas dominantes –galerías, apoyos gubernamentales, etc. Consciente de esta situación, la aportación de Carrión residía en poner en práctica estrategias mediáticas que conformaran la construcción visual de la obra. Entonces, los elementos formales de la obra artística podían colocarse en el medio: en el objeto (el libro), en el archivo, en la distribución. Aquello que Marta Hellion denominara comunicación y distribución era en realidad una apuesta compleja por la independencia.

El pensamiento de Carrión respecto a los elementos estructurales, que plasma en sus reflexiones sobre los libros de artista, tuvo consecuencia directa en la forma en que analizaba la noción de circuito como un proceso autorreflexivo. Por ejemplo, su pieza *Gossip, Scandal & Good Manners* (1981) se basaba en dejar correr un chisme entre sus amistades. Al final de esta obra, Carrión dictó una conferencia en el auditorio del edificio principal de la Universidad de Ámsterdam, en la que señalaba el placer estético que significaba "dejar correr" el chisme. Pero la idea no sólo residía en esta explicación sobre el placer de la experiencia, sino de la posibilidad de utilizar el chisme como medio de distribución. La plática postulaba el fenómeno como un modelo científico para crear cadenas artificiales de comunicación: "lo que revela algo acerca de los usuarios de la cadena y algo acerca de la cadena misma."¹⁰

Parte de esta construcción de circuitos también se puede observar en el festival de cine que dedicó a la actriz mexicana Lilia Prado. Carrión concibió esta idea como un *ready made* que se fundamentó en advertir la potencialidad de la figura de Prado como la Marilyn Monroe latinoamericana en la década de los cincuenta. Su estrategia consistió en realizar una serie de cócteles, entrevistas para radio y televisión con la actriz. De la misma forma en que su pieza *Tríos & Boleros* para la radio consistía en una irrupción de las plataformas mediáticas, el proyecto *Lilia Prado* (1984), desaparecía a esta figura emblemática, mientras la reflexión sobre la problemática de los medios ocupaba el lugar central.

El *Robo del año* (1982) consistió en colocar, en el centro de la habitación, una joya que estaba al alcance del público, esperando a que fuera hurtada. Un rayo de luz irrumpía la oscuridad del cuarto que resguardaba este diamante genuino. Cada cierto tiempo un fotógrafo tomaba momentos del público y del objeto expuesto. Sin embargo, el robo nunca sucedió. Ante tal desilusión, Carrión decidió retirar al fotógrafo, acto seguido, el diamante

te desapareció sin dejar rastro. La premisa de esta obra imprimía al arte como proceso y al público como medio. El público era un elemento formal al igual que el diamante mismo, o la habitación que lo contenía todo.

La transferencia de la lógica del archivo de Carrión a distintos circuitos ha tenido una influencia tan extendida como difícil de medir. Al colocarse a sí mismo dentro de los grupos marginales que circundaban la periferia neerlandesa, Carrión tuvo una importancia significativa en las propuestas que se formaron entre los artistas mexicanos y latinoamericanos. La sugestión independentista se ajustaba perfectamente a las prácticas artísticas de otros circuitos, donde el apoyo económico era siempre insuficiente, y en donde hacía falta definir estrategias culturales que dieran mayor libertad a la creación.

El ambiente entre los artistas visuales en México buscaba, en esa época, la configuración de nuevos circuitos. Las producciones de Marcos Kurtycz y Maris Bustamante o, algún tiempo después, el proyecto de Felipe Ehrenberg y Martha Hellion (Beau Geste Press) fueron decisivos en este ámbito. Los talleres de producción editorial, que Ehrenberg impartía en la Ciudad de México fueron tomados por diversos artistas y tuvieron gran repercusión en las obras impresas y en la generación de nuevos espacios

de publicación y de distribución. Por ejemplo, Armando Sáenz, Yani Pecanins y Gabriel Macotela abrieron una librería con volúmenes de artista que cumpliría en cierto sentido, las mismas funciones de Other Books and So, El Archivero (1984-1991), ubicado en la calle de Frontera en la colonia Roma hasta el temblor de 1985, cuando se mudó a la calle de Tabasco, y luego a la avenida Álvaro Obregón. Éste fue un espacio que funcionó como galería, librería y por supuesto, punto de articulación entre los circuitos nacionales y el extranjero. El Archivero incluyó las publicaciones de Pecanins y de Macotela, Ediciones La Cocina (1977), o la editorial de Sáenz, La amenaza elegante (precursor de las revistas *Tinta Morada*, *Lacre* y *El Tendedero*), pero también extendió el movimiento de los libros de artista hacia circuitos alternativos. El Archivero secundó la noción del libro de artista y llegó a ser punto de referencia obligado que editó cientos de ejemplares que incluían publicaciones de artistas de todo el mundo.

En el fondo, el cuestionamiento de Carrión no es sobre el objeto "libro", sino sobre el *medio*. El esparcimiento de sus ideas se debe en muchos sentidos a que, al colocar el problema en el medio, Carrión estaba levantando también una pregunta por el debate en que se encontraban los circuitos y, específicamente, por las formas de operación de la cultura.

Notas

1. Ulises Carrión, "Textos y poemas", *Plural. Crítica y literatura*, revista mensual de *Excélsior*, Vol. II, núm. 16, enero de 1973, pp. 31-33.
2. Ulises Carrión, "El arte nuevo de hacer libros", *Plural. Crítica y literatura*, revista mensual de *Excélsior*, Vol. IV, núm. 41, febrero de 1975, p. 33.
3. Ulises Carrión, "Textos y poemas", *op. cit.*
4. "La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una secuencia más o menos amplia de enunciados verbales más o menos provistos de significación. Pero ese texto se presenta muy pocas veces al desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de ciertas producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones; no queda claro si debemos considerar que le pertenecen, pero de cualquier manera lo rodean y lo prolongan, precisamente para presentarlo, en el sentido habitual de esta palabra, pero también en su sentido más fuerte: hacerlo presente, asegurar su presencia en el mundo, su recepción y su consumo, bajo la forma, hoy en día por lo menos, de un libro. Este

- acompañamiento, de amplitud y aspecto variable, constituye lo que llamé en otra parte, conforme al sentido a veces ambiguo de este prefijo en francés –véanse, adjetivos como 'parafiscal' o 'paramilitar'..., el paratexto de la obra." Gérard Genette, *Seuils*, París, Le Seuil, 1987, p. 7. [traducción O. D.]
5. Martha Hellion, *Ulises Carrión: Una semblanza*, Madrid, Turner, 2003, p. 21.
6. *Ibid.*, p. 44.
7. Ulises Carrión, carta del 22 de octubre de 1972, "Correspondencia", *Plural. Crítica y literatura*, revista mensual de *Excélsior*, Vol. II, núm. 20 (8), mayo de 1973, pp. 15-16.
8. Ulises Carrión en Guy Schraenen, *Ulises Carrión: We Have Won! Haven't We?*, Museum Fodor, Ámsterdam, 1992, p. 23.
9. Ulises Carrión, "Personal Worlds or Cultural Strategies?", en *Second Thoughts*, Ámsterdam, Void, 1980, p. 51.
10. Ulises Carrión en Harry Ruhé, "The Media Projects of Ulises Carrión", Guy Schraenen, *op. cit.*, p. 73.

Of the Book as Structure

Lourdes Morales

The New Art

All through the second half of the twentieth century, the demise of literature was repeatedly announced. In the early 1950s, this hypothesis contributed to the birth of “concrete poetry,” a genre mostly based on the visual and space relationships of the text. Eugen Gomringer in Switzerland and the Noingandres group in Brazil chose to eliminate rhyme and rhythm in favor of an ideological drive to place lexis above metaphor. When the latter group published its manifesto entitled *Plan piloto para la poesía concreta* (“A Pilot Plan for Concrete Poetry”), written by Décio Pignatari, Haroldo de Campos, and Augusto de Campos, in 1958, concrete poetry became an eminently Latin American project.

Allowing the graphic composition of the text to dictate its reality, form, and function was proposed as an ideal goal. This type of writing was rapidly consumed, absorbed and reinterpreted by visual artists, among them the Mexican Ulises Carrión (1940-1989), who placed this poetic genre in a privileged space: “The poet does not look at reality. The poet seeks a meeting point between two structures. The poet is searching for something new, which is not reality, even if it is fated to become reality.”¹

Nevertheless, beyond exploring what was known as *concretismo*, or concretism, and affirming the visual value of signs, another result of this literary crisis led to the production of artists’ books: Carrión defined these both in theory and in practice, and emerged as the major theoretician in the field. His 1975 essay “El nuevo arte de hacer libros” opened up new discussions about *concretismo* and debates about linguistics in the period. His essay was the first to propose that books could be an artistic medium in and of themselves, and offers a reflection about their essential formal features and the conditions through which they become activated.

Carrión’s questions about books were equally aimed at deconstructing functions and fragmenting language, dragging literature along. By doubting the notion of books, he disaggre-

gated text, word, metaphor, and novel, scrutinizing each of these elements, one by one. Carrión made text inhabit its space, along with punctuation marks and margins, to attain what he called the *new art*: “In the old art the author wrote texts. In the new art the artist makes books.”² According to Carrión, a book was not a weaving of signs, but rather a sequence of pages, a construction defined by its sequential character and by the way in which each page functioned.

Above all, this emphasis on sequence attempted to establish that words are merely elements whose function is exclusive of their structure. Carrión conceived of a book as a series of structural patterns, that is, elements that are a function of the skeleton containing them and have a value inasmuch as they make a contribution to the whole.

All that exists is structure.

All that happens is metaphor.

All metaphor is the meeting point between two structures.³

Carrión’s interest in mathematics and science clearly indicate his close relationship to structuralism. He used science not as a meeting point, but rather as a reciprocal art system, where texts are sign systems. For him, the text that apparently had no message became a repository of any message, of none and of all.

In the same way, his ability to speak several languages became a playful tool, allowing him expansive combinatory possibilities. Carrión had lived in France and England, and frequently traveled to Berlin. He was fluent in German, English, and French, as well as Spanish; nevertheless, what dominated in his use of these languages was the musicality or sonority of the individual words. The *new art* was an appeal to “the skill possessed by every man to understand and create sign systems.” And in this creative space, the surface, the way things were actually made, took on significance for understanding the text itself.

In essence, his ideas are related to what Gérard Genette called *paratexts*. This concept aims to clarify two major points: first, that text perception is conditioned by the form in which it is presented; second, that the novel finds new derivations as a consequence of formal mutations of the text, for example, the encounter between literature and the Internet.⁴ In the final analysis, it becomes evident that Genette and Carrión had a similar way of thinking about texts and the multiplicity of processes that could be derived from them.

Once the experimental character of the text itself had been left behind, the content of the book became subject to its physical reality: the *letter* was redefining the medium. Typography and point size, formerly masked by the meaning of the ideas transmitted, were freed of their limitations as mere containers. Transforming books into a medium, Carrión was at the same time erasing the classical limits of literature, searching for reality and the existence of object art.

The Medium as a Place for Experimentation

Ulises Carrión arrived in Amsterdam in 1970. There he developed his career and emerged as an increasingly important player not only in the alternative networks of European conceptual art, but also in broader international spheres. One of his first projects was the In-Out Center, which opened in 1972 and remained in operation for three years. This small exhibition space was a fundamental attempt to support expressions that fell outside the traditional classifications of art history. At this time, Carrión started to develop his theories about new conceptions of the book, and published several works with the imprint In-Out Productions. Artists such as Raúl Marroquin, Pieter Mol, and Hreinn Fridfinnsson, among others, also collaborated on projects at the In-Out Center.

After four years of making books, and due to the recognition of the function of these objects as a separate medium, in 1975 he opened a bookstore called Other Books and So, which specialized in artists' books. This location eventually became a meeting point for other artists living in the city. It all started in a small basement where books were kept, along with art, postcards, recordings, and graphic works. It was above all an opportunity to create a true space that would embody the notion of parallel networks.

According to Martha Hellion, Ulises Carrión's works shared a common denominator: "communication and distribution."⁵ She points out that artists' books had the potential to remain outside "commercialization of the public space for art."⁶ Carrión himself was well aware of this, and he spoke at various times about the importance of the plurality of his works:

[I]n my writing, words don't matter because they mean this or that to me or to anybody else, but rather because together, they form a structure. This abstraction of particular mean-

ings is precisely the best (not the only one, but certainly the best) possible way for literary messages to contain their own negotiation. Here, indeed, the message is plural.⁷

What Carrión would call plural clearly emphasized the selection of the chosen medium. Even if the books he produced were printed on a mimeograph—a machine that facilitated printing since it was inexpensive and increased the possibilities for dissemination—, his aesthetic explorations led him to an endless variety of technologies and media, such as radio, television, mail, telephone, etc. He thus shifted the same concepts involving artists' books to other "supports" equally based on the direct manipulation of everyday communications media. Above all, in the 1980s Carrión was busy producing reference works about the operating capabilities of other communications media whose transmission structures could be used as the object of reflection postulated as artwork.

It was in this context that in 1983 Carrión produced a work he would call *Tríos & Boleros*. Working in a documentary manner, he attempted to conduct a reflection on media, where his presence as an artist was dissolved through the intervention of the media itself. This piece was presented on Amsterdam's VPRO, a radio station known for considering radio as an art form. Later, in *Talking Back to the Media* (1985), he designed a radio show that would produce similar effects, exploring the internal operating modes of this medium.

Carrión stands at a particular crossroads: his training as a poet, playwright and short-story writer was useful for forming dissemination structures for his works and his positions regarding literature. He developed stories, ways of thinking and, most of all, questions that became outstanding even in the field of linguistics.

His unstable association with narrative and his relationship with media were apparent, for instance, in *Aristotle's Mistake* (1985), a fake documentary about the opera singer Maria Callas. In this video, a series of characters protested the fact that Aristotle Onassis had replaced Callas with Jackie Kennedy. The piece included a commentary about the basic forms of the total trust that audiences place on television, using certain camera angles, cuts and edits that later shifted to a series of inconsistencies that moved the audience to laughter.

Out of ambiguity, Carrión constructed possibilities and, framed within his continuing effort to generate doubt, falsification was transformed into a creative act. *TV-Tonight-Video* (1987) was a ten-minute work completely made up from images lifted from television broadcasts. The resulting collage placed news-casts, comedy shows and commercials on the same visual level. Again, the target of Carrión's reflections was the movement of real, concrete, or material things.

As a result of these criticisms of diverse media, Carrión redefined his interests, going beyond his investigations into artis-

tic languages. His task as an artist did not consist in adopting certain disciplines or their respective media, but rather went further, creating social and artistic networks around those media, interrogating how they opened new trajectories, new functions, or new directions for artistic practice. A clear precedent for this experimentation series was his most ambitious artistic project, the creation of *Other Books and So Archive* (1980), derived from the gallery-bookstore. This effort evolved into one of the leading and most reliable archives of the art videos that had been created in Holland between 1970 and 1980.

Thus, Carrión was also an archivist, and he considered that his collecting and cataloguing were a part of his artwork.

The archive is also a product of my theoretical development, namely, an increasingly clear realization that my concept of art is not restricted to producing objects or organizing events [...] As far as I'm concerned, an archive is an attempt to become aware that I really see an archive as a work of art. However, this work of art also involves a space and a public institution. It involves as well works by other people, and my social function has no time limit, since an archive may survive indefinitely. There are no limits for an archive, it is always growing, it is alive...⁸

For Carrión, the archive performed a social function, and it also became a field for research, theoretical development, and a space for creation: in sum, a work of art.

As a parallel effort, in 1977 Carrión designed an alternative to the official postal system, which he named *Sistema internacional de arte correo errático* (International Erratic Mail System). This form of mail-art consisted of sending artists' works without using regular post offices, as an affordable way to scatter pieces by various artists.

"Artists' Postage Stamps and Cancellation Stamps" was the name of a show presented at the Stempelplaats in Amsterdam, where 150 artists from different countries presented their own stamps and cancellation marks. Some of these were produced by the Rubber Stamp factory, and others were part of the collection of *Other Books and So*. For Carrión, this project wasn't really about exhibiting hand-made miniatures by artists as much as it offered a genuine proposal for new ways of organizing and distributing art, beyond its visual qualities: "[M]ail art breaks the focus on what is traditionally called 'art' towards a wider one of 'culture.' This rupture gives mail art a truly contemporary significance. In opposition to 'personal worlds,' mail art emphasizes cultural strategies."⁹

All these works posed a question that could be formulated in the following manner: where did the dividing line fall between the production of the artist and the distribution of his or her work? In the 1970s, the cultural context of the artist was increasingly emphasized as allowing new ways of getting

work more widely known while at the same time avoiding the dominant system: art galleries, government grants, etc. Aware of this, Carrión's contribution was to put into practice certain mediated strategies that allowed the visual construction of the work of art. As a consequence, the *formal* elements of the work could be found in the *medium*: in the object (the book), the archive, or the method of distribution. What Marta Hellion termed "communication and distribution" was really a complex attempt to achieve independence.

Carrión's thoughts about structural elements, which are elaborated in his reflections on artists' books, had direct effects on the way in which he analyzed the notion of "network" as a self-reflective process. For example, *Gossip, Scandal & Good Manners* (1981) was based on circulating gossip among his friends. At the conclusion of the work, Carrión gave a lecture at the main auditorium of the University of Amsterdam, dealing with the aesthetic pleasure involved in "letting gossip circulate." But his idea was not limited to a description of a pleasurable experience, for he went on to discuss the possibilities of using gossip as a medium of distribution. The lecture postulated the gossip phenomenon as a scientific model for creating artificial chains of communication, "revealing something about users along the chain and something about the chain itself."¹⁰

Part of this construction of networks can be seen in the film festival that he dedicated to the Mexican film star Lilia Prado. Carrión conceived this "work" as a sort of Duchampian ready-made based on Prado's potential as a Latin American Marilyn Monroe of the 1950s. His strategy was to organize a series of cocktail parties, and radio and television interviews where the actress was present. His radio piece *Tríos & Boleros* had already been an irruption in the media, and in the same manner the *Lilia Prado* project (1984) made Carrión disappear, leaving his reflection on media problems to take center stage.

Robo del año (The Theft of the Year) of 1982 consisted of placing a genuine diamond on a pedestal in the middle of a room: left within the reach of the audience, it was just waiting to be stolen. A single beam of light illuminated the darkened space harboring the jewel. Every so often, a photographer took pictures of the audience and the exhibited object. Nonetheless, the theft never happened, and a disappointed Carrión decided to let the photographer go: as soon as he left, the diamond vanished without a trace. This work postulated art as a process and the audience as a medium. In fact, the audience was as much a formal element of the piece as the diamond or the room that contained both of them.

Carrión's transfer of the logic of the archive to other networks of practice is as extensive as it is difficult to measure. By placing himself within the marginal groups that circulated through peripheral spaces in the Netherlands, Carrión actually had a significant effect on proposals from Mexican and Latin American artists, since his calls for independent practice were perfectly suited to artistic networks in the Americas where there

was generally insufficient funding, and where artists had yet to articulate cultural strategies that would give greater freedom to the act of creation.

In Mexico, for example, visual artists were at the same time searching for the configuration of new networks. The performances of Marcos Kurtycz and Maris Bustamante, and somewhat later, the efforts of Felipe Ehrenberg and Martha Hellion (especially their Beau Geste Press, discussed elsewhere in this catalogue), all provide evidence of this search. Various artists attended the editorial workshops led by Ehrenberg in Mexico City, and the results were apparent in printed works and in new spaces that were generated for publishing and distribution. For instance, in 1984, Armando Sáenz, Yani Pecanins, and Gabriel Macotella opened El Archivero, a space selling artists' books that in some respects performed the same function as Other Books and So: located on Colonia Roma's Calle Frontera until the 1985 earthquake, it moved on to the Calle Tabasco and then the Ave-

nida Álvaro Obregón in the same neighborhood before closing in 1991. This space served as gallery, bookstore, and, of course, as a link between national and foreign artistic and literary circuits. El Archivero published books by Pecanins and Macotella, works with the imprint Ediciones La Cocina (1977), and the results of Sáenz's editorial effort, *La amenaza elegante* (The Elegant Threat), a forerunner of the magazines *Tinta Morada*, *Lacre* and *El Tendedero*. El Archivero promoted the importance of artists' books in Mexico, extended the genre to new alternative networks, and thus became a necessary reference, publishing hundreds of copies of works created by artists from all over the world.

Essentially, Ulises Carrión did not interrogate the book as "object" but rather as a "medium." If his ideas have had widespread influence, it is primarily because by making the problem one of "medium," he was participating in international debates that were dealing with new ways of understanding how culture operated in the late twentieth century.

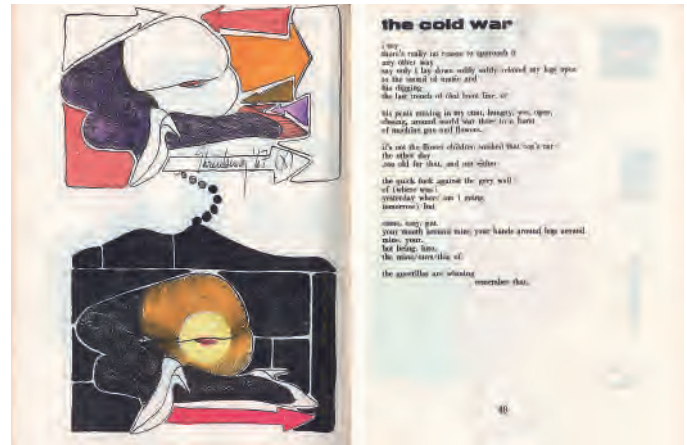
Notes

1. Ulises Carrión, "Textos y poemas," *Plural: Crítica y literatura*, monthly magazine published by *Excélsior*, vol. II, no. 16 (January 1973), pp. 31-33
2. Ulises Carrión, "El arte nuevo de hacer libros," *Plural: Crítica y literatura*, vol. IV, no. 41 (February 1975), p. 33.
3. Ulises Carrión, "Textos y poemas."
4. "Essentially or completely, a literary work consists of text, that is to say (as a minimal definition), of a longer or shorter sequence of verbal statements provided with more or less signification. However, this text is seldom presented nakedly, without the reinforcement and support of certain productions, verbal or non-verbal in nature, such as the author's name, a title, a preface, illustrations; it is not clear whether we should consider them as the belonging to the text, but anyway they surround it and extend it, precisely with the purpose of presenting it in the usual sense of this word, but also in the stronger meaning, to make it present, assuring its presence in the world, its reception and its consumption under the form—at least in our days—of a

- book. These companion texts, of varying length and shape, constitute what we have elsewhere called, given the sometimes ambiguous meaning of the prefix in French—consider adjectives like "parafiscal" or "paramilitary"—the work's paratext." Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 7.
5. Martha Hellion, *Ulises Carrión: Una semblanza*, Madrid, Turner, 2003, p. 21.
6. Hellion, *Ulises Carrión*, p. 44.
7. Ulises Carrión, letter dated October 22, 1972, published in "Correspondencia," *Plural: Crítica y literatura*, monthly magazine published by *Excélsior*, vol. II, no. 20 (May 1973), pp. 15-16.
8. Ulises Carrión, quoted in Guy Schraenen, ed., *Ulises Carrión: We Have Won! Haven't We?*, Amsterdam, Museum Fodor, 1992, p. 23.
9. Ulises Carrión, "Personal Worlds or Cultural Strategies?," republished in *Second Thoughts*, Amsterdam, Void, 1980, p. 51.
10. Ulises Carrión, quoted in Harry Ruhé, "The Media Projects of Ulises Carrión," in *Ulises Carrión: We Have Won! Haven't We?*, p. 73.



114



El corno emplumado

En enero de 1962 apareció en la Ciudad de México la revista bilingüe de poesía *El corno emplumado/The Plumed Horn*, editada por el poeta Sergio Mondragón y la poeta beatnik estadounidense Margaret Randall. Su título hacía referencia a la unión entre el corno del jazz norteamericano con la serpiente emplumada de la cosmovisión mesoamericana, como símbolo de la fusión de la cultura de las Américas.

La revista pronto se distribuyó en las principales capitales de América Latina gracias a una lista proporcionada por Arnaldo Orfila, director del Fondo de Cultura Económica. Comenzaron a llegar colaboraciones de poetas vinculados a diversos movimientos de cultura alternativa en Hispanoamérica: nadaístas colombianos, tzánticos ecuatorianos, o los surrealistas venezolanos que publicaban la revista *El techo de la ballena*.

Además de la vinculación entre la poesía y la cultura hispanoamericana y estadounidense, *El corno emplumado* dio cabida a una propuesta gráfica expresiva. En su diseño se percibía una cercanía con la estética pop y el cartel cubano. La revista duraría hasta 1969, en que cierra como resultado a la represión cultural posterior a Tlatelolco.

The Plumed Horn

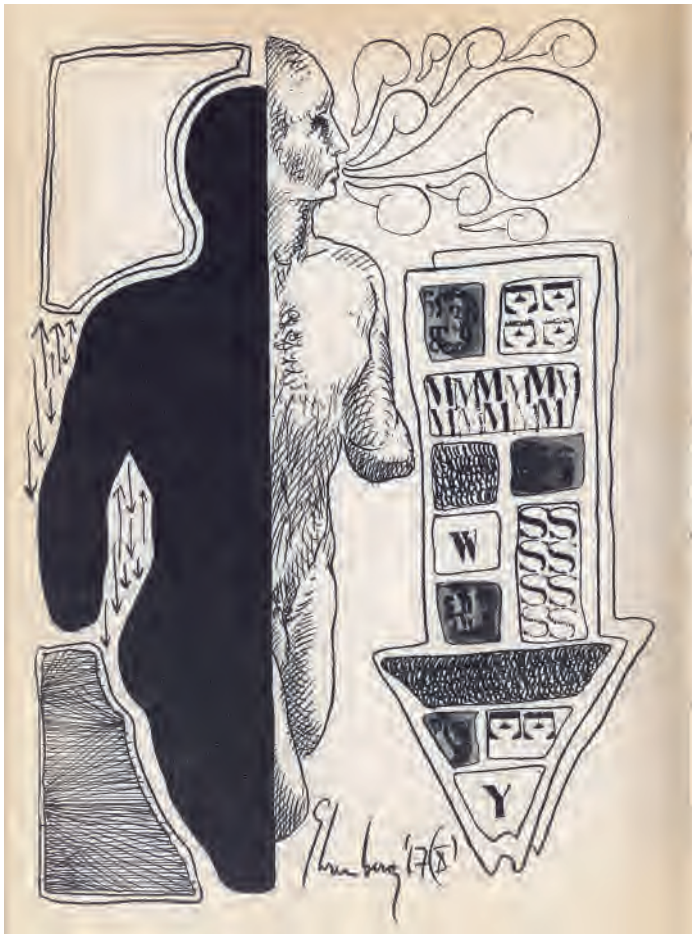
The bilingual poetry magazine *El corno emplumado/The Plumed Horn* began publication in Mexico City in January 1962 under the joint editorship of poet Sergio Mondragón and the American Beat poet Margaret Randall. The name of the magazine linked the English horn (corno) of American jazz orchestras and the plumed serpent of Mesoamerican cosmology, as a symbol of the fusion of cultures in the Americas. The magazine was distributed in the major capitals of Latin America, through a mailing list provided by Arnaldo Orfila, then director of the Fondo de Cultura Económica. Contributions came from poets associated with various alternative movements: Colombian nadaístas (nothingists), Ecuatorian tzánticos, and the Venezuelan surrealists who published a magazine called *El techo de la ballena*. *El corno emplumado* not only forged links between Latin American and US culture and poetry, it also provided a space for innovative visual imagery, with a design inspired by Pop aesthetics and Cuban poster design. In 1969, the magazine was shut down as a result of the cultural repression that followed the events at Tlatelolco.



115

116

114. Margaret Randall y Felipe Ehrenberg, *Water I Slip into at Night*, 1967.
 115. Sergio Mondragón y Margaret Randall, *El corno emplumado*, núm. 24, 1967.
 116. Sergio Mondragón y Margaret Randall, *El corno emplumado*, núm. 26, 1967.
 117. John Berger, "Che Guevara Dead", *El corno emplumado*, núm. 25, 1967.



117



JOHN BERGER

On Tuesday, October 10, 1967, a photograph was transmitted to the world to prove that Guevara had been killed the previous Sunday in a clash between two companies of the Bolivian army and a guerrilla force on the northside of the Rio Grande river near a jungle village called Higueras. The photograph of the corpse was taken in a stable in the small town of Vallegrande. The body was placed on a stretcher and the stretcher was placed on top of a cement trough.



During the preceding two years "Che" Guevara had become legendary. Nobody knew for certain where he was. There was no incontestable evidence of anyone having seen him. But his presence was constantly assumed and invoked. At the head of his last statement—sent from a guerrilla base "somewhere in the world" to the Tricontinental Solidarity Organization in Havana—he quoted a

JOHN BERGER

line from the 19th century revolutionary Cuban poet José Martí: "Now is the time of the furnaces, and only light should be seen." It was as though in his own declared light Guevara had become invisible and ubiquitous.

Now he is dead. The chances of his survival were in inverse ratio to the force of the legend. The legend had to be nailed, "It," said *The New York Times*, "Ernesto Che Guevara was really killed in Bolivia, as now seems probable, a myth as well as a man has been laid to rest."

We do not know the circumstances of his death. One can gain some idea of the mentality of those into whose hands he fell by their treatment of his body after his death. First they hid it. Then they displayed it. Then they buried it in an anonymous grave in an unknown place. Then they disinterred it. Then they claimed to have burned it. Before that they cut off the fingers for later identification. This might suggest that they had serious doubts whether it was really



Felipe Ehrenberg A Stroll in July...

Felipe Ehrenberg y Martha Hellion llegan con sus dos hijos, Matthias y Yaël, a Inglaterra en 1970, después de vivir algunos meses en Nueva York.

En 1970 Ehrenberg ejecuta la acción *A Stroll in July...* (Un paseo en julio...): una escultura espacio-temporal formulada por el caminante a medida que explora la ciudad. Para certificar la acción, Ehrenberg recorrió las calles del barrio de Islington enviando tarjetas postales en diversos puntos de su recorrido. Un mapa, las postales y una bitácora escrita documentan la acción. Meses después, como integrante del Polygonal Workshop, Ehrenberg lleva a cabo *Garbage Walk* (Caminata de la basura). La ac-

ción, registraba por medio de trazos en el suelo e imágenes fotográficas los efectos de una huelga de recolectores de basura en Londres, documentada en el film titulado *La Poubelle: It's a Sort of Disease*. Posteriormente, Ehrenberg, en colaboración con artistas como Richard Kriesche presentó dichos registros en la exhibición titulada "The 7th Day Chicken" (El pollo del séptimo día), en la galería Sigi Krauss, que incluyó la venta al público de una "edición sin límites" de bolsitas de basura y la presentación de desperdicios en diversos grados de descomposición. La muestra fue lo suficientemente irritante como para incitar a desconocidos a atacar la galería en dos ocasiones antes de su clausura.

118. Felipe Ehrenberg, *La poubelle: It's a Sort of Disease*, 1971, fotografías.

119. Felipe Ehrenberg, *Garbage Walk*, 1971.

120. Felipe Ehrenberg, *Garbage Walk*, 1971.

121. Felipe Ehrenberg, tarjeta de presentación.

122. Felipe Ehrenberg, *A Stroll in July (Un paseo en julio)*, 1970.

123. *Excélsior*, 9 de marzo de 1973.



118



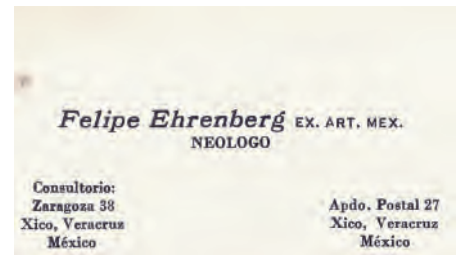
119



120

In 1970, after spending a few months in New York, Felipe Ehrenberg and Martha Hellion arrived in England with their two children, Matthias and Yaël. That summer, Ehrenberg created the action he called *A Stroll in July...*, a sculpture created in space and time as the artist explored the city. As Ehrenberg walked the streets of Islington, he mailed postcards from different places. These postcards, along with a map and logbook, served to record the action. Months later, as a member of the Polygonal Workshop, Ehrenberg carried out an action called *Garbage Walk*, in which he re-

corded the effects of a strike of garbage collectors in London through photographs and lines traced on the ground; the action was documented in the film "La Poubelle: It's a Sort of Disease." Later, in collaboration with artists including Richard Kriesche, Ehrenberg presented the documentation in the exhibition "The 7th Day Chicken", held at the Sigi Krauss Gallery, which also included the sale of an "unlimited edition" of garbage bags and the exhibition of trash in various states of decay. The show was irritating enough that on two separate occasions, unknown persons attacked the gallery.



121

122

A STROLL IN JULY, or ONE THURSDAY AFTERNOON, or HALF A DAY IN LONDON, or (THE) AFTERNOON, or
Topology of a sculpture.
 (Adendum:)

If the definition of a sculpture is accepted to be the focusing of physical action/movement by a mental/creative effort resulting in a ~~form~~ form, a walk is a sculpture.

On July 30, 1970, at 14:45 MT (1), a walk was started from 25(a), Duncan Terrace, London N1, and ended at the same spot six hours and 42 minutes later, at 20:42 MT.- Por route see map.

The contours of the form took shape, as usual, by following chance. Its existence was certified by the British Post Office in the form of five postcards posted at various points along the walk.

The walk can be repeated along the same route, or a new route can be established, by the person who, accepting the above definition, accepts it as a sculpture.

It may be added that degree of appreciation is determined to an important extent by subjective aspects, i.e. the mood of the spectator/participant. Degree of appreciation is also determined by the formal ~~and~~ aspects of the creation/objective.

The actual walking part ended at the Notting Hill Gate tube station, with a slight detour to rest at a friend's house. The whole form was completed by returning, via underground train, to the Angel tube station and walking back to the point of departure. On a visual plane, the shape was defined by tracing straight lines from station to station. (2)

Several marginal records were kept: notes on the postcards, approximate time of posting the same, time and order of arrival of the same, notes in a separate note-book, but the main bulk of the work, being of a mnemonic nature, is subjective and thus not relevant to this report.

123

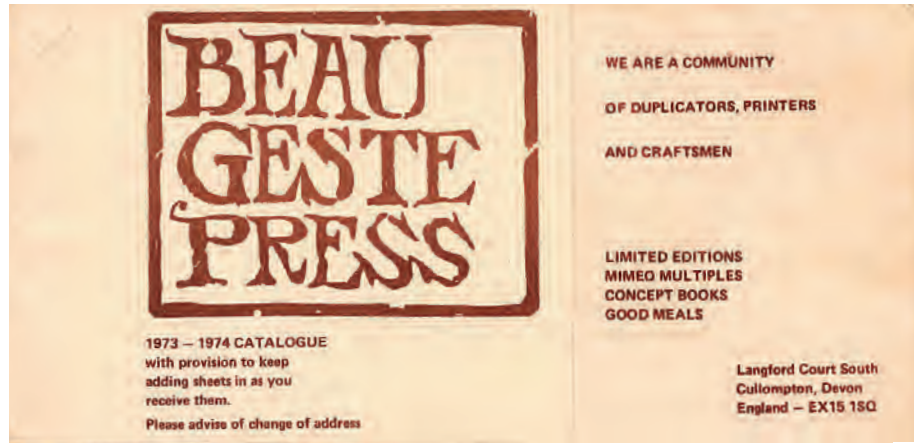


173

Beau Geste Press

Tras mudarse a Devon, Felipe Ehrenberg y Martha Hellion se unieron al joven historiador del arte David Mayor, para organizar la muestra "Fluxshoe". En ese contexto adquieren un mimeógrafo Gestetner y fundan Beau Geste Press (BGP), una de las principales editoriales de arte contemporáneo del periodo. En cuatro años, la BGP produjo más de ciento cincuenta libros de artistas. Entre sus principales publicaciones estuvo la revista *Schmuck*, una antología colectiva de contribuciones artísticas al estilo de los anuarios Fluxus.

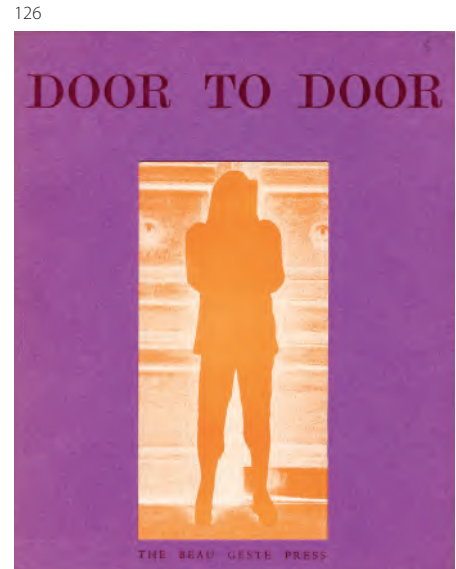
After moving to Devon, Felipe Ehrenberg and Martha Hellion joined with the young art historian David Mayor to organize the "Fluxshoe" exhibition. In this context, they bought a Gestetner mimeograph machine and founded Beau Geste Press, one of the leading publishers of books on contemporary art of the period. Over just four years, BGP published more than 150 artist's books; another important publication was the magazine *Schmuck*, a collective anthology of artistic contributions in the style of the Fluxus yearbooks.



124



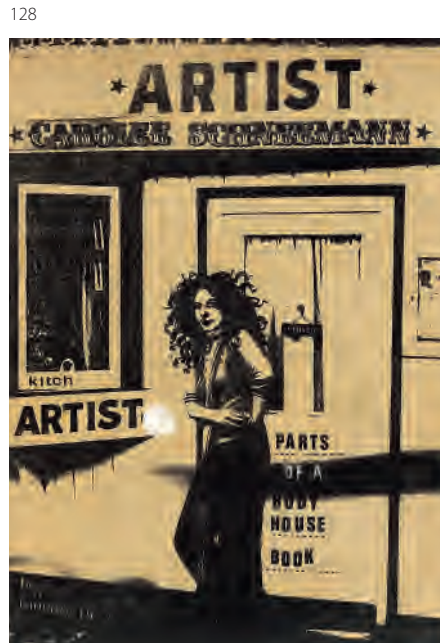
125



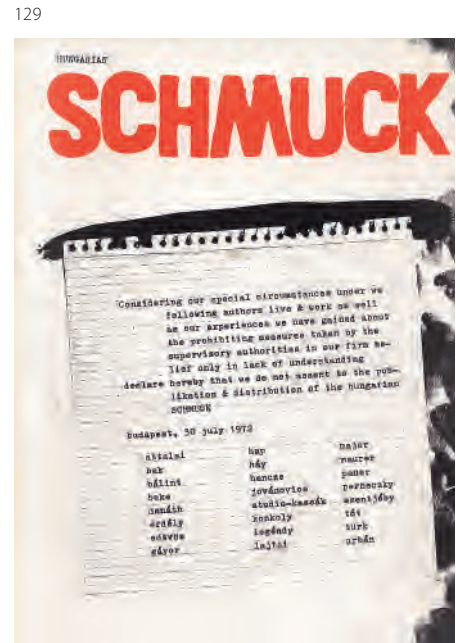
126



127



128

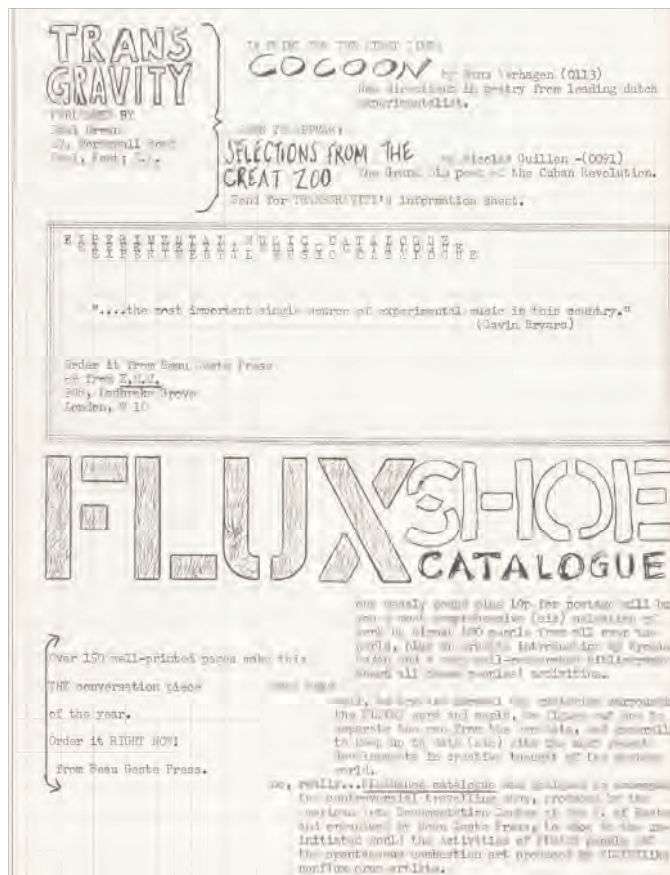


129

Fluxshoe

"Fluxshoe" (1972-1973) organizada por David Mayor, Michael Weaver y los Ehrenberg, fue una de las manifestaciones más significativas del periodo tardío de Fluxus en Europa. De hecho, la muestra se abrió hacia la participación de arte acción y de experimentación cultural en términos de críticas anti-artísticas, uso del azar, e interacción con la cultura popular, que emergían a principios de los años setenta. El título mismo de la muestra era una expresión del tono irónico de la experimentación de un arte de lo cotidiano: en lugar de una muestra Fluxus "fluxshow" una errata hizo que Mayor la bautizara como un Fluxshoe (flux-zapato). En tanto Felipe Ehrenberg tuvo a su cargo el diseño de todo el material publicitario y catálogo de la muestra, Martha Hellion contribuyó con la museografía, basada en cubos de cartón desmontables que contenían toda la documentación de esta exhibición itinerante.

"Fluxshoe," an exhibition that took place in the winter of 1972-1973, was organized by Ehrenberg, Hellion, David Mayor and Michael Weaver. One of the most significant events of the later period of Fluxus in Europe, the exhibition brought together several artistic practices of the early 1970s, including action art, cultural experimentation via anti-art critiques, the use of chance, and the interaction with pop culture. The title of the show was an expression, in an ironic tone, of the interest in art of the everyday: instead of the originally-planned title "Fluxshow," a printer's error resulted in the term "Fluxshoe," which Mayor embraced as the new title. Ehrenberg was in charge of the catalogue and publicity, while Hellion designed the installation, based on cardboard boxes that could be taken apart, and contained all the documents of this itinerant exhibition.



130



131

175

- 124. Beau Geste Press, catálogo de publicaciones, 1973-1974.
- 125. Felipe Ehrenberg, *Flechas*, BGP, 1972-1973.
- 126. Helen Chadwick y David Mayor, *Door to Door*, BGP, 1973.
- 127. Michael Nyman, *Bentham & Hooker*, BGP, mayo de 1973.
- 128. Carolee Schneemann, *Parts of a Body House Book*, BGP, enero de 1972.
- 129. Jim Cozens, Paul Robinson y Cynthia Corres, *Hungarian Schmuck*, BGP, marzo-abril de 1973.
- 130. Jim Cozens, Paul Robinson y Cynthia Corres, *Hungarian Schmuck*, BGP, marzo-abril de 1973.
- 131. David Mayor et al. *Fluxshoe*, BGP-Arts Council, 1972.

Ulises Carrión

El nuevo arte de hacer libros

The New Art of Making Books



132



132. Ulises Carrión, *Cres (In Alphabetical Order)*, julio 1978.
133. Fachada del In-Out Center, Ámsterdam, 1972.
134. Ulises Carrión, *Dancing with you*, 1973.



THERE HAS BEEN A CHANGE IN OUR RELATIONSHIP OF LATE.



PEOPLE I ADMIRE



133

Ulises Carrión fue una de las principales figuras del movimiento del libro de artista. Autor del manifiesto teórico crucial del género (*El nuevo arte de hacer libros*, 1973) y organizador de una librería-colección y archivo (*Other Books and So*) en Ámsterdam, que sirvió de punto de encuentro de los diversos circuitos del libro de artista, arte correo y arte de sellos de goma, en los años setenta. Como artista, Carrión transitó de la experimentación con formas estructurales de literatura, que buscaban ahondar en los elementos formales del texto, al análisis y experimentación con los mecanismos de circulación y comunicación. Carrión estableció que era necesario independizar al libro de la literatura al comprender su carácter secuencial y físico. En esas condiciones, el “nuevo arte” del libro apelaba “a la habilidad que cada hombre posee para comprender y crear signos y sistemas de signos.” Del mismo modo, su experimentación y crítica de los circuitos de comunicación (desde la interacción con el arte correo, hasta su paso por la crítica del video y la producción de obras basadas en la distribución de rumores y engaño) lo llevó a concebir la creación de circuitos y mecanismos de distribución, como elementos “formales” de la obra de arte.

Ulises Carrión, one of the key figures in the artists' book movement, was the author of the crucial theoretical manifesto of the genre (*The New Art of Making Books*, 1973) and the creator of a bookstore-collection-archive in Amsterdam called *Other Books and So*, which in the 1970s was an important center for different groups interested in artist's books, mail art and rubber stamp art. As an artist, Carrión moved from investigations into the structural forms of literary analysis, which seeks to uncover the formal elements of the text, to experimental analyses of the mechanisms of circulation and communication. For Carrión it was necessary to separate the book (as a sequential and physical object) from literature. He believed that the “new art” of the book “appealed to every man's ability to create signs and systems of signs.” In the same way, his explorations of the circuits of communication (from the interactivity of mail art to critiques of video and the production of works based on the circulation of rumors and lies), led him to conceive of the circuits and mechanisms of distribution as “formal” elements in and of themselves.

3 2 1 3 2 1 3 2 1

Ulises Carrion

*pp*₅ 4 3

3 2 1 *staccato* 3

sf *p*₃ 4 2

cresc.

2 1 2 1 3 2 1 3

2 4 *cresc.* 3

p

DANCING WITH YOU

1 3 2 1 3 2 1 3



136

135. Ulises Carrión, Aart van Barneveld y Salvador Flores, *Ephemera*, núm. 6, Budapest, 1978.

136. Ulises Carrión, *Artist's Postage Stamps and Cancellations Stamps*, Other Books and So Archive, 1979.

137. Felipe Ehrenberg, *String Condition*, 1973.

138. Felipe Ehrenberg, *String Condition*, 1973.

137



138



179



ACTIVANEZ LES CARTES POSTALES!

CASH £ ✓	CHEQUE £	TOTAL
LESS OFFSET Receipt No.		DATE / / 197
W.A.P. No. 46 100 4975 00		AMOUNT RECEIVED £ 23.95

008862

WITH THANKS
John

Po. PARK TRAVEL LTD

NAME _____

PASSENGER TO _____

PARK TRAVEL LTD.
BRANCHES THROUGHOUT
THE SOUTH & WEST OF ENGLAND



... (Victoria)

G870

to _____
a _____
back _____

BRUXELLES
M. n.

with _____

Number of seats _____
Date of departure _____

2



£7.65 one way
London/Brussels

~~£3.45~~

Exeter-St. Davids depart 0850
London (Paddington) arrive 1140

London (Victoria) depart 13.45
Dover (Marine) arrive 15.12
" " depart 15.50
" " arrive 20.10



TRAVEL TICKET

and wish you a please

NAME _____

ADDRESS _____



Martha Hellion Postales de Holanda

Marta Hellion estudió música y arquitectura, y entre otras cosas, colaboró en la museografía del Museo de Antropología (1964). Con Felipe Ehrenberg, con quien estuvo casada durante la década de los sesenta, se trasladó a Inglaterra escapando de la represión posterior a Tlatelolco. Hellion, a decir de David Mayor, fue el "centro neurálgico" de BGP y de "Fluxshoe". Tras separarse de Ehrenberg, Hellion se instaló en Holanda donde amplió su trabajo personal en la producción de libros y publicaciones de artista.

Postcards from Holland

Marta Hellion studied music and architecture, and among other achievements collaborated as a museographer on Mexico City's new Museum of Anthropology (1964). She traveled to England with Felipe Ehrenberg, her husband during the 1960s, escaping persecution after Tlatelolco. Hellion, according to David Mayor, was the "neuralgic center" of BGP and "Fluxshoe." For example, she designed an easily transportable installation design built of folding cardboard cubes, where documentation about Fluxus was displayed. After her separation from Ehrenberg, Hellion moved to Holland, where she pursued more personal work, producing artists' books and publications.

139. Martha Hellion, *Life Still Life*, 1974.

140. Martha Hellion, *Soft Cover for One Leaf and Two Pages*, 1973.

141. Martha Hellion, *Generación F. Ehrenberg*, libro 1, BGP, verano de 1973.



Marcos Kurtycz La muerte del impresor



142

142. Marcos Kurtycz, *La rueda*, agosto de 1976.
 143. Marcos Kurtycz, *La rueda*, agosto de 1976.
 144. Marcos Kurtycz, *Rosa de los vientos*, 1980.
 145. Marcos Kurtycz, *LIBR*, 1980.

"Nací en Polonia, hecho importante pero no muy grato. Veá. Cuando niño pasé la guerra. Tenía ocho años cuando fusilaron a mi madre. Durante aquellos cinco años aprendí bastante. Luego estudié. Hice la ingeniería y postgrado en Varsovia. Trabajé unos años en instalaciones petroquímicas y comencé a pintar mucho. A escondidas. Y es gracioso que el ingeniero se sentía artista clandestino. A mi primera tierra le debo lo metalúrgico de mi trabajo y también su textura montañosa. Llegué a México en el 69 y desde entonces me dedico al estudio y realización de diseño gráfico de libros, revistas y carteles. [...] Como por el año de 1976 hice mi primer Arte Facto: *La rueda*. Luego, luego, *La exprocesión*. Siguieron *El laberinto*, *El asta-bandera*, *La persona*, *El hacha sonora* y muchos otros. Algunos de estos artefactos resultaron peligrosos pero siempre salí bien librado. En el Palacio de Minería a mí y a Ana María casi nos meten al bote, si no fuera por mi hacha y por el bastón solidario de Gurrola. En el Carrillo Gil imprimimos una edición de libros y pagué con una costilla rota, nomás. En el Foro de Arte Contemporáneo salí de puro milagro, después de hacer *El sacrificio del día de muertos*, sin ser

golpeado. En 1980, recibí la ciudadanía mexicana, hecho importante porque me abrió las fronteras políticas, hice un ritual en la Universidad de Massachussets y otro Arte Facto en Nueva York. Los eventos de Arte Facto se diferencian mucho entre sí. En cada siguiente evento o acción corrijo ciertas fallas anteriores y cometo nuevos errores. El Arte Facto se escapa ingeniosamente de cualquier intento de definición pero tiene ciertas constantes, como por ejemplo la sinceridad visceral. Arte Facto está en el polo opuesto del arte comercial (sólo así podrá destruirlo algún día). El valor de un evento-Arte Facto consiste en su múltiple lectura según el nivel y el estado mental de los espectadores (y/o actores). Con cierta dosis de optimismo y soberbia, podría hablarse del valor inseminativo. En el fondo el Arte Facto es muy estricto. Una vez iniciada la acción tiene que llegar a su final previsto (es imperativo). Recuerdo, para dar un ejemplo, aquel evento ritual *La torre* en Baja California."

Marcos Kurtycz, "Soy Kurtycz", *Marcos Kurtycz: Memoria*, catálogo en CD-ROM, Galería Sloane-Racotta-Museo Carrillo Gil, 2000.



182

143

Death of a Printmaker

"I was born in Poland, an unpleasant but important fact. Look, as a child I went through the war. I was eight when my mother was shot by a firing squad. Those five years taught me many things. Later I studied. I finished engineering and graduate studies in Warsaw. For a few years I worked in petrochemical facilities and started to paint a lot. Undercover. It is funny that an engineer would feel like a clandestine artist. I owe to my homeland the importance of metallurgy in my work, and also its mountainous texture. I first came to Mexico in '69, and I have devoted myself ever since to studying and designing books, magazines, and posters. [...] Around 1976 I made my first Arte Facto (Arti Fact): *La rueda* (The Wheel). Right after that, *La exprocesión* (The Ex-Procession). Then came *El laberinto* (The Labyrinth), *El astabandera* (The Flag Pole), *La persona* (The Person), *El hacha sonora*

(The Sound Axe), and many others. Some of these Arte Factos were dangerous, but I always came out all right. In the Palacio de Minería, Ana María and I were almost thrown in jail, and would have been locked-up but for my axe and Gurrrola's brotherly cane. At the (Museo) Carrillo Gil we printed an edition of books and it only cost me a broken rib. At the Foro de Arte Contemporáneo it was a miracle that I came out alive after doing *El sacrificio del Día de Muertos* (The Sacrifice of the Day of the Dead). In 1980, I became a Mexican citizen, and this was important because it opened up political borders; in celebration, I conducted a ritual at the University of Massachusetts, and produced another Arte Facto in New York. The Arte Facto events are quite different from each another. In each new event or action some previous errors are corrected, and new mistakes are made.

The Arte Facto escapes craftily from any attempts at definition, but there are some constants, like, for instance, some visceral sincerity. Arte Facto is the opposite of commercial art (only thus will it destroy it some day). The value pertaining to an artifact-event lies in its multiple readings depending on the levels and mental states of the spectators (and/or actors). With a certain dose of optimism and presumption, one could talk of insemination value. In essence, an Arte Facto is quite strict. Once an action has been started, it has to go on to its predicted end (this is imperative). To mention one instance, I recall the ritual event in Baja California, *La torre* (The Tower).

Marcos Kurtycz, "Soy Kurtycz," in *Marcos Kurtycz: Memoria* (CD-ROM catalogue), Mexico City, Galería Sloane-Racotta, Museo Carrillo Gil, 2000.

144



145



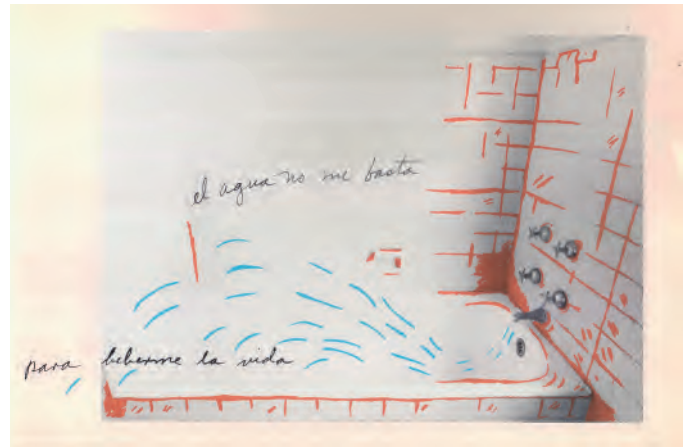
183

Magali Lara La artista-heroína



146

Desde finales de los años setenta, artistas como Magali Lara, Roweena Morales, Leticia Ocharán, Maris Bustamante y Mónica Mayer, desarrollaron prácticas que participaban del proyecto feminista. Los performances de Mayer y Bustamante involucraron críticas directas a los papeles de género socialmente establecidos de forma local, interpelando las preconcepciones de la audiencia. Magali Lara exploraba en cambio vías de comunicación íntimas, entrelazando imágenes domésticas y oníricas, textos y fetiches, buscaba crear un lenguaje femenino en torno a los deseos y sentimientos. En paralelo a su trabajo en el grupo Março –y a veces en reacción a la dinámica de los Grupos– Lara produce discretos libros-objetos, manufacturados en la intimidad como si fueran relicarios. Muchos de estos libros surgen de un circuito informal de mujeres creadoras como la poeta Carmen Boulosa, la fotógrafa Lourdes Grobet y la actriz Jesusa Rodríguez, que buscan por medio de colaboraciones definir la identidad femenina de la artista, en oposición a un imaginario machista. Esta camaradería femenina permanece condenada a una cierta marginalidad: la crítica de la época, aun aquella escrita por mujeres, persiste en definir lo “político” en torno a la noción de “arte público” y la ilustración de la lucha por el poder.



146. Magali Lara y Lourdes Grobet, *Se escoge el tiempo*, 1983.

147. Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, *Semanario de misterio presenta: Las aventuras de Maga-Lee*, diciembre de 1976.



184





The Female Artist as Hero

147

In the late 1970s, artists like Magali Lara, Roweena Morales, Leticia Ocharán, Maris Bustamante, and Mónica Mayer started to develop practices that fit within an ongoing feminist project. The performances by Mayer and Bustamante involved a direct criticism of locally established gender roles, challenging audience preconceptions. In contrast, Magali Lara explored channels of intimate communication, weaving together domestic and dream imagery, texts and fetishes, attempting to create a feminine language about desires and feelings. Parallel to her work with the Março group—and at times in reaction to the group dynamic—Lara produced discreet object-books, made with intimacy as if they were reliquaries. These books came out of an informal network of creative women, including poet Carmen Boullosa, photographer Lourdes Grobet, and actress Jesusa Rodríguez, who used collaborations to define the feminine identity of the artist, in opposition to the macho *imaginaire*. Their female comradeship was condemned to a certain marginality: critics of the time—even women—continued defining “politics” in terms of “public art” and illustrations of the struggle for power.





148

148. Yani Pecanins, *Humo*, 1991.

149. Yani Pecanins, *Un viaje en Zeppelin*, 1988.

150. Yani Pecanins, *Un viaje en Zeppelin*, 1988.

Yani Pecanins Humo

Yani Pecanins estudió linotipia y encuadernación de libros en Barcelona, y este aprendizaje, aunado a sus frecuentes encuentros con Alan Glass, amigo cercano de su madre y de sus tías, decidió su orientación como artista. Desde 1977, Yani Pecanins colecciona objetos con los que elabora libros-objetos –o libros-cajas, u objetos legibles–, en los que se entrecruzan su postura sobre los papeles sexuales, y obsesiones familiares, en particular, los residuos de memoria de una compleja historia familiar de exilios sobre exilios (Alemania, Estados Unidos, España, México). Así, el *Viaje en Zeppelin* narra las peripecias de un viaje de sus parientes en el tristemente célebre Hindenburg, y *Humo* hace referencia tanto al trabajo doméstico femenino, como a los campos de concentración nazi.

Smoke

Yani Pecanins studied linotype and bookbinding in Barcelona, and this training, along with her frequent contact with Alan Glass, a close friend of her mother and her aunts, influenced the direction of her work as an artist. Since 1977, Pecanins has collected objects, eventually using them for her object-books—or box-books, or readable objects—in which her views on sexual roles and her personal obsessions, especially the traces of memory from a complicated family history of serial exile (Germany, the United States, Spain, Mexico) intersect. Thus, *Viaje en Zeppelin* (Trip by Zeppelin) tells of the perils faced by relatives who traveled on the infamous Hindenburg, while *Humo* (Smoke) deals both with female domestic labor and Nazi concentration camps.

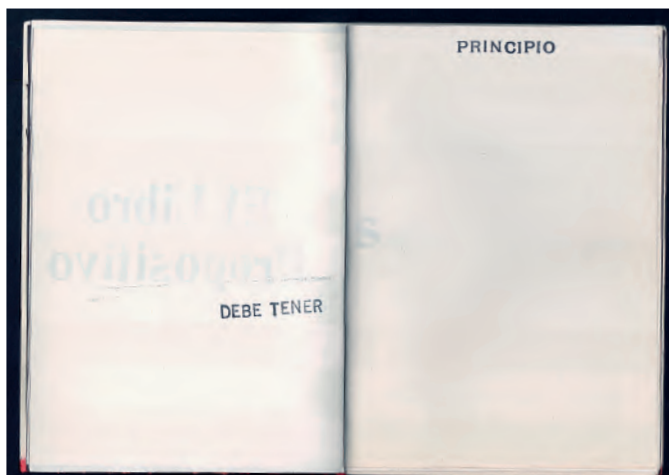
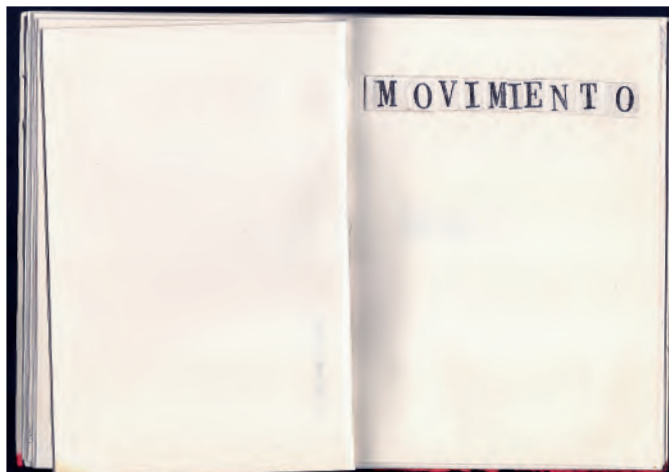
149





Ediciones La Cocina El Archivero

A pesar de su carácter subterráneo, el libro de artista siguió acompañado en México del afán de crear colectivos y asociaciones. Ediciones La Cocina que Yani Pecanins y Gabriel Macotela condujeron a fines de los años setenta fue la editorial más desarrollada, provocando continuas colaboraciones entre artistas, escritores y dibujantes, tanto en México como España. Su nombre reflejaba el carácter "casero" del circuito alternativo, pero también la importancia que los discursos e imaginarios de género tenían en el terreno aparentemente "menor" de los libros de artista. Más tarde, en 1985, Macotela, Yani Pecanins, el museógrafo y artista Armando Sáenz Carrillo, fundaron El Archivero, que por cerca de una década fue el principal centro de operaciones del libro de artista en México. Concebido como editorial, librería, galería y colección, al estilo de Other Books and So de Ulises Carrión, El Archivero tuvo locales en las calles de Frontera, Tabasco y en La Casa del Poeta, en Álvaro Obregón, en la Colonia Roma, hasta su desaparición en 1993. El Archivero impulsó la producción de libros de artista tratando de generar un mercado para esta producción alternativa, y organizando exhibiciones temáticas y eventos, por ejemplo, en torno al género policíaco, el arte correo o el arte de los sellos de goma.



151

152



188

153





154

151. Armando Sáenz Carrillo, *El libro propositivo*, La amenaza elegante, 1988.

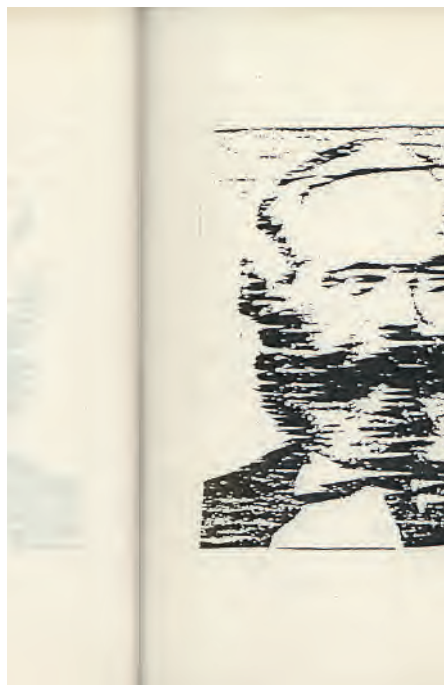
152. Santiago Rebolledo, *Elfa*, s/f.

153. "Exposición Internacional de Libro de Artista", 1991, Armando Sáenz Carrillo, Gabriel Macotela y Yani Pecanins en la puerta de El Archivero.

154. Rodolfo Zanabria, *Los libros brocheta*, ca. 1987.

155. Paul Rolfe, *El marxismo y los vicios humanos*, Ediciones zoológicas, julio de 1978.

155





156



157

158

Notwithstanding its generally underground context, the artists' book movement in Mexico remained linked to the interest in forming associations and groups. Ediciones La Cocina, directed in the late 1970s by Yani Pecanins and Gabriel Macotela, was the most developed of the small publishers, generating ongoing collaborations among artists and writers in Spain as well as Mexico. The name (The Kitchen) reflected the "homemade" products of this alternative network, but also stressed the importance of gender discourses and concepts in the apparently "lesser" field of artists' books. Later on, in 1985, Macotela, Yani Pecanins and artist-museographer Armando Sáenz Carrillo formed El Archivero (translatable as The Filing Cabinet, or The Archivist), which for nearly a decade became the major center for artists' books in Mexico. Conceived as a publishing concern, a bookstore, a gallery and a collection, much after the manner of Ulises Carrión's *Other Books and So*, El Archivero had offices on the Calle Frontera, the Calle Tabasco and later in the Casa del Poeta, a space on Álvaro Obregón in the Colonia Roma. Until its demise in 1993, El Archivero promoted the production of artists' books and sought a market for this alternative practice, organizing thematic exhibitions and events, like those about crime novels, mail art and rubber-stamp art.

156. Rafael Barajas "El Fisgón", *Madame Thérèse*, 1989.

157. Rodolfo Zanabria, *Tratado del mar, ca*, 1987.

158. Rafael Barajas "El Fisgón", *A Harlot's Progress, homenaje de El Fisgón al gran William Hogarth*, 1987.



190

Lacre y Paso de peatones

Lacre y Paso de peatones fueron revistas de artistas que colectivizaban la estética de inmediatez y austeridad del libro de artista artesanal: la impresión en mimeógrafo, el papel estraza, y la intervención manual del impreso en forma de cosidos y sellos de goma. Paso de peatones tuvo tres emisiones entre 1978 y 1980; coordinada por Gabriel Macotela y Yani Pecanins, la revista tiraba trescientos cincuenta ejemplares, que se repartían entre los creadores y los pocos suscriptores que seguían estos géneros marginales. Era notable en cambio su poder de convocatoria, que incluía además de artistas, poetas y músicos de muy diversos géneros, desde el pintor catalán Guinovart hasta el tejano Michael Tracy, quienes se sumaron a los habitués de Ediciones La Cocina y El Archivero: René Freire, Manuel Marín, Magali Lara, Ana Checchi o Mario Rangel.

Lacre (Sealing Wax) and Paso de peatones (Crosswalk) were two artists' magazines that combined an aesthetic of immediateness with the austerity of the handmade artist's book, using mimeography, brown wrapping paper, and direct interventions though hand-stitching and rubber stamps. Under the direction of Gabriel Macotela and Yani Pecanins, three issues of Paso de peatones appeared between 1978 and 1980; each edition of 350 was distributed among the artists and the few subscribers interested in this marginal genre. Nevertheless, the editors were able to bring together a noteworthy and diverse range of collaborators, poets and musicians as well as artists, including the Catalan painter Guinovart and the Texan artist Michael Tracy, whose work appeared next to that of others associated with Ediciones La Cocina and El Archivero: René Freire, Manuel Marín, Magali Lara, Ana Checchi, and Mario Rangel.

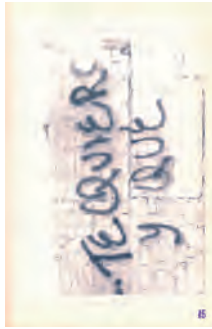
159



160



161



162



163



159. De izquierda a derecha: Clara González, Jan Hendrix, Magali Lara, Carmen Boulosa, Carlos Aguirre, Eloy Tarcisio, Roweena Morales, Oliverio Hinojosa, Mónica Mayer, Maris Bustamante y Manuel Zavala, "Propuestas temáticas", Museo Carrillo Gil, abril de 1983.
 160. Gabriel Macotela (editor), Paso de peatones, núm. 3, 1980.
 161. Yani Pecanins, "Barda", Paso de peatones, núm. 3, 1980.
 162. Rubén Ortiz, Sin título, Lacre, núm. 2, 1983.
 163. Rubén Ortiz, Sin título, Lacre, núm. 2, 1983.

164. Yani Pecanins, "Collage", Paso de peatones, núm. 3, 1980.
 165. Hugo Kiehnlé, "El solemne Uy Uy", Paso de peatones, núm. 3, 1980.
 166. Felipe Leal, "Déjame entrar déjame ver algún día como ven tus ojos", Lacre, núm. 2, 1983.
 167. Felipe Leal, "Déjame entrar déjame ver algún día como ven tus ojos", Lacre, núm. 2, 1983.
 168. René Freire, Sin título, Paso de peatones, núm. 3, 1980.
 169. Michael Tracy, "Fotos", Paso de peatones, núm. 3, 1980.

164



165



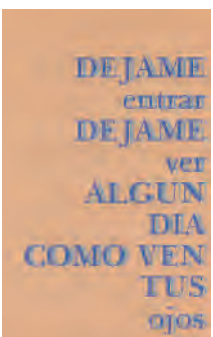
168



169



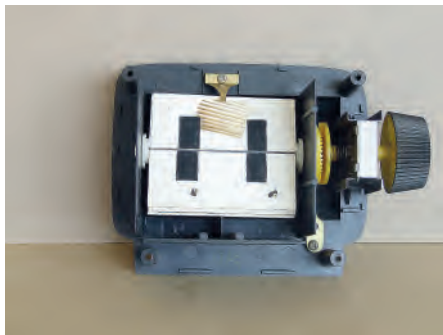
166



167



Brian Nissen Códice



170

“Crear códices me evoca cierta sensación del parentesco con los tlacuilos. Así me encanta juntar con ellos en lo que se ha convertido en uno de mis campos de juego preferidos... Por lo general sus códices son libros desplegados en forma de biombo, y me interesaba no solamente la gran calidad artística de muchos de ellos, sino también el curioso formato pictórico de los textos, que parecía pertenecer a un reino que se ubica entre el dibujo y la escritura. Me intrigó el uso que hicieron de casi todas las fórmulas gráficas concebibles –sobre todo los grandes códices mixtecos en los cuales pictogramas, ideogramas,

signos, símbolos, glifos fonéticos, símbolos del rebus, el uso de repeticiones acumuladas y una verdadera gramática simbólica del color, entren en juego unos con otros... El suyo es un idioma visual con un vocabulario pictórico altamente cargado de una inventiva notable. Los códices que he hecho se han convertido en un proyecto continuo que me ha servido bien como manantial para mi trabajo en la pintura y la escultura. Con cada códice intento meterme en temas pictóricos de distintos estilos, inventando un vocabulario visual propio de cada uno.”

Brian Nissen

170. Brian Nissen, *T.V. Codex Programa 2*, 1982.

Codex

“Creating codices gives me a sensation of kinship with the tlacuilos (Aztec scribes). So I like to play with them on what has become one of my favorite playing fields... In general, their codices are screen-fold books, and I was interested not only in the high artistic value of many of them, but also in the curious pictorial format of their texts, that seemed to occupy a realm between drawing and writing. I was intrigued by their use of almost every conceivable graphic formula—especially the great Mixtec codices where one perceives a complex interplay of pictograms,

ideograms, signs, symbols, phonetic glyphs, rebus symbols, accumulated repetition and a truly symbolic grammar of colors... Theirs is a visual language that employs a pictorial vocabulary highly charged with an amazing inventiveness. The codices I have made have become an ongoing project that serves as a source for my work as painter and sculptor. Each codex is an attempt to approach pictorial themes with different styles, inventing a visual vocabulary unique to each piece.”

Brian Nissen

Jan Hendrix Bitácora

Nacido en Maastricht, Holanda, Jan Hendrix migró a México hacia 1978. Su trabajo está definido, en buena medida, por la noción de la bitácora de los viajes de exploración, la óptica fotográfica y de montaje, derivada de su formación en el ámbito del cine experimental. Sus "mosaicos fotográficos", aunque guardan afinidad con la obra de David Hockney y los efectos caleidoscópicos de Daniel Buren, correspondían a crear una colección de imágenes de sus viajes a través de México y el mundo. En *Bitácora inconclusa*, Hendrix se dio a la tarea de concebir una historia natural en un tiempo en que los fenómenos mediáticos de la naturaleza, como los viajes espaciales, hacían que la noción de conocimiento como experiencia directa pareciera inconcebible.

Logbook

Born in Maastricht, The Netherlands, artist Jan Hendrix has lived in Mexico since 1978. His images have been largely defined by the concepts of the explorer's logbook and the photographer's lens, as well as the theory of cinematic montage derived from his early training as an experimental filmmaker. His early "photographic mosaics," although somewhat reminiscent of works by David Hockney and the kaleidoscopes of Daniel Buren, responded to his idea of building a collection of images from diverse travels in Mexico and around the world. Through different artistic disciplines expressed within an expanded concept of the artist's book, Hendrix's *Bitácora inconclusa* (Unfinished Logbook) ponders how one might write a natural history at a time when mediated versions of nature, like space flights, complicate our ability to attain knowledge based on direct experience.

171. Jan Hendrix, *Bitácora inconclusa* (a Fiona Alexander), 1979-1986.



171





estrategias urbanas



urban strategies

Los Grupos: una reconsideración

Álvaro Vázquez Mantecón

Entre 1977 y 1982, más de una decena de agrupaciones de artistas y teóricos –Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Mira, Suma, Germinal, el Taller de Arte e Ideología (TAI), El Colectivo, Tetraedro, Março, Peyote y la Compañía, No Grupo, el Taller de Investigación Plástica (TIP) y Fotógrafos Independientes, entre otros– intentaron renovar el sistema del arte prevaleciente en su momento. Los Grupos recogían de otras agrupaciones previas en la historia del arte mexicano, como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP) la preocupación por un arte político, al tiempo que se diferenciaban de colectivos recientes, como el Salón Independiente, que funcionaban como instancias de gestión para la obra individual. Pese a sus profundas diferencias formales, los Grupos se propusieron realizar un trabajo colectivo, por encima de la idea tradicional del artista aislado, al tiempo que buscaron nuevos públicos y espacios de circulación de la obra de arte. Renovaron el lenguaje artístico al incorporar innovaciones en las técnicas de impresión (conocidas en México como *neográfica*) y realizaron diversos acercamientos al arte conceptual.

Comúnmente se ha considerado al Movimiento Estudiantil de 1968 como el antecedente del trabajo colectivo desarrollado en los años setenta. Algunos de los artistas que posteriormente se constituyeron en Grupos, como Arnulfo Aquino y Jorge Perezvega (Mira), Francisco Marmata (Arte Acá/El Colectivo) o Víctor Muñoz (Proceso Pentágono) formaron parte de las brigadas de estudiantes de la ENAP o de La Esmeralda que elaboraron gráfica para el movimiento, aunque la mayoría de quienes pertenecieron a los Grupos eran niños o adolescentes en el 68; de manera que sería más adecuado afirmar que respondieron a un contexto político, social y artístico determinado por el contexto mexicano posterior a la matanza de Tlatelolco. Algunas agrupaciones con un trabajo esencialmente político (como Mira, TAI, el Taller de Arte y Comunicación (TACO) de la Perra Brava y Germinal) encontraron en los movimientos sociales y sindicales de los años

setenta, que eran parcialmente una resaca del 68, un ambiente propicio para realizar su trabajo. Pero no sólo fueron una respuesta a un contexto político y social. También, para la mayoría de los artistas que los integraron, los Grupos eran una respuesta al estancamiento del medio artístico de los años setenta, y asumían en la experimentación plástica un medio de aprendizaje alternativo y renovador.¹

Algunos equipos comenzaron a perfilarse desde la primera mitad de los años setenta. Tepito Arte Acá, fundado por Daniel Manrique y Francisco Zenteno Bujaidar en 1973 había establecido un fuerte vínculo con organizaciones vecinales del barrio céntrico de la Ciudad de México. Había mucha cercanía en el trabajo de Arte Acá con el espíritu que animaba a los colectivos chicanos que por esa época trabajaban el tema de la identidad en comunidades marginales del sur de los Estados Unidos (aunque habría que señalar que el contacto directo de los artistas mexicanos con los chicanos por aquellos años fue excepcional).² Otro antecedente importante al movimiento de los Grupos fue la fundación de dos seminarios de discusión sobre estética marxista y teoría del arte en la UNAM hacia 1974: el TAI, fundado por Alberto Híjar, y el TACO, establecido por César Espinoza y Araceli Zúñiga. También vinculado a un ámbito estudiantil universitario estaba el Taller de Pintura Mural de Ricardo Rocha en la ENAP, de donde surgió el grupo Suma. Algunos artistas interesados en el conceptualismo se habían reunido hacia 1975 en la casa de Zathiel Vargas en Zacualpan de Amilpas, Morelos, para discutir la posible elaboración de una exposición de arte no-objetual coordinada por Juan Acha. La exposición no se llevó a cabo, pero en el Simposio de Zacualpan se establecieron los vínculos que conducirían a la formación de dos grupos: Proceso Pentágono y El Colectivo.

Sin embargo, el arranque de los Grupos como movimiento fue la convocatoria de Helen Escobedo, directora del MUCA, a la X Bienal de Jóvenes en París de 1977. Escobedo había sido

encargada de hacer la selección mexicana para la Bienal y decidió convocar a grupos en lugar de individuos e invitó a cuatro recientemente constituidos –Suma, Proceso Pentágono y Tetraedro– a presentar su trabajo. A pesar de su diversidad (TAI y Proceso Pentágono presentaron instalaciones conceptuales de tema político, mientras que Suma elaboró una pieza que reflejaba su trabajo en las calles de la Ciudad de México, y Tetraedro presentó una escultura geométrica bajo la dirección de Sebastián). La sección mexicana no sólo llamó la atención de las críticas por la calidad de las obras y el énfasis en el trabajo colectivo, sino también por el desacuerdo de los artistas mexicanos ante la curaduría del crítico uruguayo Ángel Kalemberg, encargado de coordinar la sección latinoamericana de la Bienal, pero sobre todo por la naturaleza de las obras y por la apuesta por el trabajo colectivo.

Muy pronto aparecieron nuevos grupos, como Mira, el Colectivo, Germinal, Peyote y la Compañía, Marzo y el No Grupo, que parecían estar convencidos de haber hallado una clave en el trabajo colectivo para producir obras que rebasaran el tamaño y las posibilidades del trabajo individual, a pesar de que algunos colectivos gravitaron en torno a la presencia de un guía carismático que ejercía una influencia decisiva sobre el trabajo de los demás (Sebastián con Tetraedro, Adolfo Patiño con Peyote y la Compañía, Alberto Híjar en el TAI). Pero sobre todo, los artistas encontraron en los Grupos la oportunidad de abrir una reflexión sobre qué tipo de obras serían capaces de conducir a una renovación de las prácticas artísticas en el país. La formación de colectivos de trabajo no fue un fenómeno exclusivo de las artes plásticas. Hacia los años setenta también se formaron grupos de cineastas (la Cooperativa de Cine Marginal, el grupo Cine Testimonio, el Taller de Cine Octubre), o bien los fotógrafos buscaron reunirse a través del Consejo Mexicano de Fotografía (CMF). Agruparse permitía la discusión colectiva de líneas de trabajo artístico al tiempo que la posibilidad de gestionarlas de manera independiente. A partir de 1977, la mayoría de los Grupos estaban conformados y ocupaban un lugar muy visible en el escenario de las artes plásticas del país. Sin embargo, como reflejo de su diversidad, tenían objetivos, estrategias y resultados muy diferentes.

Por un lado estaban los grupos más comprometidos en su trabajo con el tema de la política. Por su naturaleza teórica, el TAI y el TACO ocupaban un lugar relevante en esta posición. El trabajo de Mira y el Colectivo estaba concebido como parte de una estrategia informativa política eficaz para movimientos populares (sindicatos, agrupaciones vecinales). Los integrantes de Germinal pintaron mantas, que a la manera de murales ambulantes acompañaban a las manifestaciones. Por su parte, la preocupación de Proceso Pentágono por temas como la tortura en América Latina y la “guerra sucia” contra los grupos guerrilleros en México lo situaba como un colectivo donde la discusión sobre la realidad política y económica tenía un lugar importante.

Los proyectos desarrollados por Suma también surgían de un interés profundo por la compleja realidad económica y social que se reflejaba de la calle. Sin embargo, los integrantes de Proceso Pentágono y Suma ponían énfasis sobre todo en la estética y trataban de evitar a toda costa que la obra cayera en el panfleto. Esa posición fue abiertamente enfrentada por Germinal, que asumía la necesidad de que las imágenes comprometidas tuvieran un carácter pragmático.³ La mayoría de los Grupos establecieron su campo de acción en la Ciudad de México. Sólo uno de ellos, el TIP, trabajó con comunidades campesinas fuera de la capital. Los grupos de carácter político constituyeron hacia 1978 el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, como un organismo de autogestión que permitiera la vinculación con diversos movimientos sociales de la época. Aunque surgieron algunas exposiciones del trabajo del Frente, como “Muros frente a Muros” en Morelia (1978) o “América en la mira” (curada por Ida Rodríguez Prampolini y Rita Eder en 1978) y “Arte y luchas populares en América Latina” (1979) en el MUCA, con el tiempo las reuniones semanales se convirtieron en un espacio más propicio para las declaraciones políticas que para la creación.

Por otra parte, estaban los grupos que situaron en la reflexión sobre las prácticas artísticas el objetivo principal de su trabajo, a pesar de que compartieran en parte la necesidad de reflexionar sobre la realidad social del país. Los dos grupos liderados por Adolfo Patiño, Fotógrafos Independientes y Peyote y la Compañía, pusieron en discusión la noción de la tradición, lo popular y la permeabilidad de la cultura mexicana ante el impacto del consumismo y el imaginario estadounidense. En la fotografía experimentaron nuevos temas, nuevos encuadres. Pero, sobre todo, se lanzaron a la búsqueda de nuevos públicos. El interés por la semiótica llevó a los integrantes de Marzo a buscar los límites entre la palabra escrita y la imagen, al tiempo que se plantearon la necesidad de que el arte ganara nuevos espacios, como la calle y el mobiliario urbano. Por su parte, No Grupo fungió como una conciencia crítica e irónica de las viejas prácticas artísticas y de las alternativas que se planteaban para renovarlas.

La Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas de 1979 organizada por el INBA constituyó sin duda el momento clave de los Grupos, sobre todo en la medida en que ahí se presentaron obras que resumían sus objetivos y procesos de trabajo. Suma y el Colectivo mostraron una síntesis del trabajo realizado a lo largo de varios años. Proceso Pentágono continuó desarrollando el tema de la tortura que había abordado en la Bienal de París en una instalación ambiciosa y compleja. Peyote y la Compañía presentó en su pieza *Artespectáculo: Tragodia segunda* su ambientación más lograda. El Salón puso de manifiesto una cierta vacilación en la postura de algunos grupos frente al patrocinio estatal. Proceso Pentágono decidió “participar fuera de concurso”, renuente a que existiera una instancia que evaluara y distinguiera la calidad de distintas obras, actitud que tenía resonancias del Salón Independiente.⁴ Suma se

inconformó ante el jurado que lo declaró ganador y hacia el final de la exposición intervino su instalación con pintas que mostraban su desacuerdo: “Muera el INBA”, “Jurado chafa”.

A pesar de su aparente vitalidad, a partir de la década de los ochenta los grupos comenzaron a desaparecer, como resultado de una combinación de factores. Es probable que la militancia de algunos grupos en movimientos políticos y sociales –como el sindicalismo independiente o la militancia en partidos políticos proscritos– haya disminuido, en la medida que la reforma política impulsada por el gobierno de López Portillo obligó a cierta desmovilización como producto de su incorporación a la vida institucional.⁵ Pero además de los factores políticos también es cierto que algunos Grupos habían agotado su repertorio. Después de haber sintetizado museográficamente su experiencia artística callejera de varios años que posteriormente museografió en el Salón de 1979, Suma no emprendió nuevos proyectos; Proceso Pentagono no superó en su trabajo posterior la ambición de sus dos instalaciones sobre la tortura y la represión, y algo similar ocurrió con Peyote y la Compañía en relación a *Artespectáculo: Tragodia segunda...*⁶

La reactivación del mercado de arte propició que muchos artistas encontraran natural, como parte de su crecimiento personal y profesional, el regreso al trabajo individual, aunque había quienes lamentaron el abandono del trabajo colectivo: “Nos ganó la batalla una práctica artística intelectual y jodida”, recordó provocativamente Mauricio Gómez Morín de Germinal, años después.⁷

Para muchos de los artistas involucrados, el trabajo colectivo era más un problema a desarrollar que una receta a seguir. Había un aprendizaje de las técnicas, pero también una profunda discusión en torno a la obra. Así, la organización grupal se convirtió en una posibilidad de romper con valores artísticos y modelos convencionales. Para una generación muy extensa, el trabajo colectivo implicó un intenso aprendizaje teórico, técnico y conceptual. A pesar de esta convicción, la mayoría de los artistas que trabajaron en grupo mantuvieron la obra individual, en la medida que renunciar a ella hubiera sido como renunciar a la intimidad.⁸ Aunque sin duda la principal aportación del trabajo conjunto fue la práctica de una libertad sin la cual no hubieran tenido el afán de crear un arte nuevo, con nuevos públicos y nuevas formas de recepción.

Notas

1. “Al salir de la escuela salimos a un vacío total. Hacia la primera mitad de los setenta [...] estaba muerto el arte, y todas las manifestaciones artísticas, al grado que muchos compañeros se dedicaron a otras disciplinas, como la fotografía, el teatro, etc. [...] Lo que tenía validez era la posibilidad de integrarse a la sociedad de alguna manera. Esto por una parte. Por otra enfrentábamos a la muerte o pérdida del mercado del arte”, entrevista a Manuel Marín por Álvaro Vázquez Mantecón, 1994; archivo “La era de la discrepancia”, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
2. Algunos de los artistas que hacia 1977 conformaron el grupo Mira (Arnulfo Aquino y Melecio Galván) trabajaron a principios de los años setenta en los Estados Unidos con activistas chicanos. En 1973 volvieron a la Ciudad de México y pintaron un mural en una escuela pública de tema político y con una clara influencia del pop chicano. Entrevista con Arnulfo Aquino y Raquel Hidalgo, 1994; archivo “La era de la discrepancia”, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Sobre el mural escolar, ver Raquel Tíbol, “Nuevo muralismo en México”, en *Magazine de Excelsior*, 25 de febrero de 1973.
3. “El panfleto tiene sentido en un movimiento de lucha. No en un museo. ¿Hasta qué punto es efectiva una obra no-panfletaria en una huelga? Puede serlo en el sentido estético, pero no en el sentido político”. Entrevista a Mauricio Gómez Morín por Álvaro Vázquez Mantecón, 1994; archivo “La era de la

discrepancia”, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

4. Felipe Ehrenberg, integrante de Proceso Pentagono, afirma que no se oponían a entrar a museos patrocinados por el Estado. Todo lo contrario, lucharon por que el Estado reconociera su trabajo. Entrevista a Felipe Ehrenberg por Álvaro Vázquez Mantecón, 1994; archivo “La era de la discrepancia”, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

5. En 1977 Jesús Reyes Heróles, el Secretario de Gobernación en el gobierno del Presidente José López Portillo, promovió una reforma política, la Ley de Organizaciones Políticas y Procedimientos Electorales (LOPPE) que entre otras cosas permitió el registro oficial a partidos políticos de izquierda que, como el Partido Comunista Mexicano, habían estado proscritos hasta el momento.

6. Según Carla Rippey la obra de Peyote se agotó en el Salón de Experimentación. Después tuvieron que trabajar de manera individual. Entrevista con Carla Rippey por Álvaro Vázquez Mantecón, 1994; archivo “La era de la discrepancia”, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

7. Entrevista a Mauricio Gómez Morín por Álvaro Vázquez Mantecón, 1994; archivo “La era de la discrepancia”, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

8. Entrevista con Ricardo Rocha por Álvaro Vázquez Mantecón, 1994; archivo “La era de la discrepancia”, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

Los Grupos: A Reconsideration

Álvaro Vázquez Mantecón

Between 1977 and 1982, over a dozen associations of artists and critics emerged in Mexico with the goal of renovating the prevailing art system: the most important of these groups were Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Mira, Suma, Germinal, Taller de Arte e Ideología (TAI), El Colectivo, Tetraedro, Março, Peyote y la Compañía, No Grupo, Taller de Investigación Plástica (TIP), and Fotógrafos Independientes. Unlike other earlier collectives, like the Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (League of Revolutionary Writers and Artists, or LEAR), founded in 1933, the Taller de Gráfica Popular (Workshop of Popular Graphics, or TGP), founded in 1937, or, more recently, the Salón Independiente, the groups of the 1970s were organizations less focused on the promotion and representation of individual artists. Notwithstanding the profound aesthetic disagreements that emerged among their members, each of the “Grupos” tended to promote collective work as an alternative to the traditional idea of the isolated artist, while at the same time searching for new audiences and spaces for exhibiting their work. They renovated the local artistic discourse by introducing innovations ranging from new print-making technologies (known in Mexico as *neográfica*) to experimentation with theories of conceptual art.

Scholars have generally affirmed that the Student Movement of 1968 was the forerunner of the collective work that developed in the 1970s. In fact, some of the artists who later participated in the “Grupos,” such as Arnulfo Aquino and Jorge Pérez Vega (Mira), Francisco Marmata (Arte Acá/El Colectivo) and Víctor Muñoz (Proceso Pentágono), were active in student brigades at the ENAP and La Esmeralda, producing posters and other graphics to promote the Movement. Yet most of the members of the “Grupos” were still children or perhaps younger teenagers in 1968; thus, it might be more accurate to say that the collective organizations of the 1970s were really responding to the political, social and artistic context that emerged in Mexico in the years just following the Tlatelolco massacre. Some groups essentially devoted to

political work—such as Mira, TAI, Taller de Arte y Comunicación (TACO) de la Perra Brava, and Germinal—found a fertile environment for their work in the social and labor movements in the 1970s that had emerged in response to the events of 1968. But the groups were not only a response to social and political forces: for a majority of participating artists, collective work was a reaction against the stagnation that prevailed in the artistic world during that decade, and an embrace of visual experimentation as a path to alternative and renewed aesthetic education.¹

The earliest groups began to enter the scene in the first half of the 1970s. Tepito Arte Acá, founded by Daniel Manrique and Francisco Zenteno Bujaidar in 1973, established strong ties with community-based associations from Tepito, a neighborhood in downtown Mexico City. Arte Acá’s production was very close in spirit to that of Chicano art collectives, which at the time were dealing with the theme of identity in marginalized communities in the south and west of the United States (it should be pointed out, however, that direct contact between Mexican and Chicano artists during this period was an exception to the rule).² Another relevant predecessor to the “Grupos” movement was the creation at the UNAM around 1974 of two seminars devoted to discussing Marxist aesthetics and art theory: the Taller de Arte e Ideología (TAI), founded by Alberto Híjar, and the Taller de Arte y Comunicación (TACO), set up by César Espinoza and Araceli Zúñiga. Another link to university students was Ricardo Rocha’s workshop at the ENAP, called the Taller de Pintura Mural, out of which the Grupo Suma emerged. Other artists sharing an interest in conceptual practice met around 1975 at the home of Zalathiel Vargas in the town of Zacualpan de Amilpas, Morelos, to discuss the feasibility of creating an exhibition of non-object art to be coordinated by Juan Acha. The show never materialized, but the discussions in Zacualpan eventually led to the forming of two additional groups, Proceso Pentágono and El Colectivo.

However, the “Grupos” really became something of a movement only after 1977, when Helen Escobedo, the director of the MUCA, issued a call for submissions to the Paris Youth Biennial X. Escobedo was in charge of selecting Mexican work for the event, and she chose to encourage participation on a collective rather than individual level. The work of four recently-established groups—TAI, Suma, Proceso Pentágono, and Tetraedro—was selected, already revealing a variety of aesthetic strategies: TAI and Proceso Pentágono presented politically-oriented conceptual installations; Suma produced a piece reflecting their actions in the streets of Mexico City; and Tetraedro showed a geometric installation created under Sebastián’s direction. The Mexican section gained critical attention not only for the quality of the work and the emphasis on collectivity, but also because of a conflict that emerged between the Mexican artists and curator Ángel Kalemberg, a Uruguayan art critic who was in charge of coordinating the Biennial’s Latin American section.

New groups were quick to join those already in existence, among them Mira, El Colectivo, Germinal, Peyote y la Compañía, Março, and No Grupo. All were apparently convinced that collective work allowed for the elaboration of projects that in size or scale were beyond the reach of an individual, even though some of the groups nonetheless gravitated around a charismatic guide who exerted a powerful influence on the others (Sebastián in Tetraedro, Adolfo Patiño in Peyote y la Compañía, Alberto Híjar in TAI). Most of all, through the “Grupos,” members found an opportunity to discuss precisely what kind of art would be conducive to a renewal of artistic practices in the country. And these collectives were not limited to the visual arts either. In the 1970s, filmmakers were also forming groups (Cooperativa de Cine Marginal, Cine Testimonio, Taller de Cine Octubre), and photographers established the CMF (Mexican Council of Photography) as a collective space in which decisions were made about the overall guidelines of members’ work while at the same time preserving individual independence. By 1977, most of the “Grupos” had been formed, and had become highly visible within Mexico’s art circuits, even though their diversity was reflected in widely different objectives, strategies, and results.

Some of these groups were much more committed to explicitly political themes and problems. Due to their theoretical orientation, TAI and TACO were key examples of this position. Mira and El Colectivo both conceived of their work as part of an effective strategy of political information that could serve popular movements, like labor unions and neighborhood associations. The members of Germinal painted mural paintings on large sheets of fabric, converted into itinerant objects when carried in demonstrations. On another front, Proceso Pentágono’s preoccupation with subjects such as torture in Latin America and Mexico’s “dirty war” against guerilla movements positioned it as a collective unit that emphasized economic and political reali-

ties. The projects undertaken by Suma also resulted from a deep interest in the economic and social complexity of Mexico City’s streets. However, the members of both Proceso Pentágono and Suma emphasized aesthetics, trying to avoid at all cost mere pamphleteering. This position was strongly countered by Germinal, which called for a more pragmatic methodology for producing politically committed art.³ Most groups were active in Mexico City, and only the TIP worked in peasant communities outside of the capital.

In 1978, politically oriented groups formed a national organization of cultural workers, the Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (Mexican Front of Cultural Workers Groups), as a self-managed association promoting connections between the various social movements of the era. The Frente Mexicano coordinated a few exhibitions, including “Muros frente a Muros” (Walls Facing Walls) in Morelia, and “América en la mira” (America in Sight), curated by Ida Rodríguez and Rita Eder, both held in 1978, as well as “Arte y luchas populares en América Latina” (Art and Popular Struggles in Latin America), held in 1979 at the MUCA, but as time went on, the association’s weekly meetings became more of an arena for making political declarations than for designing creative projects.

Occupying a separate position were the groups whose central debates revolved around aesthetic practice, even if they too shared a need to reflect on the country’s social realities. Both of the groups led by Adolfo Patiño, Fotógrafos Independientes and Peyote y la Compañía, questioned notions of the traditional and the popular in a context where Mexican culture was increasingly permeated by US consumerism and imagery. In the field of photography, new themes were explored, along with new framings, although mostly it was a matter of reaching new audiences. An interest in semiotics led the members of Março to test the limits between text and image, while searching for innovative spaces to present their work, such as streets and urban furniture (bus stops, benches, etc.). Meanwhile, the No Grupo served as a critical and ironic conscience questioning outdated artistic practices and proposing alternatives for renewal.

In 1979, the section of the INBA’s annual Salón Nacional de Artes Plásticas dedicated to “Experimentación” marked the peak of the “Grupos” movement, for the works presented in this exhibition summarized the different goals and methodologies of the collectives. Suma and El Colectivo showed a synthesis of the work they had been creating over the past years. Proceso Pentágono again took up the theme of torture, already a part of their project for the Paris Biennial, in an ambitious and complex installation. Peyote y la Compañía presented their most successful environmental creation: *Artespectáculo: Tragodia Segunda*. This Salón also revealed the hesitation that some groups felt with respect to receiving State support. Proceso Pentágono decided “to participate outside of the competition,” rejecting the notion that some higher authority could judge and categorize the quality of

vastly different works, an attitude that echoes the position of the earlier *Salón Independiente*.⁴ Grupo Suma protested against the judges who had in fact awarded them first prize; at the end of the show they intervened in their own installation, covering it with graffiti (“Down with the INBA,” “Crappy jury”) that vividly expressed their disagreement.

Despite their apparent vitality, the “Grupos” began to fade in the early 1980s, due to several factors. The militant participation by some groups in political and social movements (like independent labor unions or prohibited political parties) probably declined in the wake of the political reforms promoted by the López Portillo administration: a certain demobilization was the required price those movements had to pay for their “legalization” and incorporation into the nation’s institutional life. But it wasn’t only about political shifts: some groups had simply exhausted their repertoire. After Suma summarized and “curated” their street art practice into an installation for the 1979 *Salón*, they initiated no new projects. The later works of Proceso Pentágono did not represent much of an advance on their previous installations about torture and repression, and something similar happened to *Peyote y la Compañía* with respect to following up on the success of *Artespectáculo: Tragedia Segunda*.⁵

As Mexico’s art market was reactivated in the mid-1980s, many artists felt it was natural to return to individual work as part of their own personal and professional growth, although a few lamented the demise of collective work: “We lost the battle to an art practice that was intellectual and fucked up,” as Mauricio Gómez Morín, a former member of *Germinal*, recalled, not without some bitterness, years later.⁶

For many of the artists involved, collective work was a problem to explore rather than a formula to be obeyed. They learned new artistic techniques, but also conducted in-depth discussions about the making of art. In this way, the “Grupos” opened up new ways for artists in Mexico to break with conventional models and artistic hierarchies. For an entire generation, collective work implied an intensive apprenticeship in which they were engaged on theoretical, material and conceptual levels. But despite their convictions, most of the artists working in these collectives never fully abandoned their individual practice, since renouncing that would have been tantamount to renouncing their own intimacy.⁷ Undoubtedly, however, collective practice proved essential in allowing artists in Mexico to exercise new-found freedoms, without which they would never have created a new art, with new audiences and new forms of reception.

Notes

1. “After finishing school, we faced a complete vacuum. Art had died sometime in the mid-1970s. Art was dead, and all artistic manifestations were dead, to such an extent that many classmates turned to other endeavors, like photography, theater, etc. Everywhere you looked, you saw that the artistic manifestations were dead. What seemed valid was the possibility to somehow become part of society. That was on the one hand; on the other we faced either death or the loss of the art market.” Author’s interview with Manuel Marín, 1994; “La era de la discrepancia” Archive, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
2. Arnulfo Aquino and Melecio Galván, two of the artists who formed the *Mira* group around 1977, had worked in the early 1970s with Chicano activists. In 1973 they returned to Mexico City, and painted a mural in a public school with political themes and clear influences from Chicano pop trends. Author’s interview with Arnulfo Aquino and Raquel Hidalgo, 1994; “La era de la discrepancia” Archive, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. On the school’s mural, see Raquel Tíbol, “Nuevo muralismo en México,” *Magazín de Excelsior* (February 25, 1973).
3. “Pamphlets make sense in a movement that is fighting for something.

Not in a museum. Is non-pamphlet-like work effective in a workers’ strike? It might make aesthetic sense, but not political sense.” Author’s interview with Mauricio Gómez Morín, 1994; “La era de la discrepancia” Archive, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

4. Felipe Ehrenberg, a member of Proceso Pentágono, asserts that his group was not opposed to exhibiting inside federal museums, but that they struggled to gain official recognition of their works. Author’s interview with Felipe Ehrenberg, 1994; “La era de la discrepancia” Archive, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
5. According to Carla Rippey, *Peyote*’s possibilities were exhausted by the *Salón de Experimentación*. After that, group members pursued individual endeavors. Author’s interview with Carla Rippey, 1994; “La era de la discrepancia” Archive, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
6. Author’s interview with Gómez Morín, 1994; “La era de la discrepancia” Archive, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
7. Author’s interview with Ricardo Rocha, 1994; “La era de la discrepancia” Archive, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

El dandy kitsch

Olivier Debroise

In memoriam Adolfo Patiño, 1954-2005

Por ahí del 1973, Adolfo Patiño decidió (en su caso, la palabra tiene un fuerte sabor sartreano) integrarse a la cultura de México. Noble intención: quería emprender el arduo camino que conduce a la fama, subir uno por uno los peldaños e inmiscuirse en la esfera alta de los que hacen y deshacen, critican y adoran: quería tener nombre y renombre, fama y gloria, y también dinero. La cosa no era tan sencilla, ni tan evidente como ahora parece: aparte de una desmedida curiosidad (rasgo adolescente que conservó hasta el último día) y de su ambición, Adolfo Patiño no tenía ningún arma, ni parientes ricos, ni un nombre que sonará en la familia revolucionaria, ni la ascendencia cultural que, en México, transfiere de generación en generación el talento artístico, y menos aún, una formación cultural de base. Era un joven de la Ciudad de México de los años setenta, entreverada de ejes viales que diario modificaban su geografía tradicional al separar barrios vecinos, pero –y esto tiene su importancia– comunican entre sí los polos norte y sur, oriente y poniente, de la incorregible mancha urbana. Así fue cómo, un buen día, Adolfo Patiño enfiló hacia el sur y no tardó en llegar a Coyoacán.

La infancia y la primera adolescencia de Adolfo Patiño habían transcurrido en una región norteña del Distrito Federal, en la Unidad Residencial Burocrática (URB, como debe de ser) entre la 20 de noviembre y la Unidad Aragón: colonias enteras edificadas en los sesenta con hartos cancel de aluminio fulgente y jardincito a la gringa apto para recibir a los siete enanos de yeso coloreado; una provincia en el corazón del Distrito Federal, con sus avenidas de doble vía, sus parques interiores con la inevitable plancha de concreto de una cancha de volley ball, *entre el nuevo zoológico y el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México*.¹ La familia Patiño la obtuvo mediante una rifa entre funcionarios menores del Estado mexicano, allá por los años del señor López Mateos. El padre de Adolfo era algo más que un simple vigilan-

te nocturno: agente de tránsito en la esquina de Doctor Vértiz y Romero de Terreros, por la novel Colonia Narvarte. Originaria de Michoacán, la madre de Adolfo inculcó a sus hijos el amor por la cocina y todo lo que se podría llamar “lo vernáculo”. ¿Era eso suficiente como para despertar una vocación artística? En aquellos años del efímero *boom* petrolero lopezportillista que, se quiera o no, haya sido o no un fracaso, transformó substancialmente las relaciones sociales de la ciudad, un adolescente inquieto del norte de la capital tenía ambiciones y opciones que hoy parecerían inverosímiles. Adolfo Patiño decidió vivirlas.

Patiño no es el único caso de un artista que logra, en México, traspasar las barreras sociales. El pintor oaxaqueño Sergio Hernández, Germán Venegas –que proviene de una familia de talladores de madera–, Nahum B. Zenil –originario de un pueblo apartado de la sierra veracruzana– y, más recientemente, Daniel Guzmán y Abraham Cruzvillegas, son otros casos que ejemplifican una supuesta movilidad social, aun cuando su acceso al arte se deba, antes que nada, a la persistencia y a factores muy precisos de inserción en los mecanismos de difusión que tienen una componente azarosa: la suerte de encontrarse en el buen lugar, en el buen momento. No estoy tan seguro que este factor “suerte” tenga validez en el caso de Patiño: ahí, lo que entra en juego es la terquedad.

Sucedió una noche, frente al televisor: en el programa de Juan López Moctezuma *En tela de juicio*, apareció Juan José Gurrola, un producto arquetípico de la cultura mexicana de una posmodernidad que ignoraba su nombre, cuya deliberada mamonería respondía en ese momento a la ascendente solemnidad originada en la recuperación política de las artes del periodo Margarita López Portillo-Carmen Romano (del mismo apellido). La postura de Gurrola, director de cine y de teatro, actor, pintor y fotógrafo, célebre por un currículum hecho performance que llenaba treinta cuartillas a renglón cerrado y se tenía que declamar en octosílabos a la manera de Bertha Singerman,²

personaje emblemático empeñado en romper, con fingida incoherencia, los círculos viciosos de *esa cosa que llaman el arte y no es más que pose*, determinó la actitud que Adolfo adoptaría más tarde. De hecho, nuestra joven promesa abandonó de inmediato la mezclilla –uniforme de la generación que emergió en las turbulencias roquero-activistas sesentiocheras– para vestir el *pantalón de casimir y la camisa travoltiana de Gian Franco Ruffini*. Si bien imitaba a su modelo sesentero, Gurrola, quien acostumbraba deambular por las calles de México enfundado en una amplia capa, apoyándose en el bastón que, en alguna ocasión le salvó la vida a Marcos Kurtycz, el disfraz de Patiño fue algo más que una pose, un *statement* que indicaba por un lado, su firme intención de distanciarse de su clase social, por el otro, la adopción de un estilo de vida connotado en la literatura y las artes: la figura del *dandy* como afirmación de una postura pública, y de un papel seductor. Adolfo Patiño siempre apareció vestido de negro en público, a veces en pantalones de cuero y botas, y en un largo impermeable, también negro, que revoloteaba detrás de él. Así conquistó –entre otras mujeres– a Diana Mariscal y a Carla Rippey (otro *statement* con implicaciones de clase y raza: “Se parece a Sissy Spacek, y siempre estuve enamorado de Sissy”). Así trató, también, de conquistar Nueva York en 1982, con la complicidad de Carla Stelwegg. Adolfo Patiño cambió también su nombre, por su sobrenombre, Peyote, de fuertes connotaciones histórico-sociales,³ y regresó al CCH con esta nueva personalidad, y la intención de formar un grupo de acción cultural. Ni sus maestros ni sus compañeros agarraron la onda, pero este primero y fallido intento de cambiar las reglas del juego lo alentó, le permitió acercarse a su ídolo (tocó a la puerta de Gurrola) y franquear las fronteras naturales que lo separaban del mundo del arte.

Adolfo ya sabía tomar fotografías, disparar una Instamatic,⁴ componer odas e improvisar discursos; sabía que si lograba capitalizar estas “virtudes”, se constituirían en prueba fehaciente del logro autodidacta al margen de las propuestas educativas y culturales: el *Artista Joven de México* tenía que ser producto del vacío estructural, del elitismo consecuencia de la centralización, de la autocracia que reinaba en la cultura de México, de una subcultura “urbana” ni siquiera rescatable desde el punto de vista de una cultura popular. En estas circunstancias –reflejo de las circunstancias del país– ni siquiera era necesario tener una obra: su sola presencia iba a ser una afrenta, su actitud modificaría las reglas del juego.

A mediados de los setenta, una generación que sólo conoció de oídas al 68 (o a través de televisores en blanco y negro) recuperó la creencia en los destinos colectivos. En el CCH, Peyote había aprendido a *dirigir la conciencia creativa individual de un grupo de promotores culturales*: desde sus primeras experiencias –ejercicios escolares sobre la ciudad– la fotografía se reveló como instrumento idóneo para quien andaba con la cabeza llena de ideas e imágenes incontrolables, inaprensibles. Para en-

tonces (1975-1976), la fotografía mexicana iniciaba su despegue: muchos jóvenes, de horizontes más diversos que los pintores, descubrían el medio imperfectible de la crónica visual: la fotografía era un arma política inigualable. Para Peyote, se convirtió en *el alfabeto inicial que lo llevó al Arte*.

Adolfo Patiño conoció a miembros del grupo Tepito Arte Acá (tal vez la más original y menos mediatizada de todas las asociaciones de artistas plásticos que surgieron en aquellos días). Tras ese primer contacto, Adolfo pensó formar un grupo fotográfico, Fotógrafos Independientes, que encabezó naturalmente, y cambió su nombre por el ya famoso Adolfotógrafo (1976). Fotógrafos Independientes expuso en la calle imágenes envueltas en celofán, colgadas como ropa mojada en alambres tendidos en las banquetas. Escaparate endeble del puesto de periódicos, montaje efímero del vendedor ambulante: la propuesta sorprendió. Fotógrafos Independientes funcionó hasta 1981, hasta aquella memorable y antioleumne exposición, “La muerte del maguey”, en la Galería José María Velasco, con la que Patiño intentó dar el toque de gracia a la estética de la fotografía mexicana heredada del proyecto nacional de los años veinte.⁵

Al prurito formalista tomado de la escuela norteamericana de fotografía e introducido aquí por Manuel Álvarez Bravo y sus discípulos, al valor testimonial de trascendencia política, Adolfotógrafo oponía lo cotidiano, lo intrascendental, lo chafa y un aspecto deliberadamente mal hecho. Una especie de fotografía de aficionado pretencioso que, a muchos (casi a todos) les pareció espantosa y a algunos, supermoderna, muy acá, prepunk. Sus imágenes de personajes sórdidos, de pintas, de letreros callejeros, de nopales marchitos, de basureros y cadáveres, no eran en realidad muy interesantes ni originales, pero, como demostración de una actitud, reacción violenta en contra de los lugares comunes y de una cada vez más acentuada tendencia a una poética visual, a un miserabilismo cursi, fueron expresiones perfectamente situadas en su tiempo.

Peyote y la Compañía aparece por primera vez en 1978, en los créditos de la película en súper 8 de Adolfo Patiño *Yin Yang, starring*, como era de esperarse, Juan José Gurrola, en el papel de *dandy* perverso que, a la manera de un personaje de Gombrowicz (o quizá, salido de las páginas de *Farabeuf* de Salvador Elizondo) abusa con su elegante bastón de una muchacha complaciente.⁶ Filmada en las laderas del Tepozteco y en calles del centro de la Ciudad de México, *Yin Yang* es un perfecto subproducto de las películas de Jodorowsky y Gelsen Gas, no sólo en cuanto al reparto, sino a lo pacheco de su temática embrollada (encuentros místicos de parejas desnudas en escenarios rocosos; baños rituales en fuentes brotantes entre esculturas geométricas de Riccardo Regazzoni; persecución de corte *film noir* por las calles de la ciudad; encuentros con travestís –Terry Holiday, prima lejana de Patiño– en hoteles de paso, etc.). La película, articulada a partir de frases del *I Ching*, no tiene lógica, y se presenta como una evocación muy personal de obsesiones –la disyuntiva campo-

ciudad, arquetípica del *Zeitgeist*, una sexualidad ambivalente marcada por la atracción-repulsión.

En 1979, con la intención de participar en el recién creado Salón de Experimentación, Patiño reforzó el grupo Peyote y la Compañía, integrando a miembros de Fotógrafos Independientes y a otros artistas visuales y escritores: Rogelio Villarreal, Alejandro Arango, Ramón Sánchez Lira "Mongo", Armando Cristeto, Carla Rippey, Enrique Guzmán, Esteban Azamar, Xavier Quirarte y Ángel de la Rueda. A diferencia de los demás grupos, incluyendo el No Grupo, Peyote y la Compañía no tenía ningún proyecto político, sólo se proponía ser una asociación lúdica, un "grupo sin grupo", una simple reunión de afinidades. Se trataba, en última instancia, de entrarle a la competencia, de organizar (im)puntualmente eventos y exposiciones con obras disímbolas, pero relacionadas temáticamente. Influido por Marcel Duchamp y su teoría del *ready made*, Patiño empezó una colección interminable y premeditada, así como otros guardan recortes o subrayan citas al filo de sus lecturas; su laboratorio fue el mercado de La Lagunilla, donde encontró tarjetas, estampas, billetes, boletos, libros, cuadernos, juguetes, viejos cómics, calcomanías, fotografías, envolturas, figurines, etc. La obra que el grupo presentó en el Salón de 1979, sin embargo, *Artespectáculo: Tragodia segunda*, rompió con el pretendido apolitismo, toda vez que se trataba de un montaje piramidal a manera de altar de muertos, cubierto de productos comerciales de importación intervenidos con estampas, inscritos con frases sarcásticas, denunciando el imperialismo cultural de Estados Unidos.⁷

La obra ocupó un lugar protagónico en el centro de la Galería del Auditorio. Realizada de manera colectiva, bajo la dirección de Patiño, incluía dibujos anatómicos del artista veracruzano Esteban Azamar; "despintados" (páginas de revistas de moda desvanecidas en parte con acetona), grabados y marcos pseudo-coloniales intervenidos también de Carla Rippey, pinturas de Alejandro Arango, la reproducción tridimensional de una pintura de Enrique Guzmán (realizada por Sara Arango), fotografías de Villarreal y de la Rueda, así como fragmentos de maniqués de escaparate vestidos como prostitutas, cúmulo de milagros de cobre y hojalata, retazos de bandera mexicana, vírgenes de Guadalupe de cerámica, panes de muertos, botellas de pepsi cola, envases de corn flakes, calaveras de azúcar, televisores transmitiendo publicidad, ramos de flores secas, toda la parafernalia, en fin, de lo que, con los años, sería considerado como los elementos recurrentes del neomexicanismo. En ese sentido, y si bien la *Tragodia* no tenía mucha coherencia, sí debe ser considerada como el antecedente más completo de esta reivindicación posnacionalista de una iconografía popular, de una cultura visual (en el sentido amplio de la palabra que introdujo W. J. T. Mitchell), de un kitsch urbano que, hasta entonces, no había sido considerado como materia prima del arte. De hecho, por su evidente mal gusto, sus violentos colores (predominaba el terciopelo rojo de la mueblería doméstica), su arbitraria acumu-

lación de objetos irremisiblemente vulgares, la pieza rompía de tajo con la austeridad constreñida, el uso sistemático de colores neutros, la geometría de las demás instalaciones del Salón (con una sola excepción, aunque en otro registro: el gigantesco cómic articulado de Zalathiel Vargas).

Durante los tres meses que duró la exposición en la Galería del Auditorio, *Tragodia*, sirvió asimismo de escenario para algunas acciones, entre estos, un concierto de Antonio Zepeda y un performance de Patiño y Terry Holiday, *To Raquel with Love*,⁸ en homenaje a Raquel Tibol. El grupo utilizó también la galería (incluyendo el *Laberinto* de Marcos Kurtycz), para realizar acciones de carácter privado, que sólo perviven como documentación.

Tragodia es la única obra consistente de Peyote y la Compañía, que tuvo, a partir de 1979, una presencia formal, retórica, en exposiciones y eventos públicos (en particular en el Foro de Arte Contemporáneo de la calle de El Oro, en la colonia Roma). Sin embargo, el proceder iniciado en la construcción de esta obra sería la base de los ensamblajes y las "cajas" que realizó Patiño en la década de los ochenta, y en particular la serie titulada *Marcos de referencia* (1981-1987). Su afán no era evocativo como en el caso de otros fabricantes de arte-objeto derivados del surrealismo que buscaban interrupciones de sentido (Joseph Cornell, Alan Glass en México y, en el periodo que nos ocupa, Enrique Hernández, Enrique Luna y Carlos Jaurena), sino reflejaba una especie de avaricia compulsiva del propio existir: se trataba de recuperar y de *enmarcar* objetos de civilización en extremo cargados de connotaciones, de significados implícitos. La apropiación de estos elementos pasó por un proceso de descontextualización que les restituyó (o les impartió) cualidades estéticas. Los *Marcos de referencia* son instrumentos mnemotécnicos, mecanismos referenciales, minúsculas extensiones de un museo personal, de un archivo de la memoria, particularmente evidente en las series realizadas a partir de recuerdos personales –los primeros pantalones, la primera camisa, los zapatitos, el cuaderno de primaria, algunas fotografías de infancia, etc.–, que reafirman el proceso identitario del artista que introdujo en el mercado de las visualidades un pasado reciente borrado del mapa cultural. Cada caja es una pequeña vitrina, con todo y estantes, en las que se exponen cosas disímbolas, aunque no reunidas por casualidad, de la misma manera que en las casas de la pequeña burguesía, se exhiben recuerdos de viaje, regalos de bautizo, de boda, de cumpleaños, que se empolvan lentamente pero que nadie se atreve a tirar a la basura, porque su valor sentimental sobrepasa lo simplemente anecdótico. Los *Marcos de referencia*, de cualquier manera, no carecen de sentido crítico: las referencias –que colindan muchas veces con la parodia– son siempre irónicas, violentamente sarcásticas. El exacerbado preciosismo es, quizá, la única manera de transfigurar ciertos objetos de una civilización del plástico, del producto desechable, del logotipo sinsabor. La envoltura sofisticada, el marco rutilante e, incluso, este sabor a cosas viejas –artificio museográfico–, sitúan y valoran símbolos

choteados y elementos despreciables desde el punto de vista de una alta cultura y de un buen gusto europeizante. En realidad, Adolfo Patiño trabajaba, aún en sus más complejos montajes, como un fotógrafo empeñado en retener lo efímero, en conservar lo inconservable. Quizá sus cajas sean oscuras, y Patiño un

simple observador al acecho que contemplaba como se iban llenando, lentamente, con objetos e imágenes que se acumulaban en su estudio, los cajones del escritorio y los estantes del librero.

1989-2006

Notas

1. Éste, y todas las cursivas, son citas de una entrevista con Adolfo Patiño, 1989.
2. La "Declamadora de América", égida argentina de José Vasconcelos, a quien retrató Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública.
3. No queda muy claro el origen de este primer (aunque longevo) alias: en una entrevista grabada en casa de Adolfo Patiño en 1994 por Álvaro Vázquez Mantecón, el artista afirma que conoció a un indio huichol en Avenida Juárez, en algún momento entre 1972 y 1973. A raíz de la conversación con este personaje, adoptó el nombre de Peyote. En esta entrevista, no refiere el uso de la droga; aunque es muy probable que ese primer cambio de identidad se deba al consumo del cactus milagroso, en boga desde los años sesenta en los círculos contraculturales, a la par del hongo alucinógeno. Armando Cristeto recuerda que ya en 1972-1973, en el CCH, Patiño ya era conocido como "Peyote" o "El hermano Peyote".
4. Introducida por Kodak en 1963, la cámara Instamatic fue la primera en utilizar cartuchos sellados de formato 126 que le ahorraban al fotógrafo afincado el cargado y descargado de la película, y el riesgo de las veladuras. Promovidas como las primeras cámaras auténticamente "automáticas", esta serie fue evolucionando de una simple caja, con un lente inamovible de 50 mm, y tres posibilidades de exposición (pleno sol, interior día, noche con flash), y pasó a incorporar otros aditamentos (lentes, medición electrónica de la luz, flash sincrónico). Su desaparición, en 1988, se debió a nuevas tecnologías más simples, antecedentes inmediatos a la tecnología digital.
5. El grupo siguió existiendo hasta 1984, aunque sus muestras se volvieron cada vez menos frecuentes a partir de una intervención en la inauguración de la Segunda Bienal de Fotografía (los rechazados, incluyendo a Patiño, construyeron un carro de ambulante cubierto con sus fotografías, que arrastraron por el Paseo de la Reforma hasta el interior de la Galería del Auditorio).
6. Además de Gurrola, actuaron Mónica Kessler, Edu Bazz, María Rosa Gómez, Eduardo Guzmán y "la divina" Terry Holiday; Gurrola también compuso la música, interpretada por la banda Free Love.
7. La primera *Tragodia* fue simplemente un evento de tipo performático, en torno a películas de cine mexicano de horror protagonizadas por Diana Mariscal, ex esposa de Gurrola y actriz principal de *Fando y Lis* de Jodorowsky, que fue por un tiempo la egeria de Patiño.
8. El título parodiaba el de la película *To Sir, With Love*, de 1967.

A Kitsch Dandy

Olivier Debroise

In memoriam Adolfo Patiño, 1954-2005

Sometime around 1973, Adolfo Patiño made a choice (in his case, the word has a strong hint of Sartre) to join the world of Mexican Culture. A noble goal: he wanted to take the arduous road leading to fame, climbing every step of the ladder until he had managed to join that higher realm of those who make and unmake, who criticize and adore. He wanted to make a name for himself, to gain renown, to become famous and glorious, and he also wanted money. This was not as easy or uncomplicated as it may appear now: aside from his oversized curiosity (a teenager's trait that he maintained to his last day) and ambitions, Adolfo Patiño didn't have any advantages: no rich relatives; no last name that would resonate among the Revolutionary elite; no trace of that cultural background that in Mexico often assures the transfer of artistic talent from one generation to the next; and, worst of all, no basic formation in "high" culture. He was just a young man growing up in the 1970s in Mexico City, interlaced by new highways that had changed the traditional connections between neighborhoods, violently separating contiguous areas but also –and this is important– linking the four corners of what had become an otherwise incorrigible urban sprawl. It was thus that one fine morning Adolfo Patiño traveled south and before long arrived in Coyoacán.

Adolfo Patiño's childhood and early adolescence had been spent in a northern section of the Distrito Federal, in a housing project called the Unidad Residencial Burocrática (URB, an apt acronym), which was sandwiched between two *colonias* (or urban neighborhoods) called 20 de Noviembre and Unidad Aragón, a development of the 1960s with shiny aluminum window frames and little gringo-style gardens perfect for displaying colored plaster sculptures of the Seven Dwarves. Here something of the provinces had been recreated right in the heart of the D.F., with boulevards and parks with concrete volleyball courts, set "be-

tween the new Zoo and Mexico City's International Airport," as Patiño recalled in 1989.¹

The Patiño family had obtained their little house through a lottery held among lesser State officials back when Adolfo López Mateos was president. Patiño's father was a bit more important than just a night watchman or something: he was a traffic policeman who worked the intersection of Doctor Vértiz and Romero de Terreros, in the new middle-class Colonia Narvarte. Patiño's mother, originally from Michoacán, brought up her children in an environment where love for cooking and anything "vernacular" was of utmost importance. Was that enough to awaken an artistic sense? Anyway, in those years of the López Portillo administration, Mexico enjoyed a short-lived oil boom that, however disastrous it may or may not have been in economic terms, brought about a substantial transformation of the social relationships of the city: a restless teenager from an average family in the northern sector of the capital could have ambitions and options that today would seem impossible. Adolfo Patiño chose to live them out.

Patiño was not the only example of a Mexican artist who was able to cross over rigid social barriers. Other instances of this apparent class mobility include Sergio Hernández (from Oaxaca), Germán Venegas (from a family of wood-carvers) and Nahum B. Zenil (born in a remote village in the highlands of Veracruz), as well as the more recent cases of Daniel Guzmán and Abraham Cruzvillegas: the success of each of these artists was due partly to persistence, of course, but the factors helped insert them into the machinery of the art world also had a lot to do with chance, with being at the right place in the right time. I am not so sure that in Patiño's case "luck" had anything to do with it: it was more about being stubborn.

It started one night, in front of the television, during *En tela de juicio* (In Doubt), a talk show hosted by Juan López Moctezuma. One of the guests was Juan José Gurrola, an archetypical product

of a sort of Mexican cultural postmodernity that didn't yet know its name: at the time, his deliberate snobbery was a response to the heightened sense of solemnity due to the political establishment's domination of the arts under the president's sister, Margarita López Portillo, and wife, Carmen Romano de López Portillo. Gurrola was a stage and film director, as well as an actor, painter, and photographer; he was especially famous for his curriculum-as-performance, thirty single-spaced pages that were to be recited in verse in the fashion of Berta Singerman.² He was an emblematic personality, pretending to be incoherent but really bent on breaking the vicious circles of "that thing they call art, but is just a pose," and he shaped the stance Adolfo would later assume. As a matter of fact, our promising young man immediately abandoned jeans—the uniform of a generation emerging from the turbulent rock-activism of the post-1968—for "cashmere trousers and Travolta shirts from Gian Franco Ruffini". It is clear that he was copying his model, Gurrola, who used to walk Mexico City's streets in a long black cape, using a cane that had once saved Marcos Kurtycz's life... Nevertheless, Patiño's costume was more than a pose, it was a statement: in part, indicative of a desire to renounce his class background; in part, a style deeply significant in literature and the arts, derived from the figure of the dandy, an assertion of a seductive public role. Patiño always wore black in public; he sometime used leather pants and boots and a long black raincoat that would flow around him as he walked. This is how he seduced—among other women—Alejandro Jodorowsky's film star Diana Mariscal, and American-born artist Carla Rippey (another statement about race and class: "She just looks like Sissy Spacek, and I've always been in love with Sissy"). And that is also how he made an attempt to conquer New York, with Carla Stellweg's support.

Adolfo Patiño also adopted a nickname, "Peyote," with powerful social and historical connotations,³ and went back to his high school, the Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) with this new persona and with the idea of creating a cultural action group. Neither his teachers nor his fellow students followed his lead, but even if it ended in failure, that first attempt to alter the rules of the game encouraged him, and allowed him to go meet his idol (he actually went to Gurrola's house and rang the doorbell) and cross the natural boundaries that separated him from the Art World.

Adolfo already knew how to take pictures using a Kodak Instamatic,⁴ and he could also compose odes and give ad lib speeches; he knew that if he could capitalize on these "virtues" they would confirm his self-taught achievements, earned on the margins of educational and cultural institutions. "The Young Artist of Mexico," as Patiño put it, would be the result of a structural void, a product of the elitism caused by centralization, of the autocracy reigning in Mexico's culture, of an "urban" subculture that could not even be rescued from the standpoint of popular culture. Under these circumstances—a reflection of the country's circumstances—, it wasn't even necessary to produce work: his

mere presence would become an affront, and his attitude would alter the rules of the game.

In the mid-1970s, a generation that had only heard about the events of 1968 (or that had only seen them on black-and-white TV sets) regained a belief in collective destinies. At the CCH, Peyote learned to "direct the individual creative awareness of a group of cultural promoters": since his first experiences with photography—classroom assignments out in the city—the medium appeared as an ideal tool for someone walking around with his head filled with uncontrolled and unattainable ideas and images. Around 1975-1976, Mexican photography was about to take off: many young artists, working from perspectives a bit more diverse than those of the painters, would discover the perfect medium for visual chronicles: photography was a powerful political weapon. For Adolfo, this became "the primary alphabet that led him to Art."

Tepito Arte Acá was perhaps the most original of all the visual arts groups of those years, though it was probably the least well-known: after meeting its members Adolfo decided to form a group of photographers, to be called *Fotógrafos Independientes*, naturally led by him, and he again changed his name, now to the immediately-famous *Adolfotógrafo* (1976). *Fotógrafos Independientes* held exhibitions in the street with images wrapped in cellophane or hung like wet laundry from wires stretched over the sidewalks. This was a form of display as temporary as that of a newsstand, as ephemeral as the passing of street vendors: his proposals surprised his audiences. *Fotógrafos Independientes* remained in operation until 1981, the year of a memorable and impertinent exhibition at the Galería José María Velasco called "La muerte del maguey" (The Death of the Maguey), in which Patiño attempted to strike the death blow to a Mexican photographic aesthetic inherited from nationalist project of the 1920s.⁵

Against the formal purism developed by photographers in the US (like Edward Weston) and introduced to Mexico by Manuel Álvarez Bravo and his followers, against the testimonial value of politically transcendent moments, *Adolfotógrafo* proposed an aesthetic of daily life that was badly made (on purpose), unrefined, insignificant. A type of pretentious amateur photography that to many (to most) seemed horrifying, although some saw him as super-modern, hip, pre-punk. His images of sordid characters, of graffiti and ads in the streets, of bruised nopal cactus plants, of garbage dumps and corpses, were not really that interesting or original, but they did reveal an attitude, a violent reaction against clichés, against the increasing dominance of visual poetry and the tasteless representation of misery, that was perfectly suited to the times.

Peyote y la Compañía is mentioned for the first time in the credits of Adolfo Patiño's *Yin Yang*, a Super 8 film of 1978 that featured, as one might have expected, Juan José Gurrola, who plays a perverted dandy who abuses a willing girl with his fancy walking stick, like some character invented by Gombrowicz (or perhaps taken from the pages of Salvador Elizondo's *Farabeuf*).⁶

Shot on the slopes of the Tepozteco, a mountain range above the town of Tepoztlán, and in the streets of the old center of Mexico City, *Yin Yang* is a perfect reincarnation of movies by Jodorowsky or Gelsen Gas, not only in terms of the cast, but in terms of the feverish spirit of the complicated subject (mystical encounters between nude couples in rocky settings; ritual baths in fountains surrounded by Ricardo Regazzoni's geometric sculptures; a *film noir* chase through the city streets; meetings with transvestites—including Terry Holiday, a distant cousin of Patiño—in cheap hotels, among other scenes). This film, which was structured using quotations from the *I Ching*, follows no logic; it just presents a fairly personal evocation of Patiño's obsessions, ranging from sexual ambiguity marked by both attraction and repulsion, to the rural-urban dichotomy, typical of the *Zeitgeist*.

In 1979, in order to participate in the newly created Salón de Experimentación, Adolfo restructured Peyote y la Compañía, bringing in some of the former members of Fotógrafos Independientes as well as other visual artists and writers: Rogelio Villarreal, Alejandro Arango, Ramón Sánchez Lira ("Mongo"), Armando Cristeto, Carla Rippey, Enrique Guzmán, Esteban Azamar, Xavier Quirarte, and Ángel de la Rueda. Unlike the other groups of the time, even the No Grupo, Peyote y la Compañía lacked any explicitly political project, proposing itself more as an association based on having fun, "a group without group," a simple coming together of affinities. It all came down to joining the competition, organizing (un)scheduled events and exhibitions with dissimilar works connected by some theme. Under the influence of Duchamp and his theory of the ready-made, Patiño began putting together an endless, deliberate collection, much in the manner of people who save clippings from the papers or systematically underline phrases while they read; his laboratory was the market of La Lagunilla, where he gathered up old postcards, prints, tickets, books, notebooks, toys, comics, stickers, photographs, product wrappers, and figurines.

The work presented by the group for the 1979 Salón de Experimentación, entitled *Artespectáculo: Tragodia Segunda*,⁷ broke with their supposed apolitical position. This installation consisted of a pyramidal construction that resembled a Day of the Dead altar, which was covered with imported commercial products modified by images and sarcastic phrases that denounced US cultural imperialism.⁸ Collectively produced under Patiño's direction, it also included anatomical drawings by Azamar, an artist from Veracruz; engravings, "*despintados*" (pages from fashion magazines that were manipulated using nail-polish remover), and collages displayed in old tin and glass frames, all made by Carla Rippey; paintings by Alejandro Arango; a three dimensional reproduction of a painting by Enrique Guzmán, by Sara Arango, Alejandro's wife; photographs by Villarreal and De la Rueda; as well as fragmented shop-window mannequins cross-dressed like whores, masses of copper and tin *milagros*, torn strips of the

and sugar skulls, Pepsi-Cola bottles, boxes of corn flakes, TV sets showing commercials, bouquets of dried flowers: here, in brief, was all the paraphernalia that within a few years would become recurring imagery of neo-Mexicanism. In fact, though one could argue that *Artespectáculo: Tragodia Segunda* lacked much coherence, it was the most complete forerunner to the post-nationalistic resurrection of popular icons and visual culture (in the wider sense of the term introduced by W. J. T. Mitchell); it elevated a kind of urban kitsch that until then had never been considered the primary source for making art. In fact, through its obvious bad taste, violent colors (dominated by the red velvet used for upholstery), and arbitrary accumulation of undeniably vulgar objects, *Artespectáculo: Tragodia Segunda* stood completely apart from the constrained austerity that pervaded the other installations in the Salón, which emphasized neutral colors and geometric shapes (the only other exception, albeit in a different vein, was a giant articulated comic strip by Zalathiel Vargas).

Tragodia was given a central position in the Galería del Auditorio, and for the next three months the installation was used as a set for a few actions, including a concert by Antonio Zepeda and a performance by Patiño and Terry Holiday called (in English) *To Raquel with Love*, a tribute to art critic Raquel Tibol.⁹ The group also used the gallery (including *Laberinto*, a large installation by Marcos Kurtycz) to conduct their own actions without an audience, known only to others through photographs.

Tragodia was the only really coherent piece that came out of Peyote y la Compañía, which after 1979 only had a formal, rhetorical presence in exhibitions and public events, especially those held at the Foro de Arte Contemporáneo on Calle El Oro, in the Colonia Roma. However, the methods used to build the installation directly inspired the assemblages and "boxes" produced by Patiño in the 1980s, especially the series called *Marcos de referencia* (Frames of Reference; 1981-1987). His goal was not evocation, as was the case of other practitioners of object art who were inspired by Surrealism and sought to disrupt the viewer's senses, like Joseph Cornell and Allan Glass, or, in the period covered by this exhibition, Enrique Hernández, Enrique Luna, and Carlos Jaurena. Instead, Patiño's works reflected a sort of compulsive greed for existence itself: it was a matter of recovering and *framing* objects overburdened with connotations, with implicit significations. The appropriation of these elements involved a de-contextualization that restituted (or bestowed) aesthetic qualities upon them.

These *Marcos de referencia* were mnemonic tools, referential mechanisms, minuscule extensions out from a personal museum, from an archive of memories, evident especially in the series in which he engaged with personal souvenirs—his first pants, first shirt, baby shoes, elementary school notebooks, childhood photographs—, reasserting the identity-building process of an artist who made visible signs and images from the life of a social class that had never before made it onto the cultural map.

Each box became a little shop window, shelves and all, presenting widely different things, although they had not been put together haphazardly, just as middle class homes are decorated with travel souvenirs and presents from christenings, birthdays and weddings, which slowly gather dust but are never thrown away because their sentimental value is greater than any anecdotal association. But these “frames of reference” are not lacking in critical sense, either: their references—which often approach parody—are always ironic, and violently sarcastic. The heightened sense of preciousness is perhaps the only way to elevate these objects torn from a culture of plastic, of disposables, of meaningless logotypes. Their sophisticated wrapping, the gilded frames,

even this taste for old things—the domain of the curator—situate and value the vulgar symbols and neglected elements that had been despised by high culture and European good taste.

Even in his more elaborate installations, Adolfo Patiño worked like a photographer, striving to capture the ephemeral, to conserve what cannot be conserved. Perhaps his boxes were just dark empty spaces, and Patiño a simple observer, watching quietly as they slowly filled up with the objects and images that had accumulated in his studio, in the drawers of his desk, and on his bookshelves.

1989-2006

Notes

1. All quotes in this essay are from a taped interview between Patiño and the author.
2. Singerman (1901-1998) was an Argentine actress famous for her recitations; she was the muse of José Vasconcelos, and was portrayed by Diego Rivera in the 1920s in his murals in the Secretaría de Educación Pública.
3. The origin of his first (but long-lived) nickname has not been established. In a 1994 interview with Álvaro Vázquez Mantecón, Patiño states that he had met a Huichol Indian on the Avenida Juárez sometime between 1972 and 1973, and after talking with him, took the name “Peyote.” In this interview he did not mention using the drug, although it is likely that this first change of identity came after ingesting the miraculous cactus, popular in counter-cultural circles since the 1960s, along with hallucinogenic mushrooms. His brother Armando Cristeto recalls that in 1972 or 1973, in the CCH, Adolfo was known as “Peyote” or “El hermano Peyote.”
4. Introduced by Kodak in 1963, Instamatic cameras used sealed 126 format cartridges, saving the amateur photographer the trouble of loading and unloading film, and reducing the risk of accidental exposure. Promoted as the first truly “automatic” cameras, they evolved from a simple box camera with a fixed 50mm lens and three possible exposures (full sun, interior daylight, and

- flash) to a more versatile camera with lenses, electronic light measurements, and synchronous flash. They disappeared in 1988 due to simpler technologies, the forerunners of digitalization.
5. This group actually survived until 1984, although its exhibitions were fewer after an intervention at the opening of the Segunda Bienal de Fotografía, when rejected photographers, including Patiño, built a street-vendor cart, covered it with their pictures, and dragged it along the Paseo de la Reforma into the Galería del Auditorio, the site of the official show.
6. Besides Gurrola, the film includes performances by Mónica Kessler, Edu Bazz, María Rosa Gómez, Eduardo Guzmán, and “the divine” Terry Holiday; Gurrola also wrote the music score, which was performed by a group called Free Love.
7. The phrase is untranslatable: “Second Vampire Tragedy: Artspectacle” is as good an attempt as any. “Tragodia” is close to “tragedia/tragedy” but sounds like the name of a vampire.
8. The first *Tragodia* was simply a performance based on Mexican horror movies starring Diana Mariscal, Gurrola’s ex-wife, who also played the lead in Jodorowsky’s *Fando y Lis*, and was for a while Patiño’s muse.
9. The performance was a reference to the 1967 film *To Sir, with Love*.



Tepito Arte Acá

En septiembre de 1973 un grupo de artistas plásticos formado por Daniel Manrique, Francisco Zenteno Bujáidar, Francisco Marmata, Julián Ceballos Casco y el escritor Armando Ramírez realizaron una exposición en la Sala José María Velasco de Peralvillo titulada "Conozca México, visite Tepito." Se trataba de una ambientación, con fotografías, textos, música e instalaciones en donde se recreaba la vida cotidiana de esa barriada céntrica de la Ciudad de México para hacer, se-

gún anunciaba el volante-invitación, "una aportación de nuestro barrio a la cultura universal."

A pesar de que la crítica de arte de la época no prestó mucha atención al evento, la respuesta de los habitantes de Tepito fue entusiasta. Para 1974 el grupo, que ya se ostentaba como Arte Acá, realizó una exposición en una vecindad de la calle Libertad, que consistía fundamentalmente en obras de pintura mural, realizadas de manera individual, pero integra-

das a un proyecto de grupo. A partir de ese año, Arte Acá contó con el apoyo de organizaciones vecinales y, eventualmente, con el de las autoridades locales para la realización de diversos eventos culturales.

Arte Acá fue un antecedente importante del movimiento de los Grupos, en la medida que exploró la unión de artistas plásticos para la realización de un trabajo colectivo que tenía fuertes vínculos con el activismo urbano.

ARTE LA ONDA 11

HUGO COVANTES

¿Arte popular o demagogia?

Con este pronunciamiento, Arte Acá, un grupo de artistas mexicanos que busca un arte auténticamente mexicano, ha empezado a trabajar. Primero fue el "remodelamiento" de una plaza en Peralvillo. Pero sobre sus manifestaciones surgen afirmaciones contradictorias y hasta demagógicas...

Un grupo de pintores lanzó una especie de manifiesto en pro de un movimiento auténticamente mexicano del arte denominado Arte Acá. En su declaración de principios se hace una breve crítica de la escuela mexicana de pintura y el arte actual, afirmando que "no existe en nuestro país una tradición y por lo tanto no puede haber una situación plástica porque lo que han querido imponerle al pueblo no corresponde al modo de pensar y de sentir".

Arte Acá propone, en concreto, la creación de un arte auténticamente mexicano, partiendo de una cierta cultura de la pobreza. "Abrimos, sin temor a las palabras, que los mexicanos no tenemos actualmente nada auténtico y por lo tanto creemos de una altura propia. Todo lo que nos rodea y conforma nuestro modo de vida nos ha sido impuesto sin adecuarse a nuestras necesidades y exigencias como mexicanos."

La primera experiencia que ha tenido el grupo de Arte Acá es la "remodelación" de una pequeña plaza ubicada en la calle Libertad (entre Peralvillo y Jesús Carranza), que ha consistido en la limpieza de la plaza que era un lugar sucio y deteriorado, decorando las fachadas para darles un aspecto más agradable. En otro momento, los artistas que componen el grupo han iniciado la creación de un ambiente a partir de los elementos deteriorados sobre los cuales trabajaron las paredes. La experiencia de estos artistas (Daniel Manrique, Jiménez Núñez, Julián C. Casco, Gustavo Bernal, Francisco Marmata y Armando Ramírez Rodríguez) no dejó de ser interesante y digna de tuteo el momento en que opera un cambio favorable en un espacio urbano abandonado y deprimido. No es una labor sin mérito la transformación de estas fachadas populares mediante un arte experimental que pretende llegar a los moradores de esos rin-

zones ciudadanos, gente que poco o ningún contacto han tenido con el arte. Es interesante, sobre todo, la posibilidad de que ellos mismos, público, se interesen activamente, decididamente o participen ellos mismos en esta labor decorativa de su propio ambiente. Aún con las limitaciones y escasos medios de que se dispone para hacer este "arte urbano" la iniciativa cumple al menos con dos finalidades: la popularización del arte y la necesidad de transformar el deterioro visual urbano. Para un esta labor de remodelación, ¿cómo encajan los principios ideológicos de un arte auténticamente mexicano y popular?

A partir de aquí se suceden las confusiones:

La decoración de la plaza de la calle Libertad no revela necesariamente una demagogia, por muy sus elementos ideológicos sino un experimento plástico y artístico que trata de crear partido de una superficie bajo ciertas condiciones. Aquí se vive en el grupo (no se vive en el sentido de un arte ambiental) cuyo compromiso existe en función únicamente de un espacio arquitectónico o urbano determinado como la plaza mencionada, y a diferencia del muralismo (al que califico el grupo indistintamente además de arte urbano demagógico), tratar de utilizar los espacios para expresar una ideología que hasta el momento no ha sido ideológicamente precisada. En otras palabras: ¿Este arte urbano debe tener no

210

174



176

In September 1973, a group of visual artists—Daniel Manrique, Francisco Zenteno Bujáidar, Francisco Marmata, Julián Ceballos Casco—along with writer Armando Ramírez, presented an exhibition in the Sala José María Velasco, located in Mexico City's Colonia Peralvillo, entitled "Conozca México, visite Tepito" (Get to Know Mexico, Visit Tepito). This was really a large environment, incorporating photographs, texts, music, and installations, that sought to recreate a sense of daily life in Tepito, a working class neighborhood in the heart of Mexico City, "in order to make a contribution to universal culture from our barrio," according to the invitation-flyer. Critics did not pay much attention to this event at the time, but the response from the residents of Tepito was enthusiastic. In 1974, the same group, now working under the name Arte Acá (Art from Here), opened a show in a tenement on the Calle Libertad in Tepito, consisting essentially of individually-painted murals that were integrated as a group project. From then on, Tepito Arte Acá enjoyed the support of neighborhood associations, and eventually received additional support from local authorities for various cultural events. As a model for how visual artists could unite in the creation of collective works with strong connections to urban activism, Arte Acá was a key forerunner of the Grupos of later in that decade.

La verdad es que no creo que María Teresa Guzmán, tan negra y tan a todo dar, tan metida en tantos trapos, ureña por el Ecuador y acholada por los polos, tan repuntada sus mejillas a lo mejor con papel de china rosa mexicano, no cree que se dé cuenta cabal de que está haciendo Arte Acá, ni tampoco que le importe. Ella nada más pinta y pinta recto, como ahora, como todas las tardes hasta que se le va el día. Y es que todavía queda mucho Tepito por pintar y apenas llevan diez o tres calles y una plaza. Y este es un barrio que tiene cincuenta manzanas o más. Uno puede dedicarse a trabajar cuando se tiene a tres compañeros para atender el aspecto intelectual del asunto. Armando Ramírez Rodríguez —"Chin, Chin, el Teparecho"— que escribe muy bien; Daniel Manrique y Gustavo Bernal que, aparte de manejar la teoría de Arte Acá, se encargan de los periodistas y tras embrollarlos con explicaciones éstos sólo pueden decir que todo es muy interesante en medias páginas con fotografías. Pero ¿para qué tratar de explicar lo que no hay por qué? Basta pararse y ver: como los tepiteños lo hacen delante de estas estrependas paredes que se están cayendo y admiran cómo estos artistas les apuntalan con sus murales... mientras, inexorablemente, se va acercando la piqueta del Plan de remodelación de Tepito, que no dejará tabique sobre tabique, para dar paso a la era del concreto y a una vida mejor.

Arte Acá más que un currículum tiene un itinerario. Todo comenzó en marzo de 1973; el día 3, los pintores Daniel Manrique, Gustavo Bernal, Giuseppe Sciola y F. Z. Bujáidar inauguraron su exposición "Protesta Ambiental" en la galería del Instituto Francés de América Latina; el día 14, el pintor Francisco Marmata abre su exposición "Anti-Smog" en una galería de la zona rosa. En la primera Giuseppe Sciola participaba con una interesante colección de fotografías de pinturas hechas por diversos artistas y al mismo en los muros de su pueblito sardo, San Sperato, y de sus propias esculturas puestas en lugares públicos del poblado. Sciola se incorporó al grupo incidentalmente; en vísperas de la exposición del IFAL, Manrique tomó fotos en el estudio de Bujáidar cuando se presentó Sciola con una carta de Dunbar Marshall-Malagola, Secretario General de la Asociación Internacional de Artes Plásticas (Paris). Francisco Marmata buscó a sus colegas en quemes advertía al

ARTE ACA

Un Grupo de Artistas se Lanza a los Muros de Tepito para Rescatarlos en la Decoración

Por Ahí va ya la Piqueta Remodeladora.

una afinidad con sus propias inquietudes. Pronto se vieron haciendo planes todos juntos. En mayo del mismo año, F. Z. Bujáidar se alejó del país por poco tiempo, y participó en el Congreso de la AIAP-UNESCO que tuvo lugar en Varna, Bulgaria, sobre el tema "El artista y su papel en la creación del medio ambiente", cumpliendo funciones relacionadas con su trabajo ordinario.

Entre tanto, Manrique y sus compañeros obtuvieron fecha y lugar para una exposición de la que el mismo Manrique sería el responsable. Después de casi cuatro meses de preparación llegó el día de "Conozca México, Visite Tepito", ambientación de Daniel Manrique, Gustavo Bernal, Bujáidar, Francisco Marmata, Julián Ceballos Casco, Armando Ramírez Rodríguez y con la colaboración de quince personas más y el apoyo de las autoridades del INBAL, de Elena Olachea y de Enrique Martínez. Circunstancias que

no viene el caso, como ya se impusieron la realización del evento. Si al fin fue posible, el merito es de Jorge Hernández Campos por su valerosa intervención. En los momentos de mayor incertidumbre sobre la suerte de la exposición y ante el riesgo de no llegar a ocupar la galería José María Velasco, un grupo de señores capitaneados por Ceballos Casco ofrecieron su vecindad para la exposición, que así no podía aspirar a una mayor autenticidad. Curiosamente, la vecindad se encontraba en las calles Libertad No. 134.

La Oficina de arte en Tepito realizó un gran servicio ignorando a la "soprotección de nuestro barrio a la cultura universal" según se leía en los volantes que el INBAL hizo imprimir y los tepiteños se partieron por milanes. Entre presentes, gracias a Hernández Campos y Elena Olachea. Pero el grano de mostaza había caído en buena tierra y estallo, no importa y me voy refiriendo no tanto a las mil quinientas personas que asistieron al J. M. Velasco ese 21 de septiembre del 73, sino al hecho de que un año después, mediante acontecimientos que me saltó los computadores de Arte Acá hicieron su primera exposición con ese nombre, precisamente en la vecindad de las calles de Libertad durante septiembre-octubre de 1974; allí y entonces nació Arte Acá. Ceballos Casco, el Chori y Ponchito por los cuatro ofrecieron su hospitalidad. Manrique y Bernal y enseguida se sumó toda la Tola: Marmata, Antonio Jimeno, Armando Ramírez, etc. Bujáidar

"Arte Acá" de Gustavo Bernal, Calle de Florida, Tepito.



ARTE ACÁ: 14

"Arte Acá" de Daniel Manrique, Calle de Florida, Tepito.



173. Pedro Meyer, *Contexto patio murales*, 1979.

174. *La onda*, 15 de diciembre de 1974.

175. Pedro Meyer, *Daniel Manrique*, 1979.

176. *Arte Noticias*, febrero de 1976.



177



178



179

Fotógrafos Independientes

A iniciativa de “Adolfotógrafo” (el nombre artístico de Adolfo Patiño, también conocido como “Peyote”) en 1976 se constituyó Fotógrafos Independientes con Agustín Martínez Castro, Alberto Pergón, Miguel Fematt, Rogelio Villarreal, Xavier Quirarte y el hermano de Patiño, Armando Cristeto. En abril de ese año, el grupo realizó en la Zona Rosa su primera “exposición ambulante,” colgando las imágenes de hilos tendidos en las banquetas. Fotógrafos Independientes buscaba así llegar a nuevos públicos, sensibilizar al ciudadano a la lectura de las imágenes fotográficas, y contrarrestar la falta de interés de las instancias oficiales y las galerías por el médium. Entre 1976 y 1984 hubieron, de hecho, más de cien presentaciones de “Fotógrafos en la calle-Exposiciones ambulantes”, incluyendo no sólo al núcleo del grupo, sino a fotógrafos

como Pedro Meyer, Graciela Iturbide, Nacho López, Héctor García o Gerardo Suter.

Fotógrafos Independientes no sólo incursionaba fuera del espacio museístico, sino que establecían a la calle como el nuevo espacio de imaginación artística con una actitud disidente de la visión de la calle como medio de confrontación ideológica. Posición que quedaría reafirmada en la muestra “La Muerte del Maguey” (1980) en que el colectivo proclamaba la caducidad de la fotografía nacionalista idílica posrevolucionaria. Alejándose del fotoperiodismo, las imágenes sacaban un primer censo de toda una gama de nuevos agentes y condiciones sociales: bandas de jóvenes adictos al rock y las drogas, prostitutas y travestis reclamando presencia en el espacio público, y el nuevo paisaje de anuncios espectaculares brotando por encima de viaductos y puentes.

177. Alberto Pergón, de la serie *La banda de Cuitláhuac*, 1981.

178. Adolfo Patiño “Adolfotógrafo”, de la serie *Amor patrio desde las entrañas*, 1980.

179. Armando Cristeto, de la serie *Fauna Imperial Celeste*, 1980.

180. Adolfo Patiño “Adolfotógrafo”, *Fotógrafos Independientes*, 1976.

181. Armando Cristeto, fotografía de la acción de Adolfo Patiño tirando el “carrito” de Fotógrafos Independientes por el Paseo de la Reforma hasta el Auditorio Nacional, sede de la Bienal de Fotografía, 1980.

182. *Excélsior*, 23 de mayo de 1976.





181

Independent Photographers

Led by "Adolfotógrafo" (the artistic name of Adolfo Patiño, previously known as "Peyote"), Agustín Martínez Castro, Alberto Pergón, Miguel Fematt, Rogelio Villarreal, Xavier Quirarte, and Patiño's brother, Armando Cristeto, joined together to form the Fotógrafos Independientes (Independent Photographers) in 1976. In April of that year, the group opened their first "mobile exhibition" in Mexico City's trendy Zona Rosa, hanging their images from strings stretched out above the sidewalks. The Fotógrafos Independientes sought new audiences, to sensitize the average spectator on how to read photographic images, and to counteract the lack of interest in the photography then prevalent in official spaces and commercial galleries. Over a hundred different presentations of "Photographers in the street-Mobile exhibitions" took place in Mexico City between 1976 and 1984; along with group members, Pedro Meyer, Graciela Iturbide, Nacho López, Héctor García, and Gerardo Suter also participated in these shows. The Fotógrafos Independientes not only left the museum, they proposed the street as a new territory in the artistic *imaginaire* rather than a public space for ideological confrontation. This position was emphasized in the exhibition "La muerte del maguey" (The Death of the Maguey), where the group proclaimed that the idyllic nationalist photography of the post-revolutionary period had ceased to be relevant. Distancing themselves from traditional photojournalism, their images recorded new social agents and conditions: gangs addicted to drugs and rock music, prostitutes and drag queens fighting for a public presence, and the new landscape of billboards emerging over the city's bridges and highways.

182

"La danza oscuras" se llama esta foto de Adolfo Patiño

Cuatro Fotógrafos y un Poeta Exhiben Obras en las Calles

- ★ Exposiciones 'Ambulantes' por la Ciudad
- ★ Huyen de lo que Llamam "Prisión-Galería"
- ★ "Nosotros Fuimos en Busco del Público"
- ★ Lucha a Través de las Imágenes

Por ROSA MARIA ROFFIEL

Un grupo de cinco fotógrafos y un poeta sus líneas su obra a la parte de la calle, con el fin, entre otros, de que por un momento sienta un momento cotidiano, de que sea que también existe como ser humano individual y no sólo como masa de individuos "buenos-malvados y feos".

MIÉRCOLES 23 DE MAYO DE 1975

Vestuario de 2 Millones en las Fiestas Españolas

- ★ A Beneficio de la Sociedad de Beneficencia
- ★ Cuadro Manchego, Andalúz y Gallego
- ★ Danza Mágica "Cadena de Espantoso"
- ★ El 24 y el 29 en el Palacio de Bellas Artes

Como un estímulo para conservar "estas las tradiciones de la madre patria, año por año los artistas españoles participan en el Festival de Música, Coreo y Danzas Españolas, con el fin de reunir fondos a través de...

MIÉRCOLES 23 DE MAYO DE 1975

EXCELSIOR SECCION B

de la 1 a la 16

Domingo 23 de Mayo de 1975

TRES MUJERES del pueblo observan las fotos en la Catedral.

DOS ADULTOS y un niño pequeño contemplan la exposición de fotos realizada sobre el hambre, en la Alameda Central.

Así fue la exposición de fotos en una calle del centro de la Catedral

De Alberto Pergón

"No Llamam"

- ★ Estructuras de Plást
- ★ Flores en Varios Idi
- ★ "Me Pasaba los Día
- ★ Cultura que no se E

213



183

Consejo Mexicano de Fotografía

A raíz de la polémica que se suscitó durante la entrega de premios de la Bienal de Gráfica 1977, en la que por primera vez se permitía la inscripción de la fotografía, Pedro Meyer (quien desde varios años estaba preocupado de la invisibilidad de la fotografía latinoamericana) convocó a una serie de debates con sede en el restaurante Vip's de San Ángel, al sur de la ciudad. Además de pelear –y obtener finalmente– la creación de una bienal exclusivamente dedicada a la fotografía, los integrantes de este “comité de acción” (Meyer, los críticos de arte Raquel Tíbol y Jorge Alberto Manrique, y los fotógrafos Lázaro Blanco y Enrique Franco), se erigieron en un CMF gracias al apoyo inicial del subsecretario de cultura de la SEP, Víctor Flores Olea (quien era también fotógrafo), y varios patrocinadores privados, el Consejo organizó el primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en el Museo Nacional de Antropología en 1978, que creó un nuevo circuito de practicantes y debates. Por algunos años, el Consejo administró una “Casa de la fotografía” en la calle de Tehuantepec de la Colonia Roma, que tuvo que cerrar en 1987 por la falta de apoyos oficiales. Sin embargo, el Consejo subsistió hasta 2005, en que sus acervos fueron integrados a las colecciones del Centro de la Imagen.

214

184



Mexican Council of Photography



185

183. Pedro Meyer, conferencia de Raúl Corrales en el CMF, ca. 1981 (de espaldas Raúl Corrales, Adrián Bodek, personas no identificadas, Mario Muchnik, Julieta Giménez Cacho, Carlos Contreras, Pablo Ortiz Monasterio, Adolfo Patiño, persona no identificada, José Luis Neyra, Isabel (secretaria del CMF), dos personas no identificadas, Enrique Postelmann, Rogelio Villarreal, y dos personas no identificadas).

184. Portada de *Hecho en Latinoamérica*, 1978.

185. Armando Cristeto, Katya Mandoki, Enrique Villaseñor, Jaime Pomeranz y Pedro Meyer en la sede del CMF, ca. 1982.

186. *La regla rota*, núm. 3, primavera de 1985.

TERCER COLOQUIO LATINOAMERICANO DE FOTOGRAFIA

La Habana, Cuba, del 19 al 23 de noviembre de 1984

Pedro Meyer, expresidente del CMF y uno de los organizadores del III Coloquio; Raúl Corrales, fotógrafo cubano, y don Manuelito Álvarez Bravo, adviñen con quién. Foto de Pablo Ortiz Monasterio.

Rogelio Villarreal M.

A Wendy Ewald

En un país con una estructura social distinta de la mexicana, el III Coloquio tuvo un desarrollo peculiar, con algunas paradojas y contradicciones. (Al elegirse el enorme y moderno Palacio de las Convenciones se quiso, en un principio, imprimir al evento un cariz turístico: 125 dólares la inscripción —con visita al nefando Tropicana, of course—, pero la actitud de numerosos fotógrafos y la de Aníbal Angulo, presidente del Consejo Mexicano de Fotografía, obligó a los organizadores a reconsiderar el costo, mismo que, por suerte, muchos pudieron eludir.)

La discusión en torno a las ponencias y comentarios no fue tan rica si nos remitimos a los dos coloquios anteriores*

* En 1978, en la ciudad de México, el CMF organizó el I Coloquio Latinoamericano de Fotografía y la respectiva muestra fotográfica "Hecho en Latinoamérica I". Ahi mismo, tres años después —1981—, se llevó a cabo la segunda versión del evento, organizado también por el CMF, entonces bajo la agitada presidencia de Pedro Meyer, cuya amplia visión permitió crear la red de relaciones entre cientos de fotógrafos de América Latina y otras partes del mundo. El año pasado la sede se trasladó a La Habana, donde la Casa de las Américas y la Sección de Artes Plásticas de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba coordinaron la tercera edición del coloquio.

42

o al I Coloquio Nacional, en Pachuca, también el año pasado. Quizá lo gélido y sofisticado de las instalaciones inhibieron a los participantes, amén del pesado ambiente de las primeras sesiones.

Las ponencias que, a nuestro juicio, resultaron propositivas y novedosas fueron "La fotografía como instrumento de colonización", por Keith Mc Elroy, de Estados Unidos, en la que analizó las imágenes que ilustraban libros y revistas del siglo pasado en que aparecen los habitantes de países colonizados. Bajo la supuesta visión antropológica se escondió otra que muestra a los aborígenes de las colonias como primitivos, bárbaros —a veces buena onda— y mercedores de la bendición del dominio de los blancos.

Otra ponencia, honesta y audaz, fue la de Pedro Meyer, "Para quién y para qué la fotografía", en la que habló de las motivaciones profundas de los fotógrafos. Citó, para afirmar su discurso, certeros párrafos de un artículo de George Orwell —"Por qué escribo?"—. Ningún comentario público recibió Pedro, sólo algunos en privado, quizá porque Orwell, autor de 1984, no circula en Cuba.

Una ponencia interesante fue "Premisas para la investigación de la fotografía latinoamericana", de la fotógrafa cubana María Eugenia Haya, Marucha, que desenmascara los tendenciosos discursos históricos elaborados en las metró-

186

Due to a controversy that arose over the prizes awarded at the 1977 Bial de Gráfica, which had included photography for the first time, Pedro Meyer (who, for many years, had been concerned about the invisibility of Latin American photography) set up a series of debates that evolved into a sort of loose seminar held at the Vip's restaurant in Mexico City's San Angel neighborhood. As well as fighting to create a biennial exhibition devoted exclusively to photography—something they did achieve—, members of this "action committee" (Meyer, art critics Raquel Tibol and Jorge Alberto Manrique, and photographers Lázaro Blanco and Enrique Franco) formed the CMF, A.C. (Mexican

Council of Photography). In 1978, with the support of Víctor Flores Olea, sub-secretary of culture in the Secretaría de Educación Pública and a photographer himself, and private sponsors, the Consejo organized the first Latin American Photography Colloquium in the Museo Nacional de Antropología, which inaugurated a new circuit for practitioners and debates. For a decade, in a house on the Calle Tehuantepec in the Colonia Roma, the Consejo ran the "Casa de la Fotografía," a space that closed in 1987 due to a lack of official support. The Consejo disappeared in 2005, when the INBA withdrew funding; its collections were then transferred to the Centro de la Imagen.

Infrarrealistas

La publicación de la novela de culto de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Anagrama, 1998), despertó interés por los Poetas Infrarrealistas, un grupo de acción radical casi clandestino, que se formó entre 1973 y 1976 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, aunque su base fuera más bien el Café La Habana en Bucareli. Varios de los personajes de la novela, en efecto, son *alter egos* apenas disfrazados de los líderes del grupo, los chilenos Mario Santiago Papasquiaro,

Bruno Montané, Mara Larrosa y su hermana Vera (actriz que colaboró con frecuencia con Juan José Gurrola) así como el propio Bolaño. Inspirados por el espíritu del estridentismo de los años veinte, los infrarrealistas proponían un retorno a una poesía lumpen, de carácter militantemente "antiliterario", que reivindicaba la autodestrucción, la expresión abierta de la sexualidad y el vanguardismo. Aun cuando sus primeros textos fueron publicados en *Plural*, la revista de Octa-

vio Paz, pronto el grupo fue marginado por su afán de provocación contra las mafias literarias locales, y su tendencia a irrumpir y sabotear toda clase de eventos literarios y poéticos. Los infrarrealistas sólo publicaron un par de antologías (*Pájaros de calor*, 1976, y *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*, 1979) y el único número de la revista *Correspondencia Infra*, en la que colaboró la artista Carla Rippey (1976), asimismo colaboraron brevemente con el Grupo Suma.

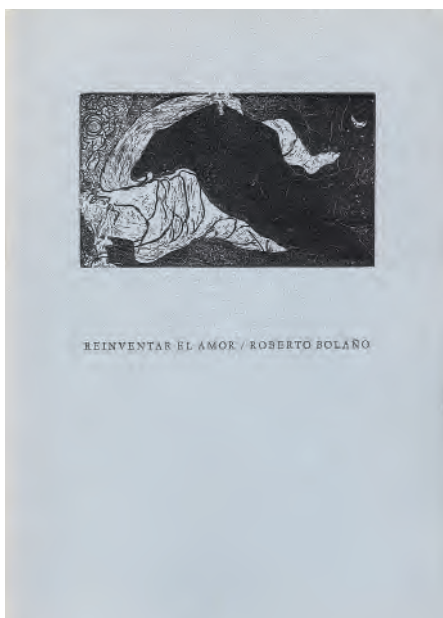
187



187. Margarita Caballero, Mario Santiago Papaquiario, José Rosas Ribeyro, Roberto Bolaño, José Vicente Anaya, Rubén Medina, Dina, Ramón Méndez, Guadalupe Ochoa y José Peguero, *Pájaro de calor*. *Ocho poetas infrarrealistas*, 1976.
188. Roberto Bolaño, *Reinventar el amor*, portada Carla Rippey, 1976.
189. Roberto Bolaño et al., *Pájaro de calor*. *Ocho poetas infrarealistas*, 1976.
190. *Correspondencia Infra* 1, 1977.

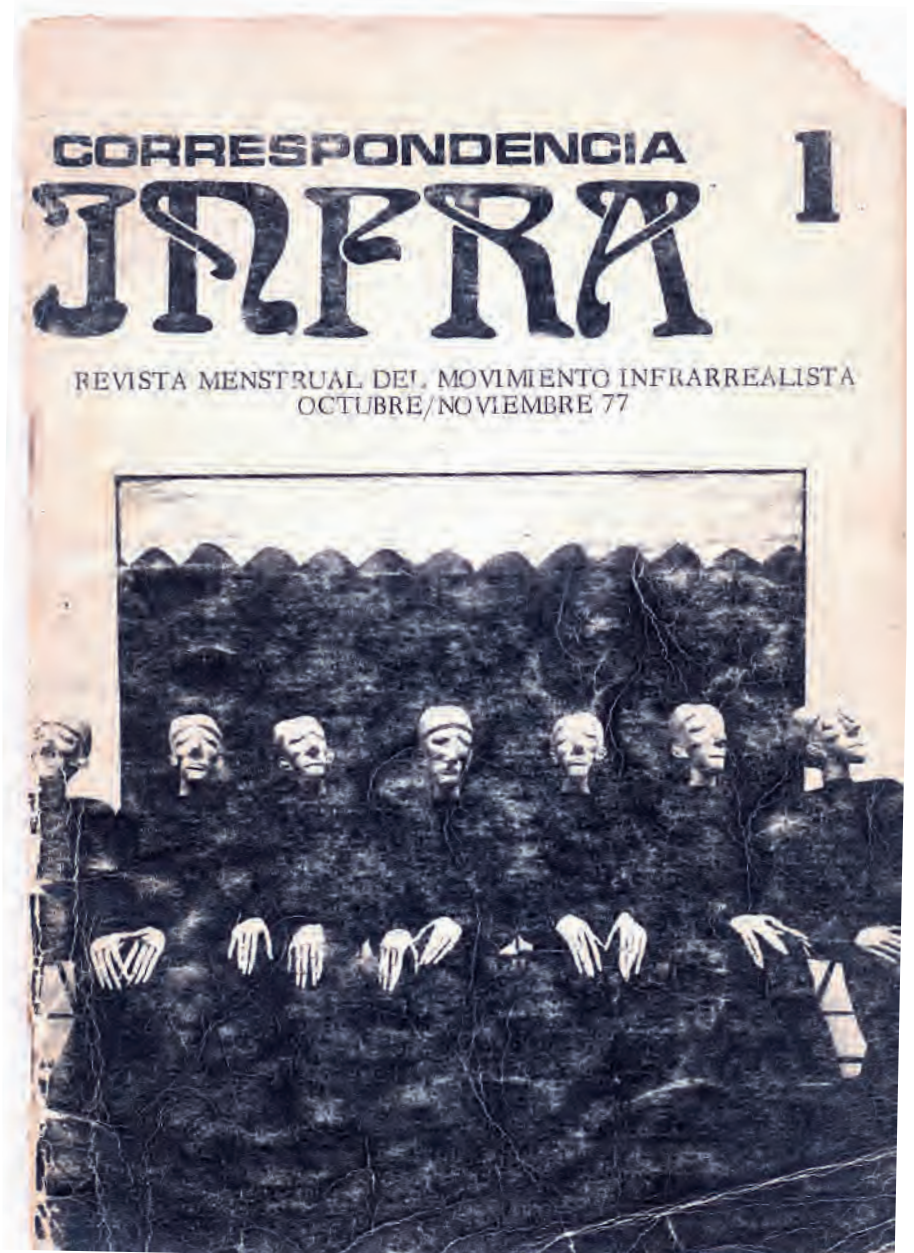
The publication of Roberto Bolaño's novel, *Los detectives salvajes* (The Savage Detectives) in 1998 reawakened interest in the Infrarrealist poets, an almost clandestine radical action group that between 1973 and 1976 was based in the Facultad de Filosofía y Letras at the UNAM, though it generally met at the Café La Habana on the Calle Bucareli, in downtown Mexico City. Several characters in Bolaño's novel are barely disguised references to the group's leaders: Chileans Mario Santiago Pappasquiari, Bruno Montané, Mara and Vera Larrosa (the latter was one of Gurrola's actresses), as well as Bolaño himself. Drawing on the model of the Estridentistas of the 1920s, the Infrarrealists proposed a militantly anti-literary and proletarian poetry, and called for self-destruction, open expression of sexuality, and avant-gardism. Although some of their early works were published in Octavio Paz's *Plural*, the group was soon marginalized due to its radical opposition to literary cliques (including that around Paz) and its tendency to interrupt and sabotage literary events. Infrarrealists published two anthologies—*Pájaros de calor* (Birds of Heat; 1976), and *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego* (Naked Boys under the Rainbow of Fire; 1977), and a single issue of the magazine *Correspondencia Infrá*, to which Carla Rippey contributed some work (1976). Infrarrealists performed poetry readings, which actually became collective happenings, and briefly collaborated with the Grupo Suma.

188



189

190



217

X Bienal de Jóvenes de París

En 1977 Helen Escobedo fue comisionada para escoger la representación de México ante la X Bienal de Jóvenes en París. Escobedo propuso que la entrega mexicana estuviera conformada por grupos y no por individuos, y por consiguiente invitó a Suma, Proceso Pentágono, TAI y Tetraedro a producir obras *ex profeso* para el evento.

Con excepción de Tetraedro, grupo encabezado por Sebastián y que desarrollaba una propuesta escultórica geométrica, los otros colectivos usaron la ocasión para crear críticas explícitas al régimen. En un cuarto en forma

precisamente de pentágono, Proceso Pentágono denunciaba el uso sistemático de la tortura en la represión de los movimientos sociales, TAI abordaba la miseria latinoamericana en su ambientación *Export-Import*, y el *Retablo* presentado por Suma incluía fotografías y recortes hemerográficos alusivos a la política del momento y en particular, a la llamada Reforma Política.

Si la participación mexicana era ya de por sí politizada por la naturaleza de la obra, estalló en polémica cuando Felipe Ehrenberg encabezó una protesta contra el crítico Ángel

Kalemberg, curador de la sección latinoamericana de la Bienal, a quien acusaban un tanto injustamente, de ser un representante del régimen militar uruguayo y, por lo tanto, de ejercer una visión sesgada sobre lo que sucedía en el arte del continente. La protesta motivó que la sección mexicana se presentara separada de la del resto de Latinoamérica.

La X Bienal de Jóvenes de París tuvo un efecto catalizador para el movimiento de los Grupos en México. Entre 1977 y 1980 una gran cantidad de artistas plásticos optaron por el trabajo colectivo.

191



192



191. X Bienal de Jóvenes de París, 1977: *Pentágono* del grupo Proceso Pentágono, *Retablo* del grupo Suma, *Export-Import* del grupo TAI.

192. Grupo Suma, *Retablo*, 1977.

193. Emiliano Pérez Cruz, "¡Muera el arte burgués!", *La onda*, 16 de octubre de 1977.

194. *El gallo ilustrado*, 17 de julio de 1977.

195. Grupo TAI, *Export-Import*, 1977.

196. Grupo TAI, *Export-Import*, 1977.

¡MUERA EL ARTE BURGUES!

193

México en la Bienal de París

Agruparse o Morir

Alberto HIJAR

194

Paris Youth Biennial X

In 1976, the organizers of the Paris Youth Biennial X asked Helen Escobedo to select the Mexican artists who would participate in the show the following year. Escobedo suggested that groups, rather than individual artists, should represent Mexico, and she included Grupo Suma, Proceso Pentágono, TAI, and Tetraedro. With the exception of Tetraedro, a group headed by Sebastián and concerned with geometric issues, these collectives had developed explicit critiques of the Mexican regime. In a room they built in the shape of a pen-

tagon, Proceso Pentágono's denounced the systematic use of torture in repressing social movements; with an installation titled *Import-Export*, TAI dealt with poverty in Latin America, and Suma's altarpiece included photographs and newspaper clippings that addressed the political situation of the time, especially the political reforms proposed by Jesús Reyes Heróles, Secretary of the Interior in the López Portillo administration. If the art of the Mexican section at the Biennial was politicized in and of itself, it became even more polemic when

Felipe Ehrenberg led a protest against Ángel Kalemberg, curator of the Biennial's Latin American section, denouncing him as a representative of Uruguay's military dictatorship and thus bound to have a biased view of what was happening in Latin American art. The Mexican section was ultimately displayed separate from the Latin American section. The Biennial catalyzed the formation of the "Grupos" movement in Mexico; between 1977 and 1980, many visual artists chose the path of collective production.

195



196



Suma

El grupo Suma fue fundado en septiembre de 1976, en el taller de Ricardo Rocha, en la ENAP, por un grupo de alumnos radicales, que buscaban una alternativa política a sus prácticas artísticas. En un principio, sin embargo, los integrantes originales del grupo sólo llevaron a las bardas el expresionismo abstracto entonces en vigor en la ENAP. Para su primer evento público en el metro Taxqueña, el 2 de octubre de 1976, los integrantes de Suma pintaron individualmente los "cajones" del muro. Como sucedería sistemáticamente en cada una de las acciones callejeras del grupo, en una época en la que no existía el graffiti y las bardas sólo servían de soporte a consignas oficiales, esas pinturas fueron inmediatamente borradas. Con el ingreso de nuevos miembros, las propuestas de Suma se fueron "colectivizando": ciertas iniciativas individuales, basadas casi siempre en materiales encontrados (recortes de periódico, carteles, fotografías, desechos y basura), fueron adoptadas por todo el grupo y utilizadas como una especie de vocabulario visual urbano que, además de identificarlo, articulaba las imágenes en torno a campañas políticas específicas. Esos motivos gráficos como (*El desempleado*, *El burócrata*, *Tania, la desaparecida*) fueron luego usados como plantillas en los muros, como viñetas o carteles y mantas. Suma participó con estos signos emblemáticos en diversas manifestaciones callejeras a partir de 1977.

Sin embargo, en 1979, el grupo aceptó presentar una instalación titulada *La calle* en el primer Salón de Experimentación, en la Galería del Auditorio del INBA. Ganador del primer premio, Suma se opuso a esta distinción, organizando un acto vandálico, graffitando su propia obra en la galería. En cualquier caso, el grupo se disolvió en 1982, para dar paso a la obra individual de sus integrantes.



197

198



199



197. Grupo Suma, *México Sociedad Anónima*, 1977.

198. Grupo Suma, *El desempleado*, ca. 1978.

199. Grupo Suma, *Estación Metro Taxqueña*, 2 de octubre de 1976.

200. Grupo Suma, *Tania, la desaparecida*, Avenida de los Insurgentes y calle Niza, 1978.

201. Grupo Suma, *Tania, la desaparecida*, Avenida de los Insurgentes y calle Niza, 1978.

202. Grupo Suma, *El desempleado*, fotografías de la acción en Río Misisipi y Paseo de la Reforma, 1978.

203. Grupo Suma, *Peatones*, Palacio de los Deportes, 1978.



200



201

In 1976, Grupo Suma was formed in Ricardo Rocha's workshop at the ENAP, by a radical group of students seeking political alternatives for their creative work. At the beginning, however, the original members of the group merely covered public spaces with the abstract expressionism then in fashion at the school. In their first public event, which took place at the Taxqueña subway station on October 2, 1976, the members executed individual paintings on sections of the wall. As it would happen after each of the group's actions, these paintings were quickly erased under government orders; at the time, there was no graffiti in Mexico City and walls were used solely as supports for official propaganda. As new members joined the group, a more collective sense emerged: certain individual practices that emphasized the reuse of found materials (clippings, posters, photographs, and trash) were adopted by the group and used as a type of urban visual language that provided group identity but also articulated the appropriated images for political ends. Graphic images of *The Unemployed Man*, *The Bureaucrat*, *Tania the Missing Woman* and other characters were stenciled onto walls or used in vignettes, posters and banners. Beginning in 1977, Suma used these emblems in street demonstrations and meetings. In 1979, Suma created the *La Calle* (The Street), an installation in the first Salón de Experimentación, at the INBA's Galería del Auditorio. Though awarded first prize, Suma rejected the distinction and covered their work in the gallery with graffiti. This group broke up in 1982, allowing members to pursue their individual careers.

203



202



Proceso Pentágono

grupo proceso pentágono



en el orden acostumbrado (mala foto): José Antonio (H. A.), Carlos Finck, Miguel Ehrenberg, Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg y Lourdes Grobet. (Carlos Aguirre no vino).

GRUPO: porque ya no se reunían sólo para exponer sino que realizaban trabajo colectivo.
PROCESO: porque sus trabajos son un proceso.
PENTAGONO: porque todos los latinoamericanos tenemos que ver con él, es decir, con el otro del mismo nombre.

En 1968 hubo en México un movimiento democrático-popular que fue aniquilado; hubo una masacre, el ejército cumplió órdenes presidenciales. Parece que también hubo una olimpiada.

En el mes de marzo de 1973, se presenta por primera vez al público, en las Galerías José María Velasco de Peralvillo, un proceso en periodo de gestación.

En ese primer periodo, los resultados no eran en lo estricto, producto de un trabajo colectivo. Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio, presentando cada quien sus resultados en espacios separados, apuntaban con sus soluciones formales hacia una misma dirección, teniendo como denominador común la impugnación a una sociedad, a un sistema. Esa dirección y esa

impugnación tuvieron su origen en 1968. La agenda de la José María Velasco presentaba ese 1973, como exposición anterior a la ya mencionada, una muestra del Neólogo (él lo puso, que conste) Felipe Ehrenberg; fue entonces cuando se efectuó el primer contacto, porque éste también impugnaba sistemas. No está por demás decir que ahí mismo, luego de aquellas dos exhibiciones, le tocó el turno a Tepito-Arte Acá, un grupo.

Con la muerte de Picasso, en el homenaje realizado por el INBAL

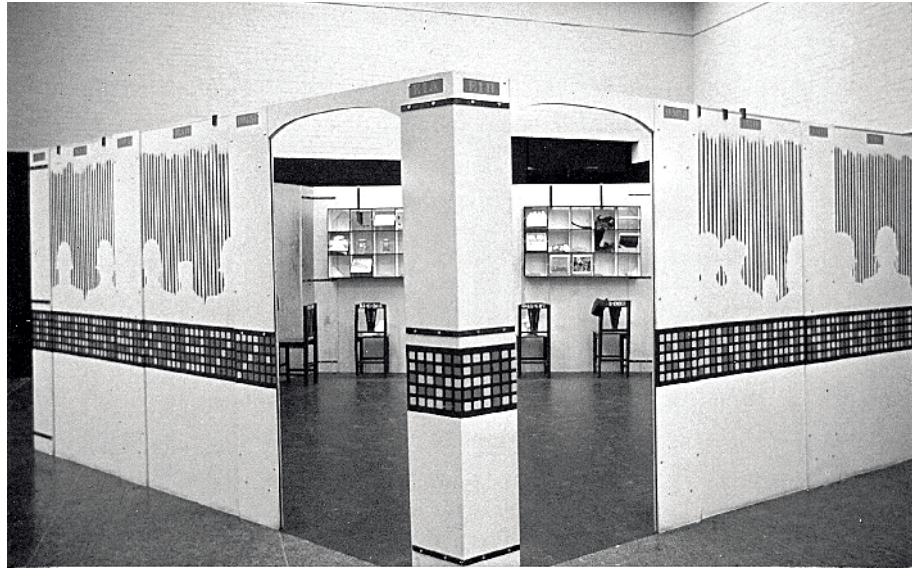
En 1976 Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amezcua conformaron el grupo Proceso Pentágono con la finalidad de presentar una pieza a la X Bienal de Jóvenes de París de 1977. Los integrantes del grupo habían compartido desde tres años antes sus experiencias en el trabajo colectivo (en la exposición "A nivel informativo," Palacio de Bellas Artes, 1973), pero sobre todo habían sido pioneros del arte conceptual en México.

La entrega que hizo Proceso Pentágono a la Bienal de París era un cuarto delimitado por cinco paredes regulares, en cuyo interior se encontraban diversos objetos que aludían a los procesos políticos y la vida cotidiana en América Latina. Particularmente importante era el hecho de que la instalación aludía la "guerra sucia" y al uso de la tortura contra los grupos guerrilleros que, con el silencio cómplice de los medios, efectuaba por entonces el gobierno mexicano.

Para el Salón de Experimentación de 1979, en la que el grupo decidió participar fuera de concurso como una crítica a la capacidad del Estado de "premiar" a los artistas, presentó una gran ambientación (1929: Proceso) en la que se abordaba la relación entre mecanismos burocráticos y políticos más generales, y la represión. Para entonces, Proceso Pentágono contaba con nuevos integrantes: Carlos Aguirre, Lourdes Grobet, Felipe Ehrenberg y Roweena Morales.

Proceso Pentágono definió a la experimentación y al proceso de trabajo colectivo como sus principales herramientas de trabajo. Sus miembros preferían llamarse "trabajadores de la cultura" en lugar de "artistas", y tuvieron un rol crucial en la creación de organizaciones como el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.

In 1976, Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg, Carlos Finck, and José Antonio Hernández Amezcua formed the Proceso Pentágono group in order to present a collective piece at the Paris Youth Biennial X. Three years before, these four artists had worked together on "A nivel informativo" (At an Informational Level), a show held at the Palacio de Bellas Artes in 1973; more importantly, they were pioneers of conceptual art in Mexico. In Paris, Proceso Pentágono created a pentagonal room; inside, visitors came upon different objects alluding to political processes and daily life in Latin America. Particularly important was the fact that the installation included allusions to the Mexican government's "dirty war," the use of torture against guerilla groups that was implicitly supported by the silence of the press. In later works, Proceso Pentágono affirmed its interest for an openly political art with an emphasis on thinking, but avoiding pamphlet aesthetics. For the 1979 Salón de Experimentación the group participated outside of the official space in protest against the State's capacity to bestow prizes on artists. Their large environment was called *1929: Proceso*, and addressed the connections between repression and general politico-bureaucratic mechanisms. By this time, Proceso Pentágono had added to its ranks artists Carlos Aguirre, Lourdes Grobet, Miguel Ehrenberg, and Roweena Morales. Proceso Pentágono defined their essential tools as experimentation and collective process. Its members preferred to call themselves "cultural workers" rather than "artists," and played a crucial role in the creation of the Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (Mexican Front of Cultural Workers Groups).



205

206



207

208



209



204. Ivonne Ramírez (coord.), *Exposición Arte Luchas Populares en México*, 1979.

205. Proceso Pentágono, *Pentágono*, 1977.

206. Proceso Pentágono, *Pentágono*, 1977.

207. Proceso Pentágono, *Pentágono*, 1977.

208. Proceso Pentágono, *Pentágono*, 1977.

209. Proceso Pentágono, *Pentágono*, 1977.

Taller de Arte e Ideología (TAI)

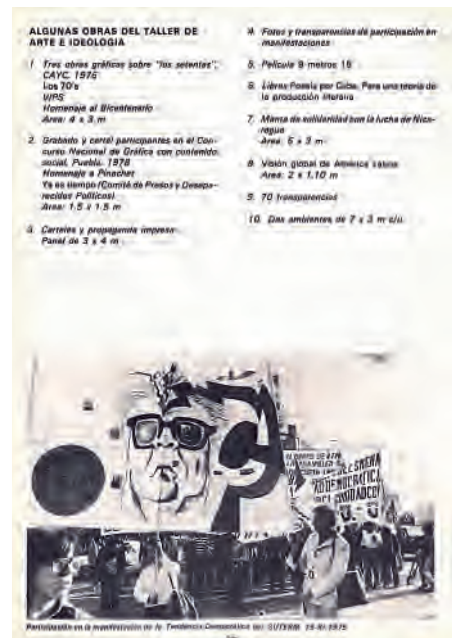
En 1974 Alberto Híjar funda en la Facultad de Filosofía y Letras el Taller de Arte e Ideología (TAI), un seminario de estudios de estética marxista, influido por las ideas de Louis Althusser y Michel Foucault. Sus integrantes formaban un grupo variado: el diseñador Atilio Tuis, la cineasta Adriana Contreras, el entonces artista plástico Felipe Leal, el crítico de cine Andrés de Luna, entre otros.

Ese mismo año, en la ENAP también en la Universidad, apareció otro taller similar: el Taller de Arte y Comunicación (TACO) de la Perra

Brava, fundado por César Espinoza y Araceli Zúñiga. Ambos talleres fueron representativos del ambiente de inquietud teórica sobre las nuevas formas de arte público y político que precedió al movimiento de los Grupos.

Fueron miembros fundadores del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura y, junto con algunos miembros de Germinal, viajaron en 1979 a Nicaragua para formar parte de brigadas de apoyo a las campañas culturales promovidas por la revolución sandinista.

210



The Taller de Arte e Ideología (Art and Ideology Workshop, or TAI) was the name of a seminar that Alberto Híjar set up at the Facultad de Filosofía y Letras at the UNAM in 1974; the seminar addressed Marxist aesthetics, influenced by the writings of Louis Althusser and Michel Foucault. The members of the seminar came from varied backgrounds, and included graphic designer Atilio Tuis, filmmaker Adriana Contreras, architect Felipe Leal, film critic Andrés de Luna, and others. That same year, at the ENAP, another workshop—the Taller de Arte y Comunicación (TACO) de la

Perra Brava—was founded by César Espinoza and Araceli Zúñiga. Both workshops reflected an atmosphere of theoretical restlessness concerning emergent forms of public and political art, which just preceded the “Grupos” movement. Participants in both of these seminar-workshops were among the founders of the Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, and, along with the members of Germinal, they traveled to Nicaragua to join activist brigades supporting cultural campaigns promoted by the Sandinista revolution.

210. Ivonne Ramírez (coord.), *Exposición Arte Luchas Populares en México*, México, 1979.

211. Ivonne Ramírez (coord.), *Exposición Arte Luchas Populares en México*, 1979.

Germinal

Germinal fue uno de los más jóvenes integrantes del movimiento grupal de los años setenta. Formado por estudiantes de artes plásticas en La Esmeralda (Joaquín Conde, César Vila, Mauricio Gómez Morín, Orlando Guzmán, Yolanda Hernández, Carlos Oseguera y Silvia Ponce), Germinal se proponía producir una obra colectiva que rompiera con "las determinaciones políticas de la producción artística en una sociedad capitalista dependiente como la nuestra." Al eludir los circuitos convencionales de arte y las instituciones oficiales, buscaron insertarse directamente en las luchas sociales: hicieron trabajo comunitario (Escuinapa, Sinaloa, 1978), y su principal contribución artística fue la producción de mantas y banderolas para una diversidad de manifestaciones y movimientos de izquierda.

En la década de los ochenta algunos miembros del grupo continuaron en el Taller de Gráfica Monumental de la UAM-Xochimilco, para proseguir el trabajo de crear un arte público comprometido con movimientos sociales.

GRUPO "GERMINAL"

Integrantes
MAURICIO GÓMEZ MORÍN / YOLANDA HERNÁNDEZ /
CARLOS OSEGUERA / SILVIA PONCE /
ORLANDO GUZMÁN / CECILIA LAZCANO /



El Grupo Germinal se forma como resultado de una discusión sobre la participación teórica y práctica de la actual situación artística. Conocimiento que está situado en el momento histórico del arte en un momento histórico. Se trata de una conversación y un plan de trabajo que permite observar y analizar las diferentes formas de producción en las artes plásticas. Se trata de una conversación que vincula la práctica y la reflexión artística con la realidad política y los movimientos sociales. El objetivo es la producción de una obra colectiva que rompa con las determinaciones políticas de la producción artística en una sociedad capitalista dependiente como la nuestra.



En esta oportunidad, el nombre del Grupo Germinal es el que aparece en el cartel. Este es un cartel que se produjo en un momento histórico. El objetivo es la producción de una obra colectiva que rompa con las determinaciones políticas de la producción artística en una sociedad capitalista dependiente como la nuestra.

14

El muralismo mexicano en su origen revolucionario el sentido y el uso práctico del mural en sus espacios humanísticos, y políticos ideológicos. Planteó innovaciones y propuestas a los problemas de la producción artística y su espacio y su producción colectiva. Durante el período socialista mexicano y el inicio del arte burgués, el muralismo mexicano se promovió por una producción artística al servicio de las luchas de las clases explotadas, y señaló la necesidad de vincular la práctica artística con la práctica revolucionaria.

La historia ha señalado sus aportes y sus alcances, recordando que siempre debe ser medida en el contexto del mundo. El muralismo mexicano ha sido un proceso de transformación social y política del México revolucionario, se promovió por una producción artística al servicio de las luchas de las clases explotadas, y señaló la necesidad de vincular la práctica artística con la práctica revolucionaria.

La historia ha señalado sus aportes y sus alcances, recordando que siempre debe ser medida en el contexto del mundo. El muralismo mexicano ha sido un proceso de transformación social y política del México revolucionario, se promovió por una producción artística al servicio de las luchas de las clases explotadas, y señaló la necesidad de vincular la práctica artística con la práctica revolucionaria.

16

El grupo Germinal se forma como resultado de una discusión sobre la participación teórica y práctica de la actual situación artística. Conocimiento que está situado en el momento histórico del arte en un momento histórico. Se trata de una conversación y un plan de trabajo que permite observar y analizar las diferentes formas de producción en las artes plásticas. Se trata de una conversación que vincula la práctica y la reflexión artística con la realidad política y los movimientos sociales. El objetivo es la producción de una obra colectiva que rompa con las determinaciones políticas de la producción artística en una sociedad capitalista dependiente como la nuestra.

15

El muralismo mexicano en su origen revolucionario el sentido y el uso práctico del mural en sus espacios humanísticos, y políticos ideológicos. Planteó innovaciones y propuestas a los problemas de la producción artística y su espacio y su producción colectiva. Durante el período socialista mexicano y el inicio del arte burgués, el muralismo mexicano se promovió por una producción artística al servicio de las luchas de las clases explotadas, y señaló la necesidad de vincular la práctica artística con la práctica revolucionaria.

La historia ha señalado sus aportes y sus alcances, recordando que siempre debe ser medida en el contexto del mundo. El muralismo mexicano ha sido un proceso de transformación social y política del México revolucionario, se promovió por una producción artística al servicio de las luchas de las clases explotadas, y señaló la necesidad de vincular la práctica artística con la práctica revolucionaria.

17

211

Of the different groups that emerged in the 1970s the members of Germinal were the youngest; its members were all art students at La Esmeralda (Joaquín Conde, César Vila, Mauricio Gómez Morín, Orlando Guzmán, Yolanda Hernández, Carlos Oseguera, and Silvia Ponce). As a group, these young artists sought to produce collective work that would break with the "political determinations of art production in a dependent capitalistic society such as ours." Avoiding conventional art circuits

and official institutions, they chose instead to participate directly in social struggles: they did community work in the town of Escuinapa, in 1978, and their principal artistic expressions were in the form of banners and pennants for leftist rallies and organizations. In the 1980s, some members joined the Taller de Gráfica Monumental at the Xochimilco campus of the Universidad Autónoma de México (UAM), where they pursued the creation of public art committed to social movements.

Mira

212



El grupo Mira estuvo integrado por Melecio Galván, Arnulfo Aquino, Jorge Perezvega, Rebeca Hidalgo, Eduardo Garduño, Silvia Paz Paredes, Saúl Martínez y Salvador Paleo. Aunque constituido formalmente a partir de 1977, los integrantes del grupo exponían juntos desde los años sesenta. También formaron parte de las brigadas estudiantiles que elaboraron la gráfica del 68, la cual Mira se ha dedicado a recopilar y preservar hasta fechas recientes en publicaciones históricas. Mira es parte del ala política del movimiento de los Grupos: como otros militantes del 68, durante la década de los setenta participaron activamente en diversos movimientos sindicales y vecinales. Conformaron un grupo de estudio con la intención de elaborar una obra gráfica (o "neográfica", en la medida que se trataba de heliografías y otras formas de impresión de bajo costo), que produjo los llamados "comunicados gráficos", especie de *da-zibao* desmontable que se instalaba con facilidad en colonias populares, escuelas y sindicatos. Ejemplo de esas intervenciones es el *Comunicado gráfico*, Ciudad de México 1978, que fue premiado en el encuentro Intergrafic celebrado en 1980 en la República Democrática Alemana, y que presentaba datos sobre las condiciones de miseria en la ciudad, describiéndola como espacio de convergencia de conflictos.

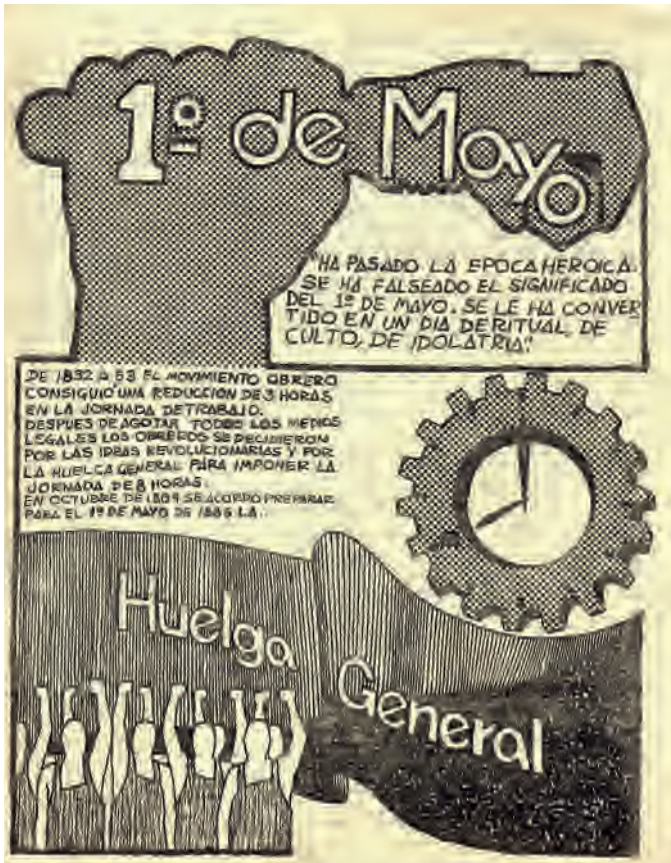
212. Jorge Pérez Vega para el proyecto *Comunicado Gráfico* del Grupo Mira, 1978.

213. Grupo Mira, *Folleto para el 1º de mayo*, 1978.

214. Grupo Mira, *Comunicado gráfico*, 1978.

215. Grupo Mira, *Comunicado gráfico*, 1978.

216. Grupo Mira, *Comunicado gráfico*, 1978.



213



214



215

216

The Mira group was formally established in 1977 by Melecio Galván, Arnulfo Aquino, Jorge Perezvega, Rebeca Hidalgo, Eduardo Garduño, Silvia Paz Paredes, Saúl Martínez y Salvador Paleo, who had shown their work together since the 1960s, when they were art students at the ENAP. They were also part of the student brigades that created graphic images of the 1968 Movement, which group members collected and published until recently. Mira's work was essentially political. Like other activists of 1968, in the 1970s these artists became active in various unionization movements and neighborhood organizations. They put together a study group with the intention of creating graphic works—"neographics" that used heliographs and other cheap printing methods—designed to raise political awareness. These were assembled into "comunicados gráficos" (graphic communiqués), transportable bulletin boards, reminiscent of the Chinese *dazibaos*, which could be easily installed in different low-income neighborhoods, schools or union locals. One of these boards, *Comunicado Gráfico, Ciudad de México 1978*, won an award at the 1980 Intergrafic meeting in the German Democratic Republic. It presented data about extreme poverty in Mexico City, mixing information with visual solutions that showed the city as a space where conflicts converge.



227

No Grupo Una guerrilla paródica

El No Grupo plantea una rama disidente del proyecto político de los Grupos: una guerrilla paródica que sacaba provecho tanto de la solemnidad de los artistas comprometidos, como de la torpeza de las instituciones culturales y los mitos sociales sobre el artista, y que contrario a la ideología de la obra colectiva, permitió todo el tiempo a sus integrantes la producción de obras individuales. Fundado en el otoño de 1977, en vísperas de la X Bial de París, por Maris Bustamante, Rubén Valencia, Melquíades Herrera, Alfredo Núñez, Hersúa, Susana Sierra, Katya Mandoki y Andrea di Castro, -aunque estos tres últimos se separaron pronto de la asociación- la primera acción del No Grupo consistió en "participar remotamente" en la Bial enviando máscaras de cartón, que los espectadores podían usar a su antojo. Esa acción de sabotaje fue seguida del secuestro simbólico del pintor Gunther Gerszo, el registro de una patente para el TACO por parte de Maris Bustamante, y poco antes de su disolución, la incorporación del boxeador Rubén "El Púas" Olivares como miembro. En 1978, el No Grupo fue invitado a participar con su *Montaje de momentos*

218



217. Excelsior, 15 de junio de 1978.

218. No Grupo, *Montaje de momentos plásticos*, 1981.

219. No Grupo, *Secuestro plástico*, 1978.



224

224. Maris Bustamante para el No Grupo, *Instrumento de trabajo*, 1982.
 225. Armando Cristeto, *Caliente-Caliente*, 1982.
 226. Armando Cristeto, el público asistente al performance *Caliente-Caliente*, 1982.
 227. Entrevista de Guillermo Ochoa a Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Rubén Valencia y Carlos Zerpa para el programa *Hay Mismo* de Televisa, 1982.
 228. Maris Bustamante para el No Grupo, *El taco*, 1979.
 229. Maris Bustamante y Rubén Valencia, *Museo de la pornografía y el erotismo*, fotogramas, 1985.
 230. Rubén Valencia, No Grupo, *El hijo pródigo*, 1979, fotograma.
 231. Maris Bustamante, No Grupo, *El museo de arte redondo*, 1980, fotograma.



225



226



227



228

No Grupo A Parodical Guerrilla

The No Grupo offers a dissenting alternative to the political project of the “Grupos”: a sort of parodical guerrilla that took advantage of the solemnity of politically engaged artists, the clumsiness of cultural institutions, and the social myths surrounding the artist. In direct opposition to the collective ideology of the other groups, the members of this group were allowed to produce individual works. No Grupo was created in the fall of 1977, just before the Paris Biennial, by Maris Bustamante, Rubén Valencia, Melquíades Herrera, Alfredo Núñez, Hersúa, Susana Sierra, Katya Mandoki, and Andrea di Castro, although the latter three members soon left the association. The group’s first action consisting of “participating from a distance” at the Paris Biennial; they sent cardboard masks bearing their portraits that visitors could wear as they saw fit, thus representing the missing artists. This act of “sabotage” was followed by the symbolic kidnapping of abstract painter Gunther Gerszo (a willing participant). Maris Bustamante registered a patent for the

taco, and shortly before its dissolution, the group invited the famous boxer Rubén “El Púas” Olivares to become a member.

In 1978, the No Grupo’s *Montaje de momentos plásticos* (Montage of Visual Moments) was included in the Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual, held at the Museo de Arte Moderno in Medellín, Colombia. There, the group met Ana Mendieta and performance artist Carlos Zepa, a Venezuelan artist then living in New York, among others. The members of No Grupo remained in Medellín for several months, collaborating with M-19, the guerilla movement led by Carlos Toledo Plata (Movimiento 19 de Abril). “Museo de Arte Redondo”, a Super 8 film made between 1978 and 1982, is a humorous critique of the attitudes about art held by cultural elites in Mexico (the title refers to the architecture of Mexico City’s MAM). In 1982, the No Grupo, along with Zepa, presented their most significant performance, *Caliente-Caliente* (Hot-Hot), at the MAM. Soon thereafter the group broke up.

230



231



▷En Chapultepec
**Participó el público
con el Grupo Março**



Un aspecto del poema urbano.

"Hasta pa' que regale usted dinero aquí hace falta permiso", dijo el capitán segundo del Servicio de Vigilancia del Bosque de Chapultepec y suspendió el evento mediante el cual el grupo Março, llevaba adelante su "proyecto del poema urbano".

Hay reglamentos que impiden 'que esta avenida, por ser entrada de los héroes' sea

ocupada por vendedores, explicó el vigilante. Y luego de que Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín, Mauricio Guerrero, Sebastián Rosalba Huerta —integrantes del Março—, se incluyeron algunas personas del público intentaron explicarle que no se trataba de eso, insistió: "si no es político, no es nada, no lleva mal a nadie", con mayor razón les darán permiso.

Algunos minutos antes de que eso sucediera el grupo Março, comenzó a repartir volantes con un fragmento del poema *Urba* de Manuel Maples Arce, y los manifiestos *Março* y *Poema urbano*. Una grabadora con un cassette lanzaba mensajes como por ejemplo: "Março es un lugar. Un lugar donde todos los chicos y todos las palabras son posibles... el lema: "El único lema" que soporta (Março) es el marxismo".

El grupo ofreció a los transeúntes placas en las que estaban impresas diversas palabras: (el / de / pero / fricciones / arma / siendo / canto / espacio / talcón / cayó / romanticismo / fuerza / palabra / plusvalía y otras) y los invitaba a participar en la creación del poema colectivo. Los interesados fueron sobre todo jóvenes. Algunos más de diez años antecedido gustoso, el colaborador aumentando, cambiando, platicando e intercambiando palabras en ese texto constantemente móvil que se iba formando sobre los adoquines.

—¿Tú qué escribirías?—, preguntamos a Tobías López, estudiante de ingeniería.

Respondió: "fuerza ansión cayó libertad, pero ya me lo descompusieron", y luego de reconocer que aunque "nunca había visto esto" le pareció "muy bueno", comentó: "Lo que yo no entiendo es qué interés persiguen estos chavos, porque yo les pregunté si pertenecían a algún partido y me dijeron que no".

Março está tratando de realizar un trabajo "que abarque todos los medios de comunicación posibles", según comentó uno de sus integrantes. En otro evento —similar al referido aquí— efectuado en la estación Insurgentes del Metro, estuvieron "unas tres horas detenidos", agregó y debido a ello esta vez no opusieron ningún tipo de resistencia al vigilante. Incluso también que 30 telegramas que se enviaron entre sí los miembros del grupo —continuando con el proyecto del poema— fueron "retenidos" pues "preferían que estaban en clave".

Para retroalimentar su trabajo —al menos así lo interpretó el reportero—, los integrantes de Março, fotografiaron y grabaron sin parar gran parte de lo allí sucedido. (R.Y.)

Março

El grupo Março surge en 1979 integrado por Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín, Mauricio Guerrero y Sebastián. Muchos de ellos habían conformado antes Narrativa Visual, una agrupación de artistas plásticos que se apoyaban en la producción individual y en la exposición de sus obras. La experiencia los animó a conformar un grupo que entró de lleno al trabajo colectivo.

Desde su nombre, Março se definió como un grupo que jugaba con la semántica y apostaba por la polivalencia de su trabajo artístico. La mayoría de sus acciones se desarrollaron en un ambiente urbano, entorno que estudiaron con detenimiento. *Poema topográfico* (1980), intervenía elementos de la ciudad, bancos, banquetas, postes, coladeras, con palabras aisladas o frases poéticas que producían nuevos sentidos.

En *Poema urbano* (1980), distribuían palabras a los transeúntes de alguna calle del centro de la ciudad para que formaran una poesía.

El grupo definía su trabajo sobre tres constantes básicas: "a) La palabra como estímulo significativo, b) La participación colectiva como mecanismo de producción, c) la estructura sistémica como condición de retroalimentación y autogeneración de comunicación."

A partir de 1979 el grupo comenzó la publicación de la revista *Março*, en la que abordaron temas como la relación entre imagen y palabra, el arte correo, o la producción de un arte colectivo y diversas manifestaciones de cultura alternativa.

In 1979, artists Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín, Mauricio Guerrero, and Sebastián created Março. Most of them had been members of an earlier group called Narrativa Visual, an association of visual artists who mutually supported their individual careers and showed together in group exhibitions. That experience encouraged them to create a new group focused on collective production. From its name, the group revealed an interest in playing with semantics and the polyvalence of artistic meaning. These artists carefully researched the urban environment, which would become the setting for much of their work. In *Poema topográfico* (1980), isolated words or poetic phrases were placed on benches, sidewalks, light poles, and storm drains, an urban intervention designed to generate fresh meanings. In *Poema urbano* (1980), the group passed out words to pedestrians on the streets of downtown Mexico City, in order to have them create a poem. Março defined their work as governed by three basic constraints: "a) The word as a stimulus of significance, b) Collective participation as a mechanism of production, and c) Systemic structure as the condition for feedback and self-generated communication." Beginning in 1979, the group published a eponymous magazine, which included articles on the relationship between word and image, mail art, collective art production, and various manifestations of alternative culture.





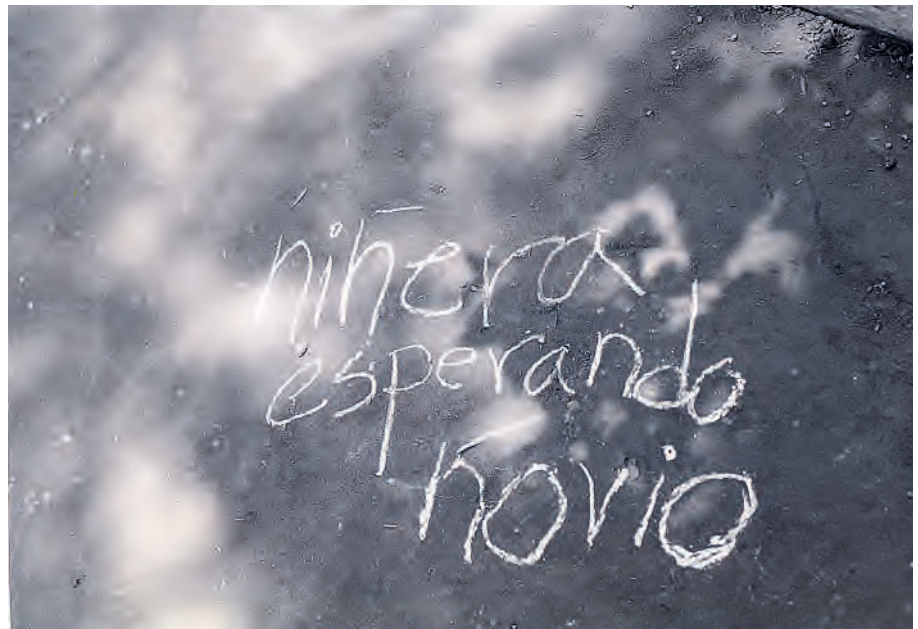
234



235



236



237



238

232. Unomásuno, s/f, 1981.
 233. Grupo Março, *Poema urbano*, 1981.
 234. Grupo Março, *Março*, revista de arte, núm. 6, 1982.
 235. Grupo Março, *Poema topográfico*, 1980.
 236. Invitación para exposición del grupo Março en la Sala de Arte del CREA, noviembre de 1982.
 237. Magali Lara, *Niñera esperando novio*, 1980.
 238. Grupo Março, ambiente de papel multicopiado en una superficie de 120 m², 1982.

Espacio Escultórico

La UNAM fue construida sobre un manto de lava, llamado el Pedregal, en el sur de la Ciudad de México, a principios de los cincuenta. En su mayor parte, este territorio no es apto para la construcción. En 1977, la Universidad encargó a seis escultores (Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián, y Federico Silva), una serie de obras escultóricas para este paisaje abierto. Las obras tenían que integrarse al terreno. Los artistas optaron por colaborar en una sola obra. El *Espacio escultórico* está conformado por 64 triángulos de concreto colocados en círculo en torno a un manto de lava de 120 metros de diámetro. Las cuatro "entradas" está orientadas al norte, sur, este y oeste. La obra, concluida en 1979, recuerda a la vez un anfiteatro (y ha sido utilizada como tal), la cercana pirámide circular de Cuicuilco, o un campo de aterrizaje en un remoto planeta. Concluido en 1979, el *Espacio escultórico* es un ejemplo de integración entre la geometría y la naturaleza.

In the 1950s, the Universidad Nacional Autónoma de México was built over an immense lava flow known as the Pedregal in the south of Mexico City. Much of the terrain, unsuitable for construction, was left wild. In 1977 the University commissioned six sculptors (Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián, and Federico Silva) to create a work for the open landscape. A main organizing principle required that the land itself be an integral aspect of the project. Working in collaboration, the artists placed 64 large isosceles triangles of concrete around a circle of exposed lava, measuring 120 meters in diameter. Four portal-like openings are oriented to the north, south, east, and west. Resembling at once an amphitheater (for which it has been used), the nearby circular pyramid of Cuicuilco, and a space-age launching pad, the *Espacio Escultórico* (completed in 1979) is a compelling confrontation between nature and geometry.

240

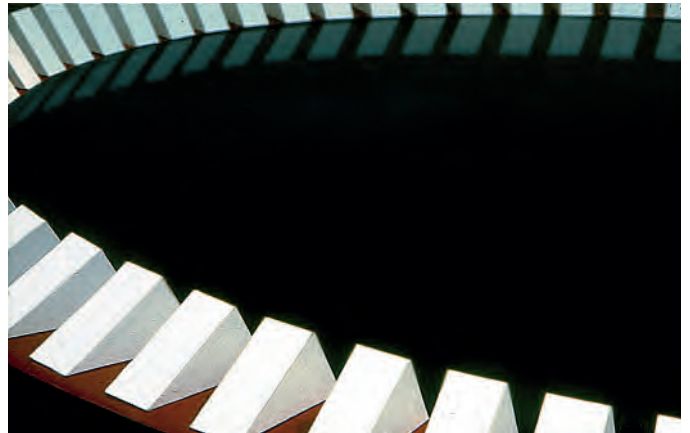


241

242



243



244



Peyote y la Compañía Tragodia segunda

Desde 1973 Adolfo Patiño utilizó el apodo de "Peyote," que adoptó después de un encuentro con indígenas huicholes en el centro de la Ciudad de México. El nombre de Peyote y la Compañía aparece por primera vez en los créditos de la película de súper 8 de Patiño, *Yin Yang*, filmada en 1976, y en la que participaron, entre otros, Juan José Gurrola y la travesti Terry Holiday. En 1979, en vísperas del Primer Salón de Experimentación convocado por el INBA, ese mote sirvió para bautizar al grupo que quedó

formalmente integrado para presentar en la Galería del Auditorio Nacional la que sería su obra colectiva más importante, *Artespectáculo: Tragodia segunda*, un montaje de objetos encontrados (maniquíes, exvotos y milagritos, esculturas populares, figuras de plástico, envases de refrescos y otros productos alimenticios industriales de marcas estadounidenses, televisores descompuestos, etc.), así como monotipos de Carla Rippey, dibujos de Esteban Azamar, pinturas y esculturas de Alejandro y

Sara Arango, fotografías de Patiño, su hermano Armando Cristeto y Rogelio Villarreal. Concebido como un espacio teatral, *Tragodia segunda* pretendía ser un altar popular denunciando en tono paródico el imperialismo cultural. En los meses en que duró la muestra, la instalación sirvió de escenario para diversas acciones del grupo, entre estos, un concierto de Antonio Zepeda y el grupo Yoltéotl, y un performance de Patiño y Terry Holiday, *To Raquel with Love*, dedicado a Raquel Tibol. Por su uso de objetos y elementos de la cultura popular urbana, *Tragodia* es la obra que reactiva el imaginario popular que en los años ochenta alimentaría toda la gama del gusto artístico kitsch y el llamado neomexicanismo.



245



236



247

246

245. Peyote y La Compañía, *Artespectáculo: Tragodia segunda*, 1978.

246. Peyote y La Compañía, *Artespectáculo: Tragodia segunda*, 1978.

247. Peyote y La Compañía, *Artespectáculo: Tragodia segunda*, 1978.

248. Peyote y La Compañía, Terry Holiday en un cuadro del performance *To Raquel with Love/La Libertad*, 1979.

249. Peyote y La Compañía, *Artespectáculo: Tragodia segunda*, 1978.

Adolfo Patiño started using the nickname "Peyote" in 1973, after meeting Huichol Indians in downtown Mexico City and going through initiation rituals involving this hallucinogenic cactus. The name Peyote y la Compañía first appeared in the credit roll for *Yin Yang*, a Super 8 film made by Patiño in 1976, featuring Juan José Gurrola and transvestite Terry Holiday, among others. In 1979, on the eve of the first Salón de Experimentación organized by the INBA, the group was formally constituted, in order to include what would become its most significant collective work, *Artespectáculo: Tragedia Segunda*, an assembly of found objects, monotypes by Carla Rippey, drawings by Esteban Azamar, paintings and sculptures by Alejandro and Sara Arango, and photographs by Patiño, his brother Armando Cristeto, and Rogelio Villarreal. Conceived as a dramatic space, *Tragedia* was a sort of folk altarpiece that used parody to denounce cultural imperialism. During the exhibition, this installation was used as a setting for actions, including a concert by Antonio Zepeda and Yoltéotl, and a performance by Patiño and Holiday, *To Raquel with Love*, dedicated to art critic Raquel Tibol. *Tragedia* was the first work to reactivate forms of popular culture that in the 1980s would lead to a broad interest in Mexican kitsch, evident especially in neo-Mexicanist painting.

249



248

237



250

Salones de experimentación

En 1979 el INBA convocó a una primera Sección Anual de Experimentación del Salón de Artes Plásticas con la finalidad de reconocer a una producción que se movía cada vez más en circuitos independientes. El INBA se comprometía a seleccionar veinte proyectos y a apoyar económicamente su realización. Las obras serían expuestas en la Galería del Auditorio Nacional. El evento, sin embargo, planteó en varios momentos las tensiones entre la noción de un arte de oposición y la ambición oficial de reintegrar la producción contemporánea al terreno institucional.

El jurado manifestó que la mayoría de las obras presentadas “no podían considerarse experimentales” y aceptó once propuestas de artistas individuales y de agrupaciones. Proceso Pentágono decidió participar fuera de concurso, negando la capacidad del Estado de conducir la cultura, e incluso el grupo Suma, que recibió el premio al lado de Zalathiel Vargas, se inconformó con el proceso e intervino su montaje con pintas en las que protestaba contra el jurado y el INBA.

En 1981 y 1984, se llevaron a cabo en la Galería del Auditorio Nacional dos versiones más con el título de Salón de Espacios Alternativos, en medio de disputas entre jurados y artistas, sumadas a polémicas entre los creadores mismos, Katya Mandoki, por ejemplo, se confrontó con el grupo Proceso Pentágono, cuando presentó su *Histograma* (una representación tridimensional y “trepable” de la repartición del ingreso en México). Una de las piezas más polémicas fue la instalación *Tasajos*, del dibujante Alejandro Montoya, realizada con perros disecados disfrazados con uniformes militares.

En la penúltima edición del Salón de Espacios Alternativos de 1988 que se llevó a cabo en el MAM resultó ganadora la obra de Mauricio Maillé, Gabriel Orozco y Mauricio Rocha *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*.

251



238



252



253

254



250. Grupo Suma, *La calle*, 1979, Sección Anual de Experimentación del Salón de Artes Plásticas, Galería del Auditorio Nacional.

251. Grupo Suma, *La calle*, 1979, autoprotesta después de obtener el primer premio en la Sección Anual de Experimentación, Galería del Auditorio Nacional.

252. *Excélsior*, s/f, enero 1979.

253. Marcos Kurtycz, *El laberinto*, 1979, Sección Anual de Experimentación, Galería del Auditorio Nacional.

254. Katya Mandoki, *Histograma*, 1984, Salón de Espacios Alternativos.



255



256

Experimental Salons

Four “Experimental Salons” were held in Mexico City in the late 1970s and early 1980s. In 1979, the INBA called for entries to the first Sección Anual de Experimentación (Annual Section for Experimentation), part of the Salón Nacional de Artes Plásticas (National Fine Arts Salon), in order to recognize a form of practice increasingly common within independent artistic networks. The INBA pledged to select twenty projects and fund all production costs. The works were to be shown in the Galería del Auditorio Nacional. This event, however, highlighted the tensions between an art of opposition and more official ambitions to bring contemporary production into an institutional terrain.

The jurors stated that most of the submitted work “could not be considered experimental,” and accepted only eleven proposals by individual artists and groups. Proceso Pentágono decided to participate outside of the awards competition, rejecting the idea that the State was capable of directing culture. Even Grupo Suma, who shared the prize

with Zalathiel Vargas, protested the process and vandalized its own work with graffiti denouncing the jurors and the INBA.

In 1981 and 1984, two further exhibitions were presented at the Auditorio Nacional, now with the title Sección de Espacios Alternativos (Salon for Alternative Spaces). Each was marked by arguments between jurors and artists, and also among the artists themselves. For instance, Katya Mandoki challenged Proceso Pentágono with her *Histograma*, a three-dimensional model of income distribution in Mexico. One of the most controversial works was the installation *Tasajos* by Alejandro Montoya, made with stuffed dogs wearing military uniforms.

The third and final presentation of the Sección de Espacios Alternativos opened at the MAM in late 1987; Mauricio Maillé, Gabriel Orozco and Mauricio Rocha won first prize for their work *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas* (Scaffolding for Our Modern Ruins).



257

240

255. Carlos Somonte, montaje para la proyección de la instalación *Como TV*, 1984, de izquierda a derecha Diego Toledo, Emmanuel Lubezki y Rubén Ortiz, Salón de Espacios Alternativos.

256. Alejandro Montoya, *Tasajos*, 1984, Salón de Espacios Alternativos.

257. Mauricio Maillé, Mauricio Rocha y Gabriel Orozco, *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*, 1988.

Lupe-Marilyn

El 23 de enero de 1988, un grupo de manifestantes convocado por el Comité Nacional Pro-Vida y la Unión Nacional Sinarquista –dos grupos de ultraderecha católica– irrumpió en las instalaciones del MAM para exigir el cierre de la exposición del Salón de Espacios Alternativos, en donde el pintor Rolando de la Rosa participó con la obra *El real tiempo real*, que consistía en montajes sobre imágenes religiosas y la bandera nacional. La agrupación católica argumentó que las obras ofendían no sólo los valores religiosos del pueblo mexicano, sino los símbolos patrios. El incidente fue el inicio de un periodo de graves confrontaciones entre la libertad artística y el proyecto de la ultraderecha de regular la escena pública.

Pocos días después, Pro-Vida lanzó acusaciones y amenazas en contra de la puesta en escena de *El concilio de amor*, del dramaturgo italiano Oscar Panizza, presentada en el Foro Shakespeare a cargo de la compañía teatral DIVAS A.C., bajo la dirección de Jesusa Rodríguez, por considerarla un “licencioso de expresión”. Al siguiente día los mismos grupos fanáticos cerraron la Galería del Auditorio donde se exhibía obra de Gustavo Monroy, que también hacía uso, por decir lo menos, irreverente, de temas religiosos.

El 14 de febrero del mismo año, la Unión Estatal de Padres de Familia cerró una exposición en el Instituto de Artes Visuales en Puebla, acto que culminó con la renuncia de su director Fernando Ramírez Osorio. El 25 de febrero Jorge Alberto Manrique, director del MAM, se vio igualmente forzado a presentar su renuncia como resultado del incidente de la Lupe-Marilyn, a pesar del apoyo nominal del INBA y de la SEP.

On January 23, 1988, a demonstration organized by two groups of extreme right-wing Catholic militants, the Comité Nacional Pro-Vida (National Pro-Life Committee) and the Unión Nacional Sinarquista (National Synarchist Union), invaded the MAM, demanding the closure of the Sección de Espacios Alternativos because of a work by painter Rolando de la Rosa, *El real tiempo real* (Real Real-Time), which consisted of collaged elements placed over religious icons and the national flag. One of these showed the Virgin of Guadalupe with the face of Marilyn Monroe. The Catholic groups argued that these works offended not only the religious sensitivity of the Mexican people, but the national symbols as well. This incident marked the beginning of a period of serious confrontations between attempts at artistic freedom and the far-right’s attempt to regulate the public sphere. A few days later, one of the two groups, Pro-Vida, launched accusations and threats against Oscar Panizza’s play *The Council of Love*, presented at the Foro Shakespeare by the theater company DIVAS A.C., under the direction of Jesusa Rodríguez, arguing it was a “licentious expression.” The next day, these two fanatical groups closed the gallery in the Auditorio Nacional, where Gustavo Monroy was showing works that also included religious subject matter. That same year, on February 14, the Unión Estatal de Padres de Familia (State Parents’ Union) closed down an exhibition in the Instituto de Artes Visuales in Puebla, an action that led to the resignation of its director, Fernando Ramírez Osorio. On February 25, the director of the MAM, Jorge Alberto Manrique, was also forced to submit his resignation as a result of the Lupe-Marilyn incident, despite nominal support from the INBA and the SEP.

258



259



258. *Quehacer político* en México, 8 de febrero de 1988.

259. Juan Sánchez Mendoza, “En tres museos satirizan también a Cristo. Se burlan de la virgencita”, *Quehacer político* en México, 8 de febrero de 1988.

Atte. La Dirección

En 1983 el curador francés Hervé Fischer propuso a Helen Escobedo, entonces directora del MAM, organizar un evento multidisciplinario con el tema de la Ciudad de México. Este proyecto, titulado "La calle, a donde va..." abarcaría la integridad del museo, y debería motivar al público a una participación activa en el proceso artístico.

Entre otros invitados, Fischer convocó a Mario Rangel Faz, quien a su vez reunió a un grupo de amigos (entre éstos María Guerra) para realizar una serie de pintas callejeras que guiarían al público de la calle al interior del museo. Ese fue el origen Atte. La Dirección, manifestación epigonal del movimiento grupal, que estaba integrado por Carlos Somonte, Eloy Tarcisio, Mario Rangel, Dominique Liquois, María Guerra y Vicente Rojo Cama. A diferencia de las organizaciones de los setenta, La Dirección no buscaba alguna forma de comunicación social ni la transformación de fondo de los vínculos entre artistas y público; organizó acciones, algunas de carácter político (probablemente herencia de los miembros de Suma), festivos espectáculos un tanto esotéricos, donde predominaba el histrionismo. Aun cuando la propuesta del grupo fuera rechazada por el jurado del segundo Salón de Espacios Alternativos por "no considerar a Bellas Artes capaz de dar mantenimiento a un proyecto así." La Dirección presentó su acción *Espacios y sucesos* en la Casa del Lago, pocos meses antes de disolverse cuando María Guerra se mudó a Nueva York para trabajar como curadora en la galería Scott Allen.

260



261



- 260. Integrantes del grupo Atte. La Dirección, Dominique Liquois, Lesbia Matus, Mario Rangel Faz, Rubén Ortiz Torres, Carlos Somonte, Eloy Tarcisio y Diego Toledo, 1984.
- 261. Mario Rangel Faz, Diego Toledo, Ana Sánchez, persona no identificada, María Guerra, Eloy Tarcisio y Dominique Liquois en el programa *En Vivo* de Ricardo Rocha, 1984.
- 262. Carlos Somonte, *Pus-post-mortum*, 1988, en la clausura del simposio "En tiempos de la posmodernidad".
- 263. Carlos Somonte, *Pus-post-mortum*, 1988, en la clausura del simposio "En tiempos de la posmodernidad".
- 264. Carlos Somonte, *Pus-post-mortum*, 1988, en la clausura del simposio "En tiempos de la posmodernidad".
- 265. Atte. La Dirección, Eloy Tarcisio y Mario Rangel Faz, en La Quiñonera, Espacio Alternativo de Escultura, 1988.
- 266. Atte. La Dirección, *Vivo o muerto, no desaparecido*, evento en protesta por la invasión a la isla de Granada por el ejército de los Estados Unidos en la Plaza Tolsá, 1983.



262

In 1983, French curator Hervé Fischer contacted Helen Escobedo, then director of the MAM in Mexico City, to propose a multidisciplinary event about Mexico City. Under the title "La calle, a dónde va..." (The street, where does it lead to...), the project was to include the entire Museum, encouraging audiences to take an active role in the artistic process. Among others, Fischer asked Mario Rangel Faz, a former member of Suma, to participate; he in turn asked some friends (including María Guerra) to create a series of street paintings that would lead passersby into the Museum's interior. This was the birth of Atte. La Dirección (Sincerely, The Management), the last formal group of the period, whose members were photographer Carlos Somonte, Eloy Tarcisio, Mario Rangel, Dominique Liquois, María Guerra, and Vicente Rojo Cama. Unlike the groups of the 1970s, La Dirección did not seek forms of social communication, nor did it attempt to transform the relationship between artists and their audience. Instead, it organized actions, some with a political message (no doubt due to the influence of the former members of Suma), which were festive and a bit esoteric spectacles, where histrionics prevailed. A proposal for the second *Salón de Espacios Alternativos* was rejected by the jury, which "considered Bellas Artes incapable of providing support to such a project." The performance was instead presented at the Casa del Lago in Mexico City, under the title *Espacios y sucesos* (Spaces and Events). After the 1985 earthquake, the group dissolved when María Guerra left for New York to take a position as curator at the Scott Allen Gallery.

266



263



264



265

243



A black and white photograph of a cracked asphalt road. A person's feet, wearing dark shoes, are visible at the top of the frame. The road is heavily cracked, with a prominent vertical crack running down the center and several diagonal cracks on the left side. The text "insurgencias" is written in red and "rebellions" is written in white, both in a bold, sans-serif font, centered over the lower half of the image.

insurgencias
rebellions

Toledo insurgente

Olivier Debroise

para Laureana

Nada, en apariencia, predisponía al pintor Francisco Toledo a convertirse en líder insurgente y portavoz de las disidencias libertarias que marcaron a México en los años de la Reforma Política desplegada por el secretario de Gobernación de López Portillo, Jesús Reyes Heróles, cuando –al madurar la llamada generación del 68– se hizo evidente que algo tenía cambiar en el país, y algunos en el PRI-Estado descubrieron que era absolutamente necesario perfeccionar una “mano de hierro en un guante de suave piel de camaleón”, gracias a lo cual lograron que sobreviviera otros veinticuatro años –1976-2000–, surfeando en la cresta de una realidad globalizada. A Toledo le tocó generacionalmente asistir, luego efectuar y, finalmente, encarnar (por lo menos mediáticamente) un cambio “profundo” del imaginario mexicano (así lo enunció Guillermo Bonfil, en un libro clave editado en 1986¹), o quizá sea mejor decir un progresivo deslizamiento de lo ideológico en sus representaciones objetivas de un obrerismo marxista-leninista *à la* Eisenstein inscrito en el dialectismo histórico, hacia un a-historicismo de raigambre esencialista de las políticas de identidades que se desarrollan en la década previa a los derrumbes de los bloques ideológicos: entre los más visibles –y de extensas consecuencias– los brotes de fundamentalismo islámico en Irán (la revolución islámica del Ayatollá Khomeini, 1979), los desplazamientos milenaristas de grupos maoístas radicales, como el Khmer Rouge en Camboya o el Sendero Luminoso en Perú que, finalmente, obligan a un reacomodo de los objetivos revolucionarios desde la perspectiva de una reformulación libertaria más amplia (en el sentido de que no sólo atañe a lo político, sino a la vida cotidiana, incluyendo las sexualidades) emanada de las contraculturas de los años sesenta y en ruptura definitiva con las “líneas duras” de las izquierdas. En el caso muy particular de la Coalición Obrero Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI), tal reconstrucción desde lo local de lo político (mas no estrictamente de lo ideológico) permitió ganar unas elecciones municipales en 1981 venciendo a los candidatos del PRI por primera

vez en la existencia de ese partido, fue precedida por una sólida propuesta cultural anti-hegemónica. Se trataba, como bien lo señala Sergio Zermeno, de un momento inédito en el que la reivindicación de una historia local, una lengua (el zapoteco), fiestas, mitos y rituales tradicionales, se constituyeron en oposición a una cultura nacional (la construcción aglutinadora y modernizadora del régimen en el poder).²

Nacido “por accidente” en la colonia Tabacalera del Distrito Federal en el verano de 1940, Francisco Benjamín López Toledo fue el cuarto hijo de una amplia y acomodada familia de comerciantes del Istmo de Tehuantepec, cuya esfera de influencia irradiaba desde mediados del siglo XIX desde Salina Cruz en Oaxaca hasta Minatitlán en Veracruz. Si bien el eje comercial era el río Coatzacoalcos y sus afluentes, las familias López, Toledo, Orozco y de la Cruz, tenían su centro psíquico en una Juchitán de raigambre zapoteca –lo que la diferenciaba de la vecina Tehuantepec, más “cosmopolita”.³

Resulta muy curioso que, como José David Alfaro Siqueiros, quien nació en la colonia San Rafael en el Distrito Federal, pero prefirió hacer creer que descendía de una Chihuahua revolucionaria de cananas y pistolas, y adoptó también el patronímico de su madre, Toledo hubiese cambiado su apellido por el de su madre, con todas las implicaciones de rigor –borramiento de la paternidad con todo y su contenido viril, y reivindicación de una matriz primitiva (la abuela desexualizada de las sociedades matriarcales del mito tehuano) y, sobre todo, de una inocencia pansexual que acabó por servir de andamiaje a un machismo diluido (en el sentido de licuefacción) en una mitificación trópico-vaginal que se pronuncia entre labios cerrados: Juchitán. De haber vivido su infancia en Juchitán en vez de sólo pasar ahí sus vacaciones, quizá no hubiese mitificado el pueblo de los abuelos zapotecas, recuperando a la vez una serie de fábulas transmitidas de boca en boca, o puestas en forma por poetas (Andrés Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza*, 1929), pintores (Diego Rivera, mu-

rales de la Secretaría de Educación Pública 1922-1923; Miguel Covarrubias, *Mexico South*, 1946), fotografías (Tina Modotti, 1929) y cineastas (Serguei Eisenstein, 1931).⁴

Nada, realmente, preparaba a Francisco López Toledo para convertirse en el *último pintor mexicano*, ni su primera pasión por la fotografía de objetos inanimados, ni la enseñanza en una Academia de Bellas Artes de Oaxaca aún más retardataria que su equivalente en la Ciudad de México.⁵ Porque Toledo, en sus inicios, pretendió ser fotógrafo, y esa pasión lo persigue aún ahora. En sus años de formación durante la década de los cincuenta, la fotografía era quizás una solución fácil para quien, de cualquier modo, ya andaba con la cabeza llena de imágenes y no sabía qué hacer con sus manos.

¿Cómo, en un país de tantos desequilibrios como México, han logrado surgir y, sobre todo, perdurar, fenómenos como Andrés Henestrosa, Carlos Monsiváis,⁶ Adolfo Patiño o Francisco Toledo, entre otros, que no tenían, en los inicios, más armas que su ingenio, cierta manera de darle cachetadas al mundo y de treparse a puro pulso sexual –insisto, sexual– en la cima de una clase cultural definitivamente inmovilizada en defensa de sus (mínimas) prerrogativas? La reivindicación de la sexualidad, y de su ejercicio en el ámbito público, se impone aquí, y en ese momento, como afirmación de una postura política.

A finales de los cincuenta, Francisco Toledo pintaba acuarelas, grandes acuarelas muy deslavadas, casi abstractas. Las primeras, de los años 1957-1958, aún poseen la tiesura, debiera decir constipación, de las obras coetáneas de Tamayo, que se había dejado llevar por un afrancesamiento plástico.⁷ Es curioso, pero este personaje, que andando el tiempo se volvería huidizo, realizó antes que nada una serie de autorretratos burlones. Quizá dejaba entrever ahí que toda la obra posterior, en sus obsesiones mitológicas y sus fantasías pansexuales, consistiría siempre y definitivamente en autorretratos. Luego, después de un primer viaje a París que lo puso en contacto, en el Musée de l'Homme, con pinturas "arcaicas" (no por su antigüedad, sino por su forma) de los aborígenes australianos, y con el grafismo japonés, Toledo pasó por una especie de "periodo zen" con aguadas que remiten a los muros encalados del trópico, apenas intervenidas por un *haiku* visual, un brochazo en espiral o un signo trapezoidal que no es siquiera icónico pero que tal vez se remonte a los papalotes de Juchitán.

Cuando, a finales de los ochenta, regresó –quien sabe por qué ocultos motivos– a la fotografía, el motivo central fue su cuerpo, aunque disfrazado de lagarto o de tortuga, o torturado en una polaroid deshecha y triturada, en una especie de pez falocéntrico: "¿Obsesionado con el sexo, Yooooooo?!"⁸

Bona Tibertelli de Pisis firmó con su nombre de casada, Bona de Mandiargues, *La Cafarde*, una de estas historias de licantrópica que cultivaban los surrealistas. Una noche de luna llena, la narradora viaja astralmente desde una isla de Grecia, a donde ha huido de los embates furiosos de su amante, al cementerio de

Juchitán y, en un *flash-back* necesario, relata su transformación en mujer-loba que ahuyenta a los perros, mientras ven *La loba* de Rafael Baledón (1965) con Kitty de Hoyos y Joaquín Cordero.⁹

En Juchitán, un día, mi amante me llevó al cementerio para mostrarme una pintura con la que adornó la tumba de una de sus tías. Había dibujado un monstruo con el hocico abierto sobre mandíbulas impresionantes que me recordaba las representaciones de los hombre-lobos, con su cola bifida como las de serpientes de dos cabezas. Recordé que, en la hora que antecede el atardecer –con una luz tan hermosa que veíamos con emoción desplegarse sobre los muros pasteles toda sus gamas de tonos, desde amarillos verdosos hasta rosas dorados–, habíamos encontrado ese día la extraña decoración repetida en los cuatro costados de un monumento cuadrado de ocho *pin-up girls*. Mi amante me había dicho que el muerto se había matado conduciendo su camión, y era sabio haber colocado en los costados de su tumba la imagen que él mismo había colocado en el cofre de su camión, puesto que hubiese preferido bajar al sepulcro, como lo había hecho en vida, tras la imagen de una mujer-estrella, y no bajo el siniestro símbolo de la cruz.¹⁰

Bona narra el enardecimiento tropical de un pintor extraviado en su tierra natal con una aprendiz de Nadja arrastrada por la pasión, que ha abandonado tanto a su marido (el escritor surrealista y coleccionista de *erótica* André Pieyre de Mandiargues) como a su amante, el poeta Octavio Paz.¹¹ *L'amant de Juchitán* no tiene nombre, sólo tiene una mano de pintor, una amplia familia de puras mujeres que velan a sus hermanas difuntas en la casa patrimonial, a la sombra de un inmenso tamarindo, y "rasgos furiosos" que ahuyentan a Bona y la obligan a refugiarse en Grecia.

¿En qué momento Toledo abandonó el estilo de vestir estudiantil de su llegada a Francia y del viaje a El Escorial con su padre en 1963? No fue, desde luego, en México, en las dos exposiciones que presentó con Antonio Souza, gracias a la intervención de Roberto Donís. El travestismo ocurrió en París, y muy probablemente haya sido obra de Bona en su afán de figurar socialmente en el mundillo del surrealismo tardío, aferrado a una "modernidad" que reventaba por todos lados sin que nadie la quisiera ver y menos admitir.¹²

Tamayo, objeto residual de un modernismo que trató de colocarse en la posguerra, y falló lamentablemente, postuló a Toledo como a su heredero. Es más, se erigió en su promotor, y vendía sus cuadros.¹³ Del brazo de Bona, bajo la mirada erotómana y cómplice del aristócrata que no tiene nada que perder –si no más bien recuperar lo perdido–, Toledo se hizo de un enemigo: el rival vencido, Octavio Paz, que nunca olvidaría el episodio. Paz se ensañó contra el "salvaje", el "indecente" que irrumpe casi desnudo en los salones civilizados.¹⁴ Por motivos ideológicos radicalmente opuestos, y en función de su crítica constante a Tamayo

en aquellos años, Raquel Tibol también se lanzó en contra de Toledo; de la figura de Toledo el calzonudo, no de su obra, desde luego, que había dejado ya de importar, sin necesitar más análisis una vez encasillada en una especie de surrealismo exótico hipersexualizado. En el París gélido de los sesenta, Toledo está aprendiendo la lección que le va a permitir “hacer cualquier cosa con tal que se lo paguen” y se destruya a los pocos minutos: pinturas con semillas, gajos de frutas, pigmentos naturales que cambian de color en pocas horas, etc. Una señora de edad, de los círculos surrealistas, ayuda a este joven harapiento por decisión. Le ofrece una beca a cambio de cuadros y Toledo, en cuestión de años, se vuelve famoso.¹⁵

A título personal, considero que la publicación de *La cafarde* en 1967, los sarcasmos de Paz, la pérdida de poder de André Pieyre de Mandiargues en un momento en que el erotismo como pulsión surrealista derivada de Freud ya estaba cuestionada por Jacques Lacan (quien había sido él mismo un surrealista marginal afiliado al grupo de la condesa de Noailles, Lise Deharme y Jean Cocteau), así como la crítica de Deleuze y Guattari al freudismo, contribuyeron a la defeción de Toledo.¹⁶ Empieza, a partir de ese momento, una historia de exilios perpetuos, que dejarán huella en su producción, sus proyectos, su familia y su postura discrepante de la cultura en México.

Que quede claro: Francisco Toledo es un pintor de “salón”, apoyado por Tamayo, Roberto Donís, Antonio Souza y algunos más en México, y los coleccionistas cercanos al grupo surrealista, en París. Es un artista de galerías, sin interés en la política ni en lo político, que empieza apenas a conformar un universo visual a partir de leyendas y mitos cosmogónicos. En ese momento, está junto a Leonora Carrington, Remedios Varo, Leonor Fini o la propia Bona, todas autoras de bestiarios fantásticos.¹⁷

Desde luego Francisco Toledo tiene –como Picasso y unos pocos artistas más– ese don de transformarlo todo con aparente facilidad: dos pinzas y un huarache se vuelven crisálida de una langosta mortífera, cuatro manchas de barro en un muro blanco, el recipiente de una metáfora, y un jardín botánico desde luego es más importante que cualquier óleo sobre tela en el Met de Nueva York. A mediados de los años sesenta, el vocabulario de Toledo, su “índice temático”, está en gran medida establecido, y variará muy poco a través de los años.

En 1966, ya separado de Bona, Toledo decide volver a México, y se instala –por primera vez–, en la Juchitán de sus ensueños poéticos. Él pertenece a la generación de artistas y escritores que luchan en México por un cambio –Felguérez, Rojo, Friedeberg, Jodorowsky o Monsiváis–, pero ni los conoce ni los frecuenta, no por mamón, si no que está “en otra cosa”, en otro de sus deliberados exilios en el “centro de su creación”, en un culto a la belleza en esa armonía – el *hortus conclusus*– llamada Juchitán. Es por esto quizá que, por paradoja histórica, ese Toledo que busca inscribirse y a la vez revitalizar una continuidad cultural (incluyendo las relaciones animistas con la naturaleza) va a aca-

bar montado en el escenario de la historia política del país, encarnando sin proponérselo una disidencia.

Nada predisponía a Francisco Toledo, favorito del surrealismo parisiense, a ser un pintor insurgente, y volverse precursor de una rebelión campesina en México que se enmascararía como él, para crear uno de los primeros movimientos globalifóbicos, antes de que la palabra y sus efectos siquiera existieran.

En el otoño de 1968, Toledo preparaba una discreta exposición para el Convento de Santo Domingo en Oaxaca. El 3 de octubre, un día antes de la inauguración, sin que mediara comité de huelga alguno, Toledo canceló la muestra: el recinto era oficial, manejado por el INAH: el artista descolgó sus obras y las ofreció al comité de intelectuales de la Facultad de Economía de la UNAM para que se subastaran en apoyo a los presos políticos; ésta fue entonces la única manera de expresar el luto por Tlatelolco. No queda muy claro cómo sucedió, pero este gesto llamó la atención de algunos de los líderes perseguidos del Movimiento Estudiantil. Entraron en contacto con el pintor: Toledo les ofreció refugio en su casa de Oaxaca.¹⁸

Elisa Ramírez Castañeda, hija de un célebre psicoanalista que, en su momento, confrontó a Octavio Paz, formó parte de esta sección de fugitivos que aterrizaron forzosamente en casa de Toledo.¹⁹ Los demás, después de un tiempo, regresaron a sus quehaceres, o partieron a un verdadero exilio en el extranjero. Elisa permaneció “escondida” en la casa de Toledo durante once años.

Sin entrar en detalles, es evidente que la historia y la política entraron a la “Casa Toledo” junto con Elisa. Antropóloga, economista, poeta, editora, incansable viajera, Elisa Ramírez provocó el lento pero inevitable deslizamiento de Toledo hacia la izquierda o, como ella misma lo ha descrito, hacia un “liberalismo ultrarradical”.

La imaginería falócrata de Toledo no detonaba del todo en el discurso dominante de los años sesenta, y no encajaba, es evidente, en el discurso de las contraculturas. Elisa, feminista, precursora de todo tipo de alternancias discursivas, recopiladora de mitos y leyendas zapotecos, traductora de diversas lenguas, incluyendo algunas indígenas, infiltró el “origen” juchiteco de Toledo. En apariencia, la obra no había cambiado, se sostenía en su misma retórica de una inocencia primigenia que nada podría transformar; sin embargo, al contacto con el “dogma Ramírez” se volvió *antiestablishment* por la propia inercia de su deliberada y definitiva negación de los valores que sostienen sus mecanísmos de valoración. El infantilismo del trazo, de los usos de los materiales, de la misma inconsistencia de los soportes y, desde luego, de las sexualidades (que se vuelven explícitas a partir de 1970) interpelaban ahora el feminismo, los incipientes estudios *queer*, las líneas de fuga lacanianas, las plataformas rizomáticas y otros sistemas filosóficos postestructuralistas. La zoofilia que cultivaban intelectualmente sus mentores parisienses –y que, algunos dicen, se basa en tradiciones orales zapotecas– está al

centro de la obra, aunque muy diluida en el gouache, las texturas, las formas entrelazadas. Sólo resultó provocadora para una mentalidad occidental, que se deleitaba en descubrir a una especie de Walt Disney sexualmente desenfrenado, exponiendo y comprando sin rubor acuarelas y óleos de soterrada inmoralidad por la simple razón de que, en aquellos años setenta, hablar de sexo era ser moderno: “también el sexo se inscribe en el porvenir”.²⁰

Existe, de cualquier manera, un cuerpo de obras más serio, que no está destinado a *épater le bourgeois*. Es siempre discreto, y tiene que ver con otros usos de los materiales, la arcilla, la cera, la cerámica, el adobe, el bon fresco, las materias orgánicas, el papel triturado manualmente, el buril, la punta seca y el tórculo. Toledo reclama, desde la vestimenta y el artesanado: mientras lanza al mercado las obras que éste requiere, produce en silencio otras, sin valor comercial y en los límites de lo que, aún entonces, se considera arte. Sólo le falta bailar para que caigan las lluvias.

Ese desplazamiento en los métodos de lectura e interpretación de la obra del no-occidental que purifica a México ocurre también en el nivel anecdótico. En Juchitán, a donde regresó una vez más, inevitablemente, después de otros cinco años de exilio en París y Nueva York, junto a Elisa y sus hijos, Laureana y Jerónimo, Toledo lanzó el proyecto de una Casa de Cultura, calcada de un modelo francés instaurado en la posguerra, y la dotó de una amplia biblioteca y una colección de obras gráficas sin par en el país, adquiridas por intercambio de obras. El escritor juchiteco Macario Matus fue el primer director de la Casa de Cultura de Juchitán, mientras Víctor de la Cruz y Elisa Ramírez se encargaban de la edición de *Guchachi' Reza (La iguana rajada)*, una revista bilingüe en español y zapotecó, que publicaba cuentos, recopilaciones de textos históricos, memorias locales, fotografías sacadas de álbumes fotográficos (ahí se dieron a conocer por primera vez las imágenes de Sotero Constantino Jiménez, el fotógrafo de estudio de la ciudad). La revista era local, pero también incluía textos provenientes de otros horizontes, como por ejemplo la poeta Verónica Volkow, Carlos Monsiváis o Seamus Heaney.

La Casa de Cultura fue un organismo descentralizado del INBA, con financiamiento propio (Toledo la mantuvo prácticamente por sí solo), sin vocación ni importancia política.²¹ Presentaba exposiciones, películas de arte, conferencias, etc. Hay que atribuir a Toledo, a pesar de sus propias resistencias, el deslizamiento de rigor: a finales de la década, la Casa de Cultura se convirtió en salón de los debates libertarios de lo que, muy pronto, sería la COCEI. Toledo no formaba parte de la COCEI, pero la toleró en su casa, y le otorgó así una visibilidad inédita. A la vez, la dotó de un dispositivo de reclamo histórico-cultural, en una inesperada intersección entre lo occidental (las colecciones de grabados de Durero o Ensor) y lo local (la recopilación de mapas geográficos del siglo XVI). En 1981, la COCEI ganó las elecciones municipales, y Juchitán se convirtió de un día a otro en la prime-

ra comuna libre de México; el fenómeno, desde luego, atrajo la atención del mundo entero: llegaron los periodistas y luego los sociólogos; llegaron Carlos Monsiváis, que se erigió en cronista del movimiento, y luego Elena Poniatowska, Graciela Iturbide, Pedro Meyer y Rafael Doniz, entre muchos otros.²²

Sergio Zermeño ha intentado deslindar lo que sucedió en el Istmo de Tehuantepec de los fundamentalismos que brotaron en los setenta en las periferias del “Mundo Occidental”, tratando de amarrar el espíritu de la COCEI a la problemática de los *canudos* del Morro de Favela, tema reiterativo del *cine novo* brasileño de los sesenta, empezando con el ciclo *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (1964), *Tierra en trance* (1967) y *Antonio das Mortes* (1968) de Glauber Rocha. Existe, efectivamente, una relación análoga entre construcciones que colocan a determinadas comunidades en una situación de ruptura no sólo determinada por posturas ideológicas o momentos de crisis, sino que acaban construyendo una oposición a partir de reivindicaciones genuinas de un *existir* (social, comunal, o sencillamente organizativo). Los tres años del “sitio” priísta al Ayuntamiento Libre de Juchitán recuerdan, en efecto, la crónica épica de Euclides Da Cunha, *Os Sertões* (1902), que describe una rebelión campesina anclada en el mito *–no en la historia–*, brutalmente desmembrada en tanto que parecía frenar los impulsos modernizadores de la joven república de Brasil.²³ El dilema que plantea claramente Zermeño (además de otros autores) y resulta central en este análisis del caso Francisco Toledo, es la viabilidad de un sistema económico que articula el desarrollo con la preservación de patrimonio y la historia local en una región aún marcada por estructuras caciquiles de tipo feudal.²⁴ Menos optimista que alguien como José Carlos Mariátegui, aunque con una postura paralela a la del peruano, Zermeño considera la situación en Juchitán *–y la postura del Ayuntamiento–* como fundamentalmente suicida.²⁵

La presencia de Toledo en Juchitán, como la de los intelectuales que fueron a observar, analizar o a participar a su manera en el movimiento, incuestionablemente sirvió de escudo humano, y protegió al Ayuntamiento Libre de Juchitán de una posible represión militar, mas no de las *vendettas* locales... que a la postre justificarían la entrada del ejército federal en 1983. En el caso latinoamericano, tal articulación *–aún en proceso, y no siempre bien asimilada, y menos aún comprendida por las elites de izquierda que lo produjeron, o las oligarquías nacionalistas que la niegan a la vez que se aprovechan de ella–* va a fomentar el surgimiento o, como lo llaman algunos, la revitalización de “lo autóctono” como una categoría de la ecología cultural, bastante hipócrita cuando se sitúa en la intersección de las industrias del turismo que ocupan genuinos espacios de legitimación. Se puede elaborar un argumento parecido en el caso de la disyuntiva entre discursos antropológicos “científicos” y las épicas culturales construidas a partir de las reivindicaciones de la COCEI (la politización de la obra de Toledo, una nueva poética fotográfica sobre lo indígena a partir de las estancias de Graciela Iturbide con las

mujeres de Juchitán, y hasta la incomodidad que permea las crónicas de un Monsiváis que no sabe si apoyar el primer movimiento libertario indigenista de México o expresar reticencias a verlo convertido en mesianismo profético), y su generalización en las narrativas literarias o visuales del movimiento zapatista a partir de 1994, que van a usar las mismas estrategias.

A raíz de un asalto a mano armada y una agresión física mientras acompaña al fotógrafo Rafael Doniz cerca de Ixtepec en el verano de 1983, Toledo –quien había recibido desde meses antes amenazas concretas de muerte– decidió abandonar Juchitán, adonde ya nunca volvería más. Desmanteló las colecciones de la Casa de Cultura, que años más tarde, pasaron a formar parte de los fondos del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO).²⁶

Toledo no provocó el movimiento libertario de Juchitán, que hacía eco en el interior de México a otras rebeldías en el continente, en particular, a la revolución sandinista en Nicaragua (1976-1980) y a las actividades del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional, ferozmente reprimido en El Salvador en esos mismos años.²⁷ En el panorama general de una “guerra sucia” en México, que aún a la fecha no ha sido aclarada ni declarada y, pretendidamente nunca existió, el episodio juchiteco se presenta como un extraño caso mediático, que se debe en gran parte a la personalidad y visibilidad del artista que no lo protagonizó ni fue su víctima, pero estuvo ahí.

Toledo nunca logrará escapar del todo de esta contradicción, y habrá de asumir ambas actividades –la poética y la política– en una especie de oposición internada. Con los años, se volverá más afirmativo en cuanto a sus tomas de posición, a sus acciones globalifóbicas (encabeza marchas en contra de cadenas de restaurantes chatarra; impugna la rehabilitación de espacios públicos tradicionales de Oaxaca; financia investigaciones y publicaciones de corte político, y no vacila en posar para el fotógrafo de prensa, detrás de una reja y con el puño en alto, emulando el célebre retrato de Siqueiros por Héctor García); es a la vez más y más silencioso o evasivo en cuanto a su práctica artística. Anunciará, inclusive, su renuncia al arte para dedicarse a la edición de libros, la publicación de nuevas revistas, la explotación de cochinilla y otras tinturas naturales, la construcción de una fábrica de papel hecho a mano con técnicas olvidadas, las colecciones de cactáceos, la creación de museos, centros culturales, bibliotecas, y todo esto a la vez y simultáneamente, como actos públicos –no siempre llevados a su fin– de discrepancia contra tal o cual caso administrativo. Tergiversa, desde luego, ya que necesita sustentar estos proyectos alternos; no deja de crear obras, por lo tanto, ni de colocarlas en el mercado. Como si la renuncia a la práctica del arte fuera parte del acto artístico mismo, Toledo es el actor de una presencia artística que opera en su entorno, a un chasquido de sus dedos, muchas veces sin que él lo proponga.

Notas

1. Guillermo Bonfil, *México profundo: una civilización negada*, México, CIESAS-Secretaría de Educación Pública, 1986.
2. Sergio Zermeño, “Juchitán, la cólera del régimen. Crónica y análisis de una lucha social”, en Moisés Bailón Corres y Sergio Zermeño, *Juchitán: límites de una experiencia democrática*, México, Cuadernos de Investigación Social 15, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, 1987.
3. A menos que se especifique lo contrario, los datos biográficos de Francisco Toledo provienen del ensayo de Angélica Abelleira, *Se busca un alma. Retrato biográfico de Francisco Toledo*, México, Plaza&Janés, 2001.
4. La construcción del Istmo de Tehuantepec como uno de los paradigmas de “lo mexicano” (justamente el que los intelectuales y artistas afiliados a la COCEI buscaron desmentir) ha sido analizado en la exposición *Del istmo y sus mujeres: tehuanas en el arte mexicano*, curaduría de Paulina Gámez, MUNAL, 1992.
5. Quizá lo único realmente importante de esa etapa de formación fue su acercamiento al tórculo, en las clases de Arturo García Bustos.
6. Véanse las páginas iniciales de Carlos Monsiváis, *Autobiografía de Carlos Monsiváis*, México, Empresas Editoriales, 1966, en las que el autor describe su infancia en el centro de la Ciudad de México y el “exilio” a la Colonia San Simón.
7. Véase Olivier Debrouse, “Tratando de alcanzar al espectador: Rufino Tamayo en el debate de la modernidad”, en Diana Dupont (ed.), *Rufino Tamayo: A Modern Icon Reinterpreted*, Santa Barbara Museum of Art-Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo Internacional, en prensa.
8. Abelleira, *op. cit.*, p. 121.
9. Bona de Mandiargues, *La cafarde*, París, Le Mercure de France, 1967. *Cafard*, en francés, significa cucaracha y, en sentido figurado, es un soplón o, en femenino, una soplona. Por una transliteración poética, se aplica en algunos

- casos a la Luna, ya que el astro de signo femenino asiste los amores, y es capaz de repetirlos. *Avoir le cafard* también significa estar deprimido.
10. *Op. cit.*, pp. 26-27 [la traducción es mía].
11. El cineasta polaco Walerian Borowczyk realizó un cortometraje sobre la colección de estampas pornográficas, consoladores y otros artefactos sexuales, de de Mandiargues, con narración del poeta (*Une collection particulière*, 1973). De Mandiargues también viajó a México, cuando Bona expuso sus obras en la galería de Antonio Souza en 1958 (véase André Pieyre de Mandiargues, *La noche de Tehuantepec y otros cuentos mexicanos*, trad. Gabriela Peyron, México, Ediciones Toledo, 1991). Angélica Abelleira sugiere que Bona y Paz estuvieron a punto de casarse, *op. cit.*, pp. 48-52.
12. Véase el testimonio de Jorge du Bon, *Ibid.*, p. 52.
13. *Ibid.*
14. Aunque trata de evitar una confrontación que acaba siendo obvia, Angélica Abelleira cita la única “crítica” de Paz a Toledo, en filigrana en un texto de presentación de la obra de Rodolfo Nieto (pintor oaxaqueño también, que tuvo una carrera paralela a la de Toledo): “Nada más alejado de [la] actitud [de Nieto] que esa ingenua, aunque indecente, superchería que consiste en pasearse por los salones de los civilizados con atavíos de salvaje de vitrina” (Octavio Paz, “La pintura de Rodolfo Nieto”, en *Los privilegios de la vista II. Artes de México. Obras Completas*, tomo 7, México, FCE, 1994, citado por Angélica Abelleira, *op. cit.*, p. 51).
15. *Ibid.*
16. No ha sido aún analizado, creo, cierto puritanismo de Paz y de los integrantes de su círculo más cercano, que explicaría las reticencias, no solamente ante la obra de Toledo, si no las reprimendas a Salvador Elizondo y su revista *S.nob*, o al grupo de Jodorowsky, entre otros.

17. En otro cortometraje de Walerian Borowczyk, *Escargot de Vénus* (1975), Bona –así firmaba sus cuadros Bona Tibertelli (1926-2000)– presenta sus obras recientes, apologías de una pansexualidad calcada de los hábitos de los caracoles, basadas en textos de Remy de Gourmont. La noción del trío amoroso permea tanto los textos de de Mandiargues, como los dibujos de Bona.
18. Entrevista personal con Elisa Ramírez Castañeda, 1 de junio de 2006.
19. *El mexicano. Psicología de sus motivaciones* (1957) de Santiago Ramírez era una directa respuesta a *El laberinto de la soledad* de Paz. El libro ha sido constantemente reeditado desde su primera publicación.
20. Michel Foucault, “Nosotros, los victorianos”, preámbulo a *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber*, México, Siglo XXI Editores, p. 11.
21. A iniciativa de Víctor Sandoval como subdirector del INBA (1983-1986), se inició un programa de descentralización cultural, con la creación de Casas de Cultura en diversas ciudades del país. La primera fue en Aguascalientes, ciudad de origen de Sandoval. Juchitán fue la segunda.
22. Véase Carlos Monsiváis, *H. Ayuntamiento Popular de Juchitán*, fotografías de Rafael Doniz, México, spi, 1983.
23. Mientras que el ciclo cinematográfico de Rocha, realizado a contracorriente en plena dictadura militar en Brasil, enfatizaba los aspectos culturales (incluyendo el sacrilegio como una manera de abordar lo divino, y elementos animistas provenientes de las religiones afro-brasileñas), en oposición al proyecto modernizador del régimen, en su paráfrasis de las crónicas de Da Cunha, *La guerra del fin del mundo* (1981) escrita al tiempo en que emerge en Perú Sendero Luminoso, Mario Vargas Llosa trató de reinscribir el milenarismo de los *canudos* en una historia, en tanto que oposición a la abolición de la esclavitud, sistema proteccionista pre-sindical que estructuraba tanto a la tenencia de la tierra como a las religiones locales. En 1983, los paralelismos entre lo que ocurre en tiempo real en Juchitán y el caso de los *canudos* del noroeste brasileño saltaban a la vista.
24. Sobre la COCEI y sus propuestas culturales antipriístas, véase también Howard Campbell, Leigh Binford, Miguel Bartolomé y Alicia Baradas, *Zapotec Struggles. Histories, Politics, and Representation from Juchitán, Oaxaca*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1993.
25. “Sin duda, no se le dio a la COCEI la oportunidad para transformar su rica herencia de manera positiva y sin rupturas y para ligar nación y localismo, economía e ideología. No se le dio la oportunidad para hacer política, entendiéndola como la difícil construcción de las mediaciones, de los acuerdos, como el arte delicado de evitar la guerra. Por el contrario, se le empujó a hacer de la política un ejercicio inflexible de los principios, del desacuerdo, de la separación, de la ruptura, del purismo ideológico que conduce a la violencia. Parece entonces que la matriz de la acción social y política de nuestro país actuó, una vez más, en Juchitán: el asesino, en este caso el Estado autoritario, a pesar de sus declaraciones de Reforma Política acorrala a su víctima hasta convertirla en un suicida.” Zermeño, *op. cit.*, p. 84.
26. Ese nuevo exilio de Toledo ha sido interpretado por los integrantes originales de la COCEI como una traición a la causa. Véase Abelleira, *op. cit.*, p. 257.
27. Uno de los motivos evidentes de la represión a la COCEI fue la cercanía del Istmo, y su posición estratégica en las comunicaciones entre Norte y Centroamérica.

Insurgent Toledo

Olivier Debroise

for *Laureana*

Nothing, at least on the surface, predisposed painter Francisco Toledo to become an insurgent leader and a speaker for real democratic dissent during the years of Mexico's "political reform," orchestrated by Jesús Reyes Heróles while Secretary of the Interior in the López Portillo administration. As the so-called Generation of '68 reached maturity, it became clear that something had to change in the country, and certain officials in the PRI-State machine figured out that it just might be necessary to conduct a policy in which the glove worn by the iron hand was made of the soft skin of a chameleon: thanks to this they were able to survive another 24 years (1976-2000), riding the wave of a new global reality.

As a representative of his generation, and probably to his surprise, Toledo witnessed, then shaped, and finally incarnated (at least in the mass media) that *profound* change in Mexico's imaginary signaled by anthropologist Guillermo Bonfil in a key text of 1986.¹ Perhaps one could say that this was a progressive ideological shift from "international" representations of labor (a Marxist-Leninist homage *à la* Eisenstein) inscribed within a historical dialectic to ahistorical movements with essentialist roots in identity politics that emerged with the collapse of simple Cold War dichotomies, like rise of Islamic fundamentalism in Iran in 1979 and the radical Maoist millenarianism of the Khmer Rouge in Cambodia and The Shining Path in Perú (to mention those that achieved the greatest visibility in the 1970s). Such violent movements forced a renegotiation of revolutionary principles from a position based on a broad desire for liberty (calling for rights having to do not only with the political sphere, but with daily life, including sexuality) that had grown out of the counterculture of the 1960s and the definitive break with the "hard-line" politics of the Left.

In the case of the Coalición Obrero Campesina Estudiantil del Istmo (Worker Peasant Student Coalition of the Isthmus, or COCEI), the renegotiation from a local perspective of political needs (not necessarily ideological ones), tied to a clear anti-hegemonic

cultural vision, allowed them to win municipal elections in Juchitán, Oaxaca, in 1981, defeating the PRI for the first time in that party's history. As Sergio Zermeño has accurately pointed out, this was an unprecedented moment in which a defense of local history, the Zapotec language, and regional festivals, myths, and traditional rituals, stood in opposition to "national culture," which was really a modernizing and amalgamating invention of the State.²

Born "by accident" in Mexico City's Colonia Tabacalera during the summer of 1940, Francisco Benjamín López Toledo was the fourth child of a large, well-to-do family of merchants from the Isthmus of Tehuantepec, whose influence had extended as far as Salina Cruz in Oaxaca and Minatitlán in Veracruz since the mid-19th century. If their commercial networks stretched along the Coatzacoalcos River and its tributaries, the psychic center of the López, Toledo, Orozco, and de la Cruz families was Juchitán, a town whose deep Zapotec roots distinguished it from nearby Tehuantepec, which was far more "cosmopolitan."³

Just like José David Alfaro Siqueiros, who was born in Mexico City's Colonia San Rafael, but wanted people to think he had been born in a revolutionary state of Chihuahua, where everyone wore guns and cartridge belts, and who chose to use the surname of his mother rather than his father, so too Toledo manipulated his origins and his name. Taking the maternal family name implied an erasure of paternity and its attendant virility, an embrace of a primitive womb (the non-sexual grandmother in the matriarchal societies of the mythical *tehuana*), and above all, a pansexual innocence that ended up structuring a diluted (or liquefied) machismo in that tropical-vaginal utopia whose name was uttered with closed lips: Juchitán. Maybe if he had lived as a child in Juchitán, and not just spent his vacations there, Toledo would not have built a myth around the town of his Zapotec ancestors, recovering oral legends, sometimes shaped by painters (Diego Rivera's murals in the Secretaría de Educación Pública, 1922-1923), photographers

(Tina Modotti, 1929), filmmakers (Sergei Eisenstein, 1931), poets (Andrés Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza*, 1929) or anthropologists (Miguel Covarrubias, *Mexico South*, 1946).⁴

Nothing really prepared Francisco López Toledo to become *the last Mexican painter*, not his early passion for photographing still objects, or his training in the Academia de Bellas Artes in Oaxaca, which was even more conservative than its Mexico City counterpart.⁵ Because in the beginning, Toledo wanted to become a photographer, a passion that pursues him even today. In his formative years back in the 1950s, photography was perhaps the easiest solution for a student whose head was already full of images but who did not know what to do with his hands.

In a country as unbalanced as Mexico, how has it been possible for people like Andrés Henestrosa, Carlos Monsiváis,⁶ Adolfo Patiño, and Francisco Toledo to not only emerge, but to endure, with no other weapons in their early years than wit, slapping the world in the face and getting away with it, and climbing out of pure sexual impulse –yes, sexual– to the top of a cultural class practically immobilized in the defense of its (minimal) privileges?

In the late 1950s, Francisco Toledo was painting large, washed-out, almost abstract watercolors. The first series of these, from 1957-1958, have that stiffness, that constipation, of Rufino Tamayo's contemporary paintings, when the latter had completely yielded to the French School.⁷ He started out with a series of mocking self-portraits, a curious decision for someone who over the years would become so very shy. Perhaps they signaled that all of his later work, his mythological obsessions and pansexual fantasies, would always consist simply and definitively of self-portraits. When he took up photography again in the late 1980s–nobody knows for what hidden reasons–, his central motif was again his own body, although disguised as a lizard or a turtle, or transformed in a twisted and shredded Polaroid into some sort of phallus-centered fish. "Obsessed with sex? Meeeeeeee?!"⁸

After his first trip to Paris, where he encountered Japanese calligraphy and, in the Musée de l'Homme, the "archaic" (not because of their age, but because of their forms) paintings of the Australian aborigines, Toledo went through a sort of "Zen period," creating gouaches that recall the whitewashed walls of the tropics, lightly marked with visual haikus: a spiraling brushstroke, a trapezoidal shape with no iconic meaning but that invokes the memory of flying kites in Juchitán. And in Paris, Toledo also met Bona Tibertelli de Pisis, who wrote a book, published under her married name, Bona de Mandiargues, called *La Cafarde*.⁹

One of those tales of lycanthropy cultivated by the surrealists, the novel tells of how on one night, under a full moon, the author takes an astral trip from a Greek island back to a graveyard in Juchitán: in one of those necessary flashbacks, she recounts her transformation into a dog-frightening were-wolf while sitting with her lover in the town's movie theater, watching Rafael Baledón's *La loba* (The She-Wolf, 1965), starring Kitty de Hoyos and Joaquín Cordero:

One day in Juchitán my lover took me to the cemetery, where he showed me a painting he had made for the tomb of one of his aunts. He had drawn a monster with an open snout and impressive gaping jaws that reminded me of representations of were-wolves, with a forked tail like that of two-headed serpents. I remembered that in the hour before dusk—with a light so beautiful that we watched with emotion as it spread its hues over pastel walls, from greenish yellows to golden pinks—we had encountered a strange repetitive decoration: eight pin-up girls on the four sides of a square tombstone. My lover said that the deceased had been killed while driving his truck, and that it had been wise to place upon his grave the same images he had placed on the hood, since he would have preferred to descend into his tomb as he had in life, pursuing the image of a star-woman, and not under the sinister symbol of the cross.¹⁰

In this loosely autobiographical narrative, Bona Tibertelli tells of the burning tropical desire between a painter lost in his native land and a follower of Nadja who, dragged by her passions, has abandoned both her husband (André Pieyre de Mandiargues, a Surrealist writer and collector of erotica) and another lover, the poet Octavio Paz.¹¹ In the story, *l'amant de Juchitán* is given no name, just the hand of a painter: he belongs to a large family of only women who mourn their deceased sisters in their ancestral home, under the shadow of an enormous tamarind tree, and he possesses "furious features" that frighten Bona and force her to seek refuge in Greece.

When did Toledo stop wearing the clothing of a student, which he was using upon his arrival in France and during a trip with his father to visit El Escorial in 1963, and start wearing his "Indian disguise," the loose white cotton pants and huaraches of the *campesino*? It wasn't in Mexico, where he had had two shows at Antonio Souza's gallery, due to the support of painter Roberto Donís. His decision to adopt this look, to cross-dress culturally, even ethnically, must have taken place in Paris, and it was likely part of Bona's desire to play a social role in the world of late Surrealism that could not let go of its "modernity." Already by the mid-1950s, in the early years of the Cold War, the revolutionary forces of transformation outlined by Breton in his 1930 manifesto *Surrealism in the Service of the Revolution*, the quest for the significance of the unconscious to creativity, and the privileging of the "archaic" and the "primitive", all these now seemed somewhat "conservative", and the "movement" was imploding, although no one wanted to see it or even less admit it.¹²

Tamayo, the remnant of a branch of modernism vying for position in the post-war period and failing miserably, named Toledo his heir. Moreover, he became Toledo's promoter, and he even sold his pictures.¹³ Walking arm-in-arm with Bona, under the compliant erotomaniac gaze of an aristocratic husband who no longer had anything to lose—indeed, he might recover what was lost—, Toledo had gained an enemy: the dejected rival,

Octavio Paz, who would never forget the episode. In a 1963 article, Paz viciously attacked the “savage,” the “indecent man” who crashed civilized salons wearing almost nothing.¹⁴ Around the same time, and from a completely opposite ideological position, critic Raquel Tibol extended her campaign against Tamayo by going after Toledo as well: the henpecked Toledo, that is, not his work, which had ceased to matter, needing no more analysis once it had been labeled a sort of exotic hyper-sexualized Surrealism.

In a chilly Paris of the 60s, Toledo was already learning the lessons that would allow him “to do anything because there are those who will pay for it,” making works that vanished after a few minutes: pictures made with seeds, pieces of fruit, or natural pigments that quickly changed color. An older woman linked to the Surrealist circle decided at this time to support this raggedy young man. She offered him a grant in return for work, and in a few years Toledo became famous.¹⁵

Like Picasso and a few others, Toledo had the gift of transforming things with apparent ease: two pliers and a *huarache* become the shell of a deadly lobster, four mud stains on a white page become the container for a metaphor. This facility for making art is also why creating an elaborate botanical garden in Oaxaca is more important to him than having a canvas hanging at the Metropolitan Museum of Art. Indeed, by the mid-1960s, Toledo’s lexicon, his “subject-matter index,” had been largely established, and it would not be greatly modified over the coming years.

Up to 1968, and even later, Francisco Toledo, however, remained a “salon” painter with the support of Tamayo, Donis, Souza, and a few others in Mexico. He was a gallery artist, with no interest in politics, shaping a visual universe from cosmic myths and indigenous legends. In the late 1960s, he had positioned himself along the lines of Leonora Carrington, Remedios Varo, Leonor Fini, or Bona herself, all of them also creators of fantastic bestiaries.¹⁶

I think Toledo’s eventual defection from this established art world had several reasons, among them the 1967 publication of *La Cafarde*, the sarcastic comments of Octavio Paz, and the eroding power of André Pieyre de Mandiargues at a time when the surrealist, Freudian drive of eroticism was being questioned by newcomers in the fields of psychoanalysis and poststructuralism.¹⁷ This was the starting point for a tale of perpetual exile that has left its mark on Toledo’s work, his projects, his family, and his position of dissent within Mexican culture. The psychoanalysts, of course, included Jacques Lacan, who had been a former Surrealist in a circle in Neuilly that included the Comtesse de Noailles, Lise Deharme, and Jean Cocteau. The critiques of post-Freudian theory in the wake of the 1968 uprisings in France by poststructuralists like Gilles Deleuze and Felix Guattari were also crucial.

In 1966, having split from Bona, Toledo decided to return to Mexico, and for the first time, settled in Juchitán, the site of his

poetic daydreams. He belonged to a generation of artists and writers, including Felguérez, Rojo, Friedeberg, Jodorowsky, and Monsiváis, who were carrying out a struggle to transform Mexico, but he did not know any of them, nor did he try to meet them. This was not because he felt superior; he was “into something else,” undergoing another one of his exiles at “the center of his creation,” devoted to the cult of beauty in that harmonic place, that *hortus conclusus* called Juchitán. This may be the reason that, in a historical paradox, the same Toledo who was trying to fit within and revitalize a spirit of cultural continuity (including animist relationships with nature) would end up in on the stage of the country’s political history, embodying dissidence without ever having meant to do so.

So it was that this favorite of the Parisian Surrealists became a rebellious painter, a forerunner of a later peasant rebellion in Mexico whose leaders and soldiers would become world famous for wearing masks, just like he did when he created one of the world’s first movements opposed to rampant globalization, before the word had even been thought up.

In the Fall of 1968, Toledo was preparing a small exhibition for a space in the former Convento de Santo Domingo in Oaxaca. On October 3, one day before the opening, with no mediation from an official Strike Committee like those that had been formed at the UNAM, Toledo cancelled the show. Because the museum was official, administered by the INAH, he took his work down and offered it to the Comité de Intelectuales of the Economics Department of the UNAM, to be auctioned off to raise funds to aid political prisoners: it was the only way to express his mourning for the events in Tlatelolco. It is not very clear how, but Toledo’s gesture came to the attention of some leaders of the Student Movement who were on the run: they got in touch with the painter, who offered them shelter in his Oaxaca home.¹⁸

Elisa Ramírez Castañeda, the daughter of a famous psychoanalyst who had once confronted Octavio Paz, was one of the fugitives who made an emergency landing in Toledo’s house.¹⁹ After some time had passed, the rest of the group went back to their former lives or continued on a real period of exile abroad. Elisa would remain “hiding out” in Toledo’s house for eleven years. Without going into too many details, history and politics entered the Toledo household with Elisa’s arrival. An anthropologist, economist, poet, publisher, and tireless traveler, Elisa Ramírez influenced Toledo’s slow but inexorable shift to the left, or as she puts it, to “an ultra-radical liberalism.”

Toledo’s phallocratic imagery did not really find a place in the dominant discourse of the 1960s, nor did it fit well within countercultural positions. Elisa, a feminist, a precursor of all sorts of discursive alternatives, a devoted collector of Zapotec myths and legends, and a translator in various languages, including some indigenous ones, infiltrated Toledo’s Juchitec mythologies. On the surface, his work had not changed, and remained based on the same primitive innocence that nothing could transform; no-

netheless, the influence of “Ramírez dogma” pushed the work towards an anti-establishment position in its deliberate and definitive denial of the characteristics that have traditionally given art its value. His childlike brushstrokes and selection of informal materials, his inconsistent supports and his play with sexuality (something that became more explicit from 1970 on) were all still there, but now they seemed to be engaging directly with feminism, with the beginnings of what would be called queer studies, incorporating Lacanian perspectives, rhizomatic platforms, and other poststructuralist philosophical systems. The zoophilia that was cultivated—at least in theory—by some of his mentors in Paris, and based, according to some scholars, on Zapotec oral traditions, moved to the center of the work, even if visually diluted through his use of gouache, textures, and intertwined forms. This work turned out to be provocative mainly for urban, mainstream collectors, delighted by having discovered some sort of sexually unleashed Walt Disney: they shamelessly exhibited and acquired Toledo’s subtly immoral watercolors and oils for the simple reason that in the 1970s, just to talk about sex was to be modern: “Sex too is placed on the agenda for the future.”²⁰

Anyhow, there was also a body of serious work that was not designed to *épater le bourgeois*. These objects were much more discrete, experiments really, using materials like clay, wax, ceramics, adobe, fresco, organic matter, wrinkled handmade papers, burins and printing presses. Toledo created a protest just by what he wore, by embracing traditional crafts: while sending to the market the works it demanded, he silently produced other pieces with hardly any commercial value, creating on the boundaries of what was then considered art. He might as well have been dancing to bring on the rains.

In a way, this could be read as a “purification” of Mexican artistic culture from the “non-Western” margins of the nation itself. Some anecdotes might clarify this point. Back in Juchitán, where he returned once again, inevitably, after five more years living as a self-exile in Paris and New York with Elisa and their children, Laureana and Jerónimo, Toledo set up a Casa de Cultura, based on a French model of the postwar period. He donated an extensive library and a print collection unlike any in the country, acquired through exchanges with other artists. Juchitec writer Macario Matus was the first director of the new Casa de Cultura, while Víctor de la Cruz and Elisa Ramírez edited *Guchachi’ Reza* (*La iguana rajada*, or *The Split Iguana*), a bilingual magazine in Spanish and Zapotec filled with short stories, historical accounts, local memoirs, and photographs from family albums: this was the first place images by Sotero Constantino Jiménez, the town’s studio photographer, were published. It was a local magazine, but it included contributions from Verónica Volkow (Trotsky’s granddaughter), Carlos Monsiváis, and Seamus Heaney, from horizons far beyond the Isthmus.

The Casa de Cultura in Juchitán, though affiliated with the INBA, was part of a decentralized network with its own financing

(Toledo maintained it practically on his own).²¹ It presented exhibitions, art films, lectures, and other programs, and though it was not designed to support any political position, we have to attribute a gradual shift in its function to Toledo, as much as he might deny it: by the end of the decade, the Casa de Cultura had become a salon for the free-wheeling debates that would soon evolve into the COCEI. Toledo was not a member of the COCEI, but he tolerated it in his “house,” and as a consequence gave it a never-before seen visibility. He also provided it with structures that would allow historic and cultural reclamation projects, by creating an intersection between Europe (prints by Dürer and Ensor) and the local (a collection of 16th century village maps). When the COCEI won the municipal elections in 1981, Juchitán suddenly became the first municipality in Mexico free of the PRI, a phenomenon that attracted world attention: journalists came, followed by sociologists; Carlos Monsiváis arrived as well, and became the movement’s chronicler, and then came Elena Poniatowska, Graciela Iturbide, Pedro Meyer, and Rafael Doniz, among many others.²²

The political scholar Sergio Zermeño has attempted to separate the events in the Isthmus of Tehuantepec from fundamentalist movements taking place in the 1970s on the fringes of the “Western world,” trying to reveal the conceptual links between the spirit of the COCEI and the *canudos* of the Morro de Favela in northeastern Brazil, a common subject in Brazil’s *cine novo* during the 1960s, starting with the Glauber Rocha’s cycle that included “God and the Devil in the Land of the Sun” (1964), “Land Entranced” (1967), and “Antonio das Mortes” (1968). There is indeed an analogy to be made between situations that lead certain communities to break with the status quo, the result not only of new ideological positions or moments of crisis, but of fervent demands just to *exist*, whether that existence is social, communal, or simply organizational. For three years, the PRI held a “siege” of the Ayuntamiento Libre (Free Town Hall) in Juchitán, the headquarters of the new government; this indeed recalls Euclides Da Cunha’s epic, *Os Sertões* (1902), about a peasant rebellion anchored not in history, but in myth, and that was brutally dismembered for seeming to limit the modernization campaign of the young Brazilian republic.²³ The dilemma posed by Zermeño (as well as other authors), which is central to this analysis of Francisco Toledo, is whether it is feasible to have an economic system that promotes development through the conservation of local patrimony and history in a region still trapped within feudal power structures.²⁴ Less optimistic than someone like the Peruvian philosopher José Carlos Mariátegui, although viewing the problem from a similar position on the left, Zermeño concluded that the situation in Juchitán, especially the resistance of the Ayuntamiento, was basically suicidal.²⁵

The presence of Francisco Toledo in Juchitán, along with the intellectuals who went there to observe, analyze or participate in the movement, unquestionably served as a sort of human shield, protecting the Ayuntamiento Libre de Juchitán from possible

military repression, but not from local vendettas, which would eventually justify the army's takeover in 1983. This attempt to link a seemingly conservative preservation of local culture with revolutionary struggles was poorly understood by the left-wing hierarchy, and negated by nationalist oligarchies throughout Latin America, although they also took advantage of it. From there would spring up what some have called a revitalization of the "indigenous" as a category for a sort of "cultural ecology," a rather hypocritical idea when it intersects with the tendency of the tourist industry to take over and manipulate sites of actual social and cultural creation. A similar argument might be made about the split between "scientific" anthropological discourse and the cultural epics that emerged out of the political demands of the COCEI: the politicization of Toledo's practice; the new photographic poetics of the Indian that came out of Graciela Iturbide's work with women in Juchitán; even Monsiváis's accounts were permeated by an uneasiness, as he wondered if he was supporting the first really democratic indigenous movement in Mexico or its transformation into some sort of essentialist eschatology. The literary and visual narratives surrounding the Zapatista movement from 1994 on would use the same strategies.

After being held at gunpoint and physically assaulted near the town of Ixtepec while he was traveling with Doniz in the summer of 1983, Toledo—who had been receiving specific death threats for months—decided it was time to leave Juchitán, never to return. He dismantled the collections of the Casa de Cultura, which years later would become part of the permanent collection of the Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO).²⁶

The democratic movement on the Isthmus brought to Mexico's interior the echoes of other rebellions across the continent, especially the earlier Sandinista Revolution in Nicaragua (1976-1980), and the Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional in El Salvador, which was being brutally repressed while the

events in Juchitán transpired.²⁷ In the overall picture of Mexico's "dirty war," the facts of which have never been clarified—not only was it never declared, it apparently never even took place—the Juchitán episode emerges as a sort of weird media circus that was profoundly shaped by the personality and visibility of a Juchitec artist who did not initiate the movement, who was not its leading character and definitely not its victim, but simply somebody who was there.

Toledo would never be able to resolve the contradiction between being an artist and being an activist, and so he would have to assume both positions—the poetical and the political—as a sort of inner conflict that could never be resolved. As the years passed, he became increasingly aggressive in his stance against globalization in Oaxaca. He marched against fast-food chains; fought for the rehabilitation of traditional public spaces; funded politically-oriented research and publications; and never hesitated to pose for the photographer, standing behind bars, raising his fist, emulating Héctor García's famous portrait (1964) of an imprisoned David Alfaro Siqueiros. Meanwhile, he became more silent and evasive about his art practice, announcing he was quitting art altogether to turn to book and magazine publishing, encouraging the production of *cochinilla* and other natural pigments, building a factory for hand-made paper using forgotten techniques, collecting cactuses, creating museums, cultural centers, libraries: all public actions—not always brought to conclusion—that entailed his discrepancies with this or that corporate or administrative decision. If he twists and even misrepresents things, it is only because he needs to keep all these alternative projects going. And he has never stopped creating works, nor placing them on the market. As if renouncing artistic practice was a part of an artistic act in and of itself, Toledo directs an artistic presence operating around him, at a snap from his fingers, often without having to think about it.

Notes

1. Guillermo Bonfil, *México Profundo: Reclaiming a Civilization*, Austin, University of Texas Press, 1996 (1st Spanish edition: 1986).
2. Sergio Zermeño, "Juchitán, la cólera del régimen: Crónica y análisis de una lucha social," in *Juchitán: límites de una experiencia democrática*, Moisés Bailón Corres and Sergio Zermeño, eds., Mexico City, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1987.
3. Unless otherwise indicated, all biographical information on Francisco Toledo has been taken from Angélica Abelleira's *Se busca un alma: Retrato biográfico de Francisco Toledo*, Mexico City, Plaza & Janés, 2001.
4. The construction of the Isthmus of Tehuantepec as a paradigm of "Mexicanness" (precisely what intellectuals and artists associated with the COCEI would later attempt to deny) is fully analyzed in *Del istmo y sus mujeres: tehuanas en el arte mexicano*, Mexico City, Museo Nacional de Arte, 1992.
5. Perhaps the only really important experience during his early stage was his participation in a printmaking course taught by Arturo García Bustos.
6. See the first pages of Carlos Monsiváis, *Autobiografía de Carlos Monsiváis* (Mexico City, Empresas Editoriales, 1966), where he describes his childhood in

- Mexico City's downtown and his subsequent "exile" to the Colonia San Simón.
7. See Olivier Debrouse, "Reaching Out to the Audience: Rufino Tamayo and the Debate on Modernity," in *Rufino Tamayo: A Modern Icon Reinterpreted*, Diana C. Du Pont, ed., Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, Mexico City, Museo Rufino Tamayo, in press.
8. Abelleira, *Se busca un alma*, p. 121.
9. Bona de Mandiargues, *La cafarde*, Paris, Le Mercure de France, 1967. *Cafard*, in French, means cockroach, and in underworld slang it refers to an informer. Due to poetic transliteration, it is sometimes applied to the Moon, since this feminine heavenly body is a witness to love, and might tell about it. "Avoir le cafard" also means "to be depressed."
10. De Mandiargues, *La cafarde*, pp. 26-27.
11. The Polish filmmaker Walerian Borowczyk made a short film about the pornographic pictures and sexual paraphernalia belonging to de Mandiargues ("Une collection particulière," 1973). De Mandiargues also traveled to Mexico when Bona exhibited her work at the Galería Antonio Souza in 1958. See André Pieyre de Mandiargues, *La noche de Tehuantepec y otros cuentos*

- mexicanos*, translated into Spanish by Gabriela Peyron, Mexico City, Ediciones Toledo, 1991. Abelleira suggests that Bona and Paz almost got married. *Se busca un alma*, pp. 48-52.
12. See Jorge du Bon's account in Abelleira, p. 52.
 13. *Ibid.*
 14. Though she tries to avoid an obvious confrontation, Abelleira quotes a single covert "criticism" by Paz of Toledo, in an essay discussing works by Rodolfo Nieto, another artist with roots in Oaxaca: "Nothing farther from Nieto's attitude than the naive, though indecent, phoniness consisting of cruising civilized people's salons wearing the costume of a museum savage." Octavio Paz, "La pintura de Rodolfo Nieto," in *Los privilegios de la vista II. Artes de México. Obras Completas*, vol. 7, Mexico City, Fondo de Cultura Económica, 1994, quoted in Abelleira, p. 51.
 15. Abelleira, p. 51.
 16. In another short film by Walerin Borowczyk, "Escargot de Vénus" (1975), Bona—that was the way Bona Tibertelli (1926-2000) signed her paintings—draws an apology on pansexuality inspired by the behaviors of snails, based on essays by Remy de Gourmont. As in de Mandiargues' prose, Bona's drawings emphasize sexual trios.
 17. The puritanical vision of Paz and his circle needs to be further explored, for it helps explain not only his inability to deal with Toledo's work, but also his reprobation of Salvador Elizondo and his *S.nob* magazine, or his invectives against Jodorowsky's group, among other cultural manifestations.
 18. Author's interview with Elisa Ramírez Castañeda (June 1, 2006).
 19. Santiago Ramírez's *El mexicano: Psicología de sus motivaciones* (1957) was a direct reply to Paz's *Labyrinth of Solitude*, and has remained in print since it was first published.
 20. Michel Foucault, "We, 'Other Victorians,'" preamble to *The History of Sexuality: An Introduction*, New York, Vintage, 1990, p. 6.
 21. While an official of the INBA (1983-1986), Víctor Sandoval initiated a program of cultural decentralization that led to the creation of Casas de Cultura in several Mexican cities. The first was in Aguascalientes, Sandoval's birth place. Juchitán was the second.
 22. See Carlos Monsiváis, *H. Ayuntamiento Popular de Juchitán*, with photographs by Rafael Doniz, Mexico City, 1983.
 23. Rocha's films, produced during the military dictatorship, emphasized cultural forms (sacrilege as a way of approaching the divine; animistic elements derived from Afro-Brazilian religions) that stood in opposition to the State's modernizing project. Mario Vargas Llosa's paraphrase of Da Cunha, *The War of the End of the World* (1st published in Spanish in 1981), written at the time when Perú's Shining Path guerrillas were emerging, tried to historicize *canudo* millenarianism, as a movement opposing the abolition of slavery, a protective pre-union system that incorporated both land ownership and local religion. There are visible parallels between what was happening in real time in Juchitán in 1983 and the *canudos* case of Brazil's Northeast.
 24. On the anti-PRI cultural policies of the COCEI, see Howard Campbell, Leigh Binford, Miguel Bartolomé, and Alicia Baradas, *Zapotec Struggles: Histories, Politics, and Representation from Juchitán, Oaxaca*, Washington, DC, Smithsonian Institution Press, 1993.
 25. "COCEI did not have the chance to transform its wealth of cultural heritage in a positive manner, with no break-ups, avoiding connecting localism to nationalism, nor economy to ideology. COCEI was not allowed to be political, in the sense that we understand politics to be a difficult exercise of negotiation, the subtle art of avoiding war. On the contrary, COCEI was pushed to turn its politics into unbending principles, disagreements, separations, schism, and ideological purity leading to violence. It appears that once again the social and political matrix in our country acted against Juchitán. In spite of political reform speeches, the murderer, in this case the authoritarian State, besieged the victim into committing suicide," Zerméño, in *op. cit.* p. 84.
 26. The original members of the COCEI interpreted this new exile of Toledo as treason, accusing him of being a bourgeois artist (the same term was used against Toledo again in 2006, by the teachers that put the city on strike all Summer). See Abelleira, p. 255.
 27. In fact, one of the clear reasons for official repression of the COCEI was Juchitán's location on the Isthmus, a strategic position in terms of communications between North and Central America.



268

La guerrilla en Centroamérica

Las guerras revolucionarias en Nicaragua, El Salvador y Guatemala llamaron particularmente la atención de los fotógrafos mexicanos como Pedro Meyer, Pedro Valtierra, Marta Zarak y Antonio Turok. En parte la significación de las guerras civiles en Centroamérica en la fotografía del periodo puede atribuirse a un desplazamiento simbólico: la "guerra sucia" entre el gobierno y la diversidad de guerrillas campesinas y urbanas de los años setenta en México no era fotografiable debido al riesgo de represión y represalias. Las revoluciones en el sur dieron lugar a una nueva clase de fotoperiodismo, ligado con la toma de conciencia de la fotografía latinoamericana, que luego se extendería en la representación de movimientos y agentes sociales (indígenas, movimientos urbanos, cultura popular y disidencia sexual) para conformar un nuevo arte de la izquierda.

268. Antonio Turok, *Reservista del ejército popular. Yali, Jinotega*, de la serie *Imágenes de Nicaragua*, 1983.

269. Pedro Meyer, *Guerrero herido*, 1979.

270. Pedro Meyer, *Somoza destruido*, 1979.

271. Marco Antonio Cruz, *Nicaragua*, 1979.

272. Antonio Turok, *Marcha viudas guatemaltecas*, 1990.

273. Pedro Meyer, "La guerrilla 'única salida' en Nicaragua", *Unomásuno*, 29 de octubre de 1978.

274. Antonio Turok, *Ofensiva final, San Salvador*, 1989.

275. Pedro Valtierra, *El balazo*, de la serie *Una noche afuera*, 1979.

269



258

270





271

Central American Guerrillas

The revolutionary struggles in Nicaragua, El Salvador and Guatemala drew the attention of several Mexican photographers, including Pedro Meyer, Pedro Valtierra, Marta Zarak and Antonio Turok. In part, the importance of these civil wars in photography of the period can be attributed to a symbolic displacement: the ongoing “dirty war” between the government and varied urban and peasant guerrillas in Mexico could not be photographed, due to justified fears of repression and retaliation. The revolutions to the south, however, allowed the development of a new type of photojournalism, part of an increasing commitment to social problems by Latin American photographers in general, that would later expand to include the representation of other social movements (indigenous groups, urban movements, proponents of popular culture, defenders of sexual difference) to create a new art of the left.



272

273

unomásuno

méxico, d. l., domingo 29 de octubre de 1978 / año 1 / 348 / director general: manuel bocerra azosta

La guerrilla, “única salida” en Nicaragua

Entrevista con una militante sandinista
 Nora Astorga: de la izquierda burguesa a la lucha en el campo
 Fue el personaje central del cuestionamiento de un general sancochista
 El diálogo, en un contexto clandestino de entrenamiento

Pedro Meyer |

El general sancochista, Manuel F. Vaca, es el personaje central de la entrevista. Cuenta con una larga trayectoria en el ejército y en la política. Fue el personaje central del cuestionamiento de un general sancochista. El diálogo, en un contexto clandestino de entrenamiento.

El presidente José Luis Pereira anunció la renuncia del general F. Vaca.

El caso de Vaca por el Regimen Popular Chino, donde este sepa tanto, los aspectos de la política y el movimiento que los Aspectos de la revolución en el caso de 25. Esto es de que el gobierno decidió que una reforma de cinco años en el campo agrícola de la zona de México. A pesar de los problemas que se le han presentado, hasta la fecha no se ha podido hacer un estudio de los cambios que se han producido en el campo.

El viernes se normalizarán los vuelos

El secretario de Comunicaciones y Transportes, Emilio Méndez, anunció el viernes que se normalizarán los vuelos de los aviones de la línea aérea mexicana con destino a los Estados Unidos. El viernes se normalizarán los vuelos de los aviones de la línea aérea mexicana con destino a los Estados Unidos.

7,000 resoluciones agrarias, aún sin ejecutar: Toledo

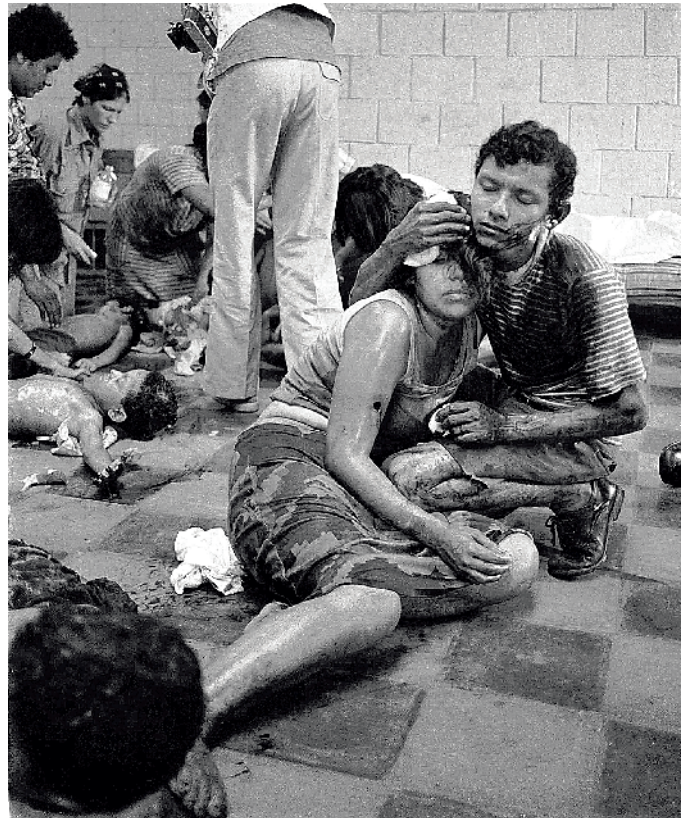
Información y condición humana

Porfirio Miranda

274



275



259

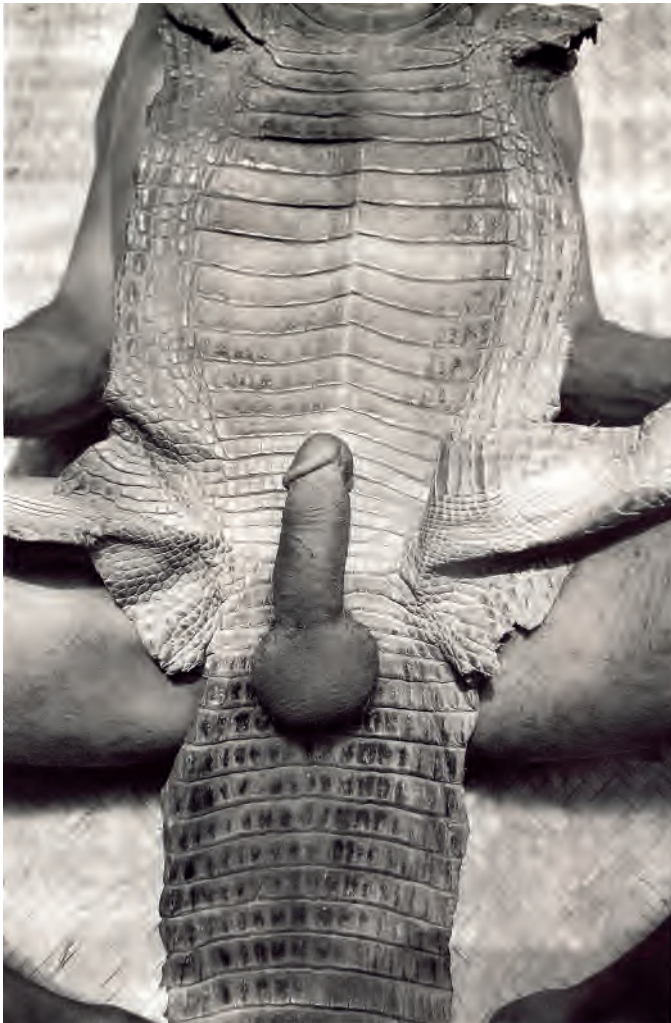
Francisco Toledo

A finales de los años sesenta, después de una larga estancia en Europa, Francisco Toledo emprendió el regreso a la comunidad de su familia, Juchitán, en el Istmo de Tehuantepec, Oaxaca. Su trabajo, lo mismo que las imágenes, planteaban un nuevo mestizaje de materiales y referencias occidentales y no occidentales, a veces con objetos y técnicas indígenas, pero en otras ocasiones recurriendo a elementos de tradiciones australianas y africanas. Es así, por ejemplo, los objetos que realiza Toledo en los años setenta son ensamblajes que lo mismo usan la cerámica, terracota, madera y bronce, semillas, hojas, cáscaras de pistache, cera, ixtle, fósiles petrificados, caparazones de tortugas y huevos de avestruz. De ahí emergió un nuevo arte híbrido, que desafiaba de lleno la referencia urbana y occidental que, por dos décadas, había dominado el arte contemporáneo del país.



276

277



In the late 1960s, after a lengthy stay in Europe, Francisco Toledo returned to Juchitán, his family's hometown, located on the Isthmus of Tehuantepec in Oaxaca. His work and his images consisted of a new *mestizaje* of Western and non-Western materials and references, sometimes using indigenous objects and techniques, sometimes resorting to elements taken from native traditions in Africa and Australia. For example, in the 1970s Toledo made assemblages using ceramics, terracotta, wood and bronze, as well as seeds, leaves, pistachio shells, wax, agave fiber, and also fossils, turtle shells and ostrich eggs. A new hybrid art emerged from these works, challenging the urban and Western references that had dominated Mexican contemporary art in the 1950s and 1960s.

276. Rafael Doniz, *Francisco Toledo*, 1983.

277. Francisco Toledo, *Mues inmóviles 1*, 1993.

278. Francisco Toledo, *El conejo que se sentó a contar su vida*, 1983-1988.

279. Francisco Toledo, *Red y cangrejos*, ca. 1978.

280. Francisco Toledo, *Cementerio de perros*, 1982.

281. Francisco Toledo, *Máscara*, 1988.



278



279



281

280



261

El experimento juchiteco

282



Mujer juchiteca de la COCEI. Foto de Doniz

ARTE

“JUCHITAN”, SINFONIA VISUAL DE RAFAEL DONIZ

Por Raquel Tibol

Con 91 fotografías Rafael Doniz compuso la documentada historia del H. Ayuntamiento Popular de Juchitán. Y pudo hacerlo porque no estuvo ciego desde ningún punto de vista. Crónica y narración a un mismo tiempo, esta secuencia fotográfica responde, con su impactante belleza, a un proyecto histórico, a un concepto social. Era indispensable liberar a las imágenes de connotaciones pintoresquistas para alcanzar la densidad de información que el tema requería, y Doniz lo ha logrado porque su intención fue relatar, en su concreta verdad, la epopeya auténticamente democrática de la Coalición Obrero-Campesino-Estudiantil del Istmo durante el tiempo en que Leopoldo de Gyves pudo ejercer, apoyado por su pueblo, la presidencia municipal.

El carácter sinfónico de este conjunto se alcanza por una sucesión eslabonada que va del todo a las partes, de lo general a lo particular, de lo colectivo a lo individual. El fotógrafo nos ubica primero en el paisaje tropical con su cortina de altas palmeras. Se localiza después la ancestral cultura del maíz y la también ancestral dieta proteica gracias a la abundancia del pescado.

En este paisaje habita una comunidad con caracteres muy marcados, más evidentes o más espectaculares en las mujeres que en los hombres, pues ellas han conservado su peculiar vestimenta de amplias faldas largas y floreadas, y blusas cortas y ceñidas. En el río se lava la ropa y en el mar los cuerpos que no le remen a la denudez.

53



283

282. *Proceso*, 21 de noviembre de 1983.

283. Graciela Iturbide, *Marcha política*, 1983.

284. Graciela Iturbide, *Pescaditos de Oaxaca*, Juchitán, Oaxaca, 1992.

285. Rafael Doniz, *H. Ayuntamiento popular de Juchitán*, COCEI, 1983.

286. Luis Lupone, *Tejiendo mar y viento*, 1985.

287. Taller de Cine Indígena de San Mateo del Mar, Oaxaca, 1985.



284



285



286

En 1972 Francisco Toledo en colaboración con Macario Matus, Elisa Ramírez y Víctor de la Cruz, funda la Casa de Cultura de Juchitán, con el intento de promover el rescate de la cultura zapoteca del Istmo y dotar al pueblo de acceso a los medios de la cultura.

Si la Casa fue particularmente exitosa en propiciar el renacimiento de la cultura local y el rescate de tradiciones y memoria no fue sólo por el apoyo que ofrecía el pintor, sino en parte porque pronto se articuló con un movimiento de reivindicación política. En 1974 hizo su aparición la Coalición Obrero Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI), organización local de oposición al monopolio del poder del PRI. Toledo y su esposa, la poeta y antropóloga Elisa Ramírez, contribuyeron, mediante el apoyo de los círculos intelectuales y artísticos, a darle resonancia a uno de los primeros movimientos que planteaba una nueva agenda para la izquierda. En 1980 el candidato de la COCEI, Leopoldo de Gyves ganó, en alianza con el Partido Socialista Unificado de México (PSUM), la presidencia del municipio con el 60% de la votación. Juchitán, el primer municipio gobernado por una fórmula socialista, se convirtió en símbolo de las nuevas luchas sociales que en las siguientes décadas girarían en torno al binomio democracia electoral/reivindicación étnica. El experimento no duró más que tres años. El episodio juchiteco atrajo la atención de los medios, y muchos de los fotógrafos que habían trabajado en Centroamérica, documentaron este laboratorio político-cultural.



287

The Juchitán Experiment

In 1972, Francisco Toledo, in collaboration with Macario Matus, Elisa Ramírez and Víctor de la Cruz, opened the Casa de Cultura in Juchitán, with the intention of rescuing Zapotec culture on the Isthmus and providing local audiences with greater access to culture.

If the Casa de la Cultura was especially successful in promoting a local cultural renaissance and recovering traditions and recollections, it was not only because of Toledo's support, but because it quickly became part of a political movement. In 1974, a local organization opposing the ruling party's power monopoly was formed: the Coalición Obrero Campesina Estudiantil del Istmo (Coalition of Workers, Peasants and Students of the Isthmus, or COCEI). Toledo and his wife, poet and anthropologist Elisa Ramírez, sympathized with the cause, and were instrumental in obtaining support for the COCEI from intellectual and artistic circles, giving wider resonance to one of the first movements proposing a new agenda for the Left. In 1980, in fact, the COCEI candidate Leopoldo de Gyves, allied with the communists of the Partido Socialista Unificado de México (PSUM), won the municipal presidency with 60% of the votes. Juchitán, the only municipality in Mexico then governed by a socialist formula, became a symbol for the new social struggles that would center on democratic elections and calls for racial and ethnic equality in the following decades. The experiment, however, lasted only three years. The Juchitan experiment attracted media attention, and many photojournalists who had worked in Central America documented this political-cultural laboratory.



19.09.85
07:19 am



289



290



291

288. Andrés Garay, Sin título (Eje Central Lázaro Cárdenas), 1985.

289. Marco Antonio Cruz, *Edificio Nuevo León, Unidad habitacional de Nonoalco Tlatelolco*, 19 de septiembre de 1985.

290. Pedro Valtierra, *México D.F. 19 de septiembre. Un policía camina cerca de los escombros que quedaron de lo que fue el Hotel Regis*, 1985.

291. Andrés Garay, Sin título, 1985.



292



293



294

292. Pedro Olvera, *La calle de las sorpresas*, 1988.

293. Pedro Olvera, *Santa Marta*, 1988.

294. Pedro Olvera, *Sueño de altura*, 1988.

295. Yolanda Andrade, *Superbarrio contra el SIDA*, 1989.

296. Lourdes Grobet, *La Satánica y Martha Villalobos, s/f.*

297. Lourdes Grobet, *La Briosa y La Bruja*, de la serie *Lucha de estrellas*, 1981.

298. Pablo Ortiz Monasterio, *Disparas tú, disparo yo*, de la serie *La última ciudad*, 1983.

299. Pablo Ortiz Monasterio, *Volando bajo*, de la serie *La última ciudad*, 1987.

300. Yolanda Andrade, *El niño y el infierno*, 1985.

301. Pablo Ortiz Monasterio, *Bandera*, de la serie *La última ciudad*, 1988.

302. Elsa Medina, *Limpia pararisis*, 1988.



295

Neza, Tacubaya y anexas



296

Entre 1970 y 1985, la población del Valle de México creció vertiginosamente, pasando de nueve, a cerca de veinticinco millones de habitantes, en su enorme mayoría migrantes de las regiones rurales del país, que ocuparon predios vacíos en los márgenes de la ciudad, en particular diversas zonas del antiguo Lago de Texcoco. La búsqueda de una nueva representación urbana, llevó a fotógrafos, cineastas y videastas (Elsa Medina, Yolanda Andrade, Pablo Ortiz Monasterio, Luis Lupone, Sarah Minter, etc.) a internarse en esas barriadas periféricas de la megalópolis.

Especialmente representativos de ese territorio eran los jóvenes *punk* de las bandas juveniles, que representaban la conjunción de la crisis económica y la emergencia de una diversidad de subculturas. Por su parte, Lourdes Grobet siguió la vida cotidiana de la lucha libre, poniendo especial énfasis en retratar a las luchadoras en su doble función de madres y heroínas populares y Pedro Olvera retrató, en sus desnudos infantiles, el



297



298

Neza, Tacubaya and Vicinity

Between 1970 and 1985, the population of the Valley of Mexico rapidly grew from nine to almost twenty-five million people, largely due to an influx from rural communities to the city, where people settled in vacant lands on the margins of the capital, particularly certain low areas of the former Texcoco Lake bed, though some more central areas, like Tacubaya, were also centers of the poorer working-class. A search for new images of the urban experience led several photographers and film- and videomakers (among them Elsa Medina, Yolanda Andrade, Pablo Ortiz Monasterio, Luis Lupone, and Sarah Minter) to explore these slums on the margins of the metropolis. Particularly representative of these areas were the young members of punk gangs, who emerged from the conjunction of economic crises with a variety of recent subcultures. Some artists focused on filming their lives, while on a different register Lourdes Grobet followed the professional wrestlers, with a special interest in the female wrestlers who performed twin roles as popular heroes and as mothers. Pedro Olvera took images of naked children that revealed the contrast between innocence and the surrounding brutal urban landscape.

302



299



300

301



267



303



305

A mediados de la década de los ochenta varios cineastas se interesaron por mostrar en sus películas la vida de las nuevas tribus que emergían de la crisis social y urbana. Así, la película de Paul Leduc *¿Cómo ves?* (1985), con guión del propio Leduc y de José Joaquín Blanco, mostraba una nueva cultura urbana en la que se mezclaba la presencia de las bandas con la música rupestre de Rodrigo González y Jaime López, la tropical de Son de Merengue y el rock con reminiscencias del hoyo fonquí del Tri. Cuatro películas independientes (*Sábado de mierda*, 1985-1987, de Gregorio Rocha; *Nadie es inocente*, 1987, y *Alma punk*, 1991, de Sarah Minter, y *La neta... no hay futuro*, 1987, de Andrea Gentile) se ocuparon de retratar la vida de las bandas punks en Ciudad Nezahualcóyotl, haciendo que los propios jóvenes actuaran sus vidas ante la cámara. Paralelamente, en Tacubaya, su barrio natal, Susana Quirós e Inés Morales realizaron el documental *Gritos poéticos de la urbe* (1989) y en *Gancho al hígado* (1982), Luis Lupone y Rafael Rebollar siguieron con una cámara de súper 8 la campaña para diputado del boxeador Rubén "El Púas" Olivares en la colonia Bondojoito. Este nuevo género de reportaje urbano, culmina en *Tengo una duda* (1984) de Luis Lupone, que documentaba la vida cotidiana de una muchacha de Contreras, incapaz de cumplir sus sueños. *Un toke de roc* (1985-1988), uno de los últimos súper 8 de Sergio García, trazó un bosquejo de la ciudad de los años ochenta vinculada a la contracultura, en donde aparecían las figuras más importantes del rock del momento, Cecilia Toussaint, Jaime López, Botellita de Jerez, etc.



306



307



In the 1980s, several filmmakers became interested in the tribes that had recently emerged from Mexico's ongoing social and urban problems. In *Gancho al hígado* (Hook to the Liver) of 1982, Luis Lupone and Rafael Rebollar recorded in Super 8 the congressional campaign of boxer Rubén "El Púas" Olivares in the Colonia Bondonjito. One of the quintessential films of this genre was also one of the earliest: *Tengo una duda* (I Have a Doubt), Lupone's 1983 documentary about the daily life of a girl from the Contreras neighborhood who is unable to fulfill her dreams. Paul Leduc's *¿Cómo ves?* (1985), written by Leduc and José Joaquín Blanco, revealed an urban culture where gang members mixed with the rock of Rodrigo González and Jaime López, the tropical songs of Son de Merengue, and rock and roll reminiscent of the Tri's *hoyos fonqui* ("funky holes," cheap cafés where rock bands played in the 1970s in Mexico). *Un toke de roc* (A Toke of Rock), one of Sergio García's last Super 8 films (1985-1988), sketched out Mexico City's counterculture of the 1980s, with appearances by some of the most important rock musicians of the time, including Cecilia Toussaint, Jaime López, and Botellita de Jerez. Four independent films dealt with the punk gangs in Ciudad Nezahualcóyotl, in which local youths acted out their lives for the camera: *Sábado de mierda* (Shitty Saturday), 1985-1987, by Gregorio Rocha; *Nadie es inocente* (No One is Innocent), 1986, and *Alma punk* (Punk Soul), 1991, both by Sarah Minter; and *La neta... no hay futuro* (The real deal is ... no future), 1987, by Andrea Gentile. Meanwhile, working in their native barrio of Tacubaya, Susana Quiros and Inés Morales produced the 1989 documentary *Gritos poéticos de la urbe* (Poetic Cries of the City).



309



308

303. Luis Lupone y Rafael Rebollar, *Gancho al hígado*, 1982, fotogramas.

304. Luis Lupone, *Tengo una duda*, 1984, fotogramas.

305. Gregorio Rocha, *Sábado de mierda*, 1985-1987, fotogramas.

306. Los Mierdas Punk en la Plaza de las Cibeles, 1986, durante el rodaje de *Nadie es inocente*.

307. Los Mierdas Punk en Ciudad Nezahualcóyotl, 1986, durante el rodaje de *Nadie es inocente*.

308. Sergio García, *Un toke de roc*, 1988, fotogramas.

309. Sergio García, *Un toke de roc*, 1988, fotogramas.



310



311

Movimientos sociales

Social Movements

312



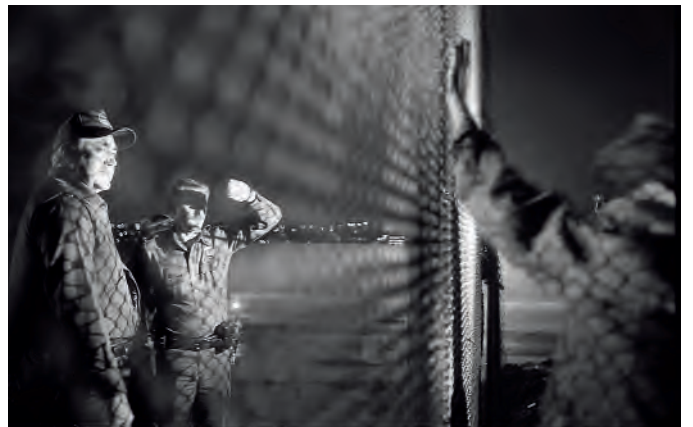
Además del ensayo fotográfico documental que favorecía ciertas publicaciones como el periódico *Unomásuno*, el semanario *Proceso* y posteriormente, el diario *La Jornada*, que empujaban a la izquierda a plantear un nuevo horizonte de identificación en torno a la nueva población urbana, el fotoperiodismo tiene un renacimiento en el último cuarto del siglo xx. La censura y parcialidad de los medios electrónicos hacen que en lugares como México la fotografía fija siga teniendo un rol informativo central, pues documenta con intensidad y compromiso todo aquello que el poder no deja asomarse en la pantalla chica: la emergencia de nuevos movimientos sociales, las violaciones a los derechos humanos, los accidentes de una modernidad desbordada por la sobrepoblación que provoca (San Juanico, 1984; sismo de 1985). Es así que la fotografía se afianzó como un arte político que tuvo un papel fundamental en las transformaciones del país en las tres décadas de la decadencia del sistema priísta.

Over the last quarter of the twentieth century, photojournalism in Mexico enjoyed a renaissance. The documentary photo-essays favored by newspapers like *Unomásuno* or *La Jornada*, and the magazine *Proceso*, pushed others on the left to consider new ways of identifying with changing urban populations. These essays were particularly important in a country like Mexico, where the electronic media were (and remain) subject to censorship and biases; still photography thus continued to play a central role in conveying information, documenting with an intensity of feeling and a sense of commitment all that the State would not allow to appear on TV: emergent social movements, human rights violations, accidents in overpopulated situations brought on by modernity (the San Juanico explosions in 1984; the 1985 earthquake). It was thus that photography was consolidated as a political art, performing an essential role in the country's transformations during the decline of the ruling party.

313



314



315



310. Pedro Valtierra, *Huelga de mineros, Pachuca, Hidalgo*, 1985.

311. Marco Antonio Cruz, *Policías en huelga en el metro*, 1986.

312. Frida Hartz, *Incendio en el mercado de la Merced*, noviembre de 1989.

313. Fabrizio León Díez, *Desalojo de maestros y campesinos del plantón en la plaza de gobierno principal de Tuxtla Gutiérrez*, 1985.

314. Eniac Martínez Ulloa, *El bordo. Frontera Tijuana-San Ysidro*, de la serie *Mixtecos*, 1989.

315. Elsa Medina, *Última cena*, Garita de Tijuana San Ysidro, 1997.



316

Chiapas 1994

“HOY DECIMOS ¡BASTA!, somos los herederos de los verdaderos forjadores de nuestra nacionalidad, los desposeídos somos millones y llamamos a todos nuestros hermanos a que se sumen a este llamado como el único camino para no morir de hambre ante la ambición insaciable de una dictadura de más de 70 años encabezada por una camarilla de traidores que representan a los grupos más conservadores y vendepatrias.”

1ª Declaración de la Selva Lacandona, Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, año de 1993.

El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) llevaba por lo menos diez años adiestrándose clandestinamente en la selva chiapaneca, cuando contra el consenso del resto de los grupos de la guerrilla en México, declaró la guerra al Estado Mexicano el primero de enero de 1994, el mismo día que entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá. El shock político y cultural que el levantamiento produjo fue extraordinario: derrumbó de golpe los sueños de modernización del régimen salinista, y tras superar sus ambiciones guevaristas infundadas, el zapatismo se replanteó como un movimiento en extremo novedoso que revolucionó la política de los grupos indígenas del continente y representó una de las principales fuerzas de resistencia anticapitalista a nivel global. La nueva agenda indígena tuvo efectos inmediatos tanto en la crítica de la representación indigenista, incluyendo el despunte de la obra de fotógrafos indios como Maruch



317

WE SAY TODAY: ENOUGH!, we are the heirs of the true founders of our nationality, we the dispossessed are millions, and we call on all of our brothers to join this call as the only way to avoid dying of hunger given the insatiable ambition of a dictatorship that has lasted more than 70 years, headed by a clique of traitors who represent the most conservative, sell-out groups.

1st Declaration from the Selva Lacandona, General Headquarters of Zapatista National Liberation Army, 1993.

The Ejército Zapatista de Liberación Nacional (Zapatista National Liberation Army, or EZLN) had been training clandestinely for no less than ten years in the Chiapas jungle, when, without the consensus of other guerrilla groups in Mexico, it declared war on the Mexican State on January 1, 1994, the same day the North American Free Trade Agreement between Mexico, the United States and Canada came into effect. This uprising was an extraordinary political and cultural shock: it demolished at once the modernization fantasies of the Salinas administration. The Zapatistas, after overcoming some ill-founded Guevarist ambitions, recreated themselves as a totally new movement that revolutionized the politics of indigenous communities in the Americas, and became one of the main forces resisting capitalism on a global level. Among the immediate effects of this new pro-Indian agenda were a critique of outdated indigenista representations, and the emergence of indigenous photographers like Maruch Sántiz Gómez.



318

316. Antonio Turok, *Año nuevo en San Cristóbal de las Casas*, 1994.

317. *La Jornada*, 2 de enero de 1994.

318. Antonio Turok, *El encuentro, San Cristóbal de las Casas, Chiapas*, 1994.

319. Omar Meneses, *Toma de la Finca Liquidámba, Ángel Albino Corzo, Chiapas*, 1994.

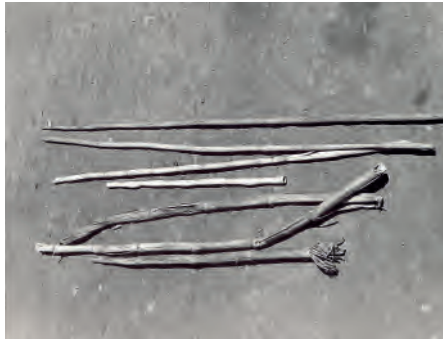
319



273

Maruch Sántiz Gómez

320



No pegar al alguien con rastrojo y carrizo.

–Mu xtun jmaj jbajtik ta k'ajben, ta aj, yu'un ta la xijbakub, li k'ajben xchi'uk aje ch'abal ya'lel taki te' je' cha'al jech tzlok'ta ti jbek'taltike, ma'uk no'ox vo'otik yu'un k'alal ta chij.

–Si se le pega a una persona con rastrojo y carrizo, esa persona se enflaquece, ya que el rastrojo y el carrizo no tienen humedad, y lo mismo le pasa a nuestro cuerpo; pero no sólo a la gente le provoca mal, sino también a los borregos.

–If a person is hit with stalks or reeds that person will get skinny. Since the stalks and reeds have no moisture, the person's body will not either. This does not just harm people.

321



No comer tronco de repollo.

–Mu xtun jk'uxtik yuxub itaj, yu'un mu la xlom ku'untik te' ta anil, kapal k'uk lok'el la chbit skamolal ta jsatik.

–No comer tronco de repollo; dicen que no va uno a poder tumbar luego el árbol, que va a costar mucho y que a cada rato brincan los pedazos de madera a los ojos.

–Don't eat cabbage stalk. They say that if you do you will not be able to cut a tree, that it is going to take a lot of work and the wood chips will fly into your eyes.

322



Secreto para evitar que huya un asesino.

–Yo' mu xjativ batel nom jmilvaneje (tey no'ox xjoyet ta stz'el sna), jech ti jmilele ta xich' ak'bel svayebin ch'ojon, ti ch'ojone xototet chich' pasel.

–Para que no huya lejos un asesino (que ande nomás ahí cerca de su casa) acuestan al muerto encima de un lazo enrollado.

–A murderer will not get very far (there he is lurking around your house) if you lay the dead person on top of a rolled noose.

El Proyecto Fotográfico Chiapas es una iniciativa de la estadounidense Carlota Duarte, en colaboración con Sna Jtz'ibajom (La Casa del Escritor) en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. El proyecto permitió a artistas indígenas tener herramientas técnicas para desarrollar obras fotográficas. El trabajo de Maruch Sántiz Gómez, originaria de Cruzton, San Juan Chamula, Chiapas, empezó a ser reconocido internacionalmente desde 1994, a raíz de su presentación en la primera Bienal de Johannesburgo.

The Proyecto Fotográfico Chiapas (Chiapas Photographic Project) was begun by the American Carlota Duarte, in collaboration with Sna Jtz'ibajom (The House of the Writer) in San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Duarte's goal was to provide local indigenous artists with the cameras, materials and training necessary to carry out photographic projects. The images by Maruch Sántiz Gómez, from the village of Cruzton, near San Juan Chamula, achieved international recognition in 1994, after her works appeared in the First Johannesburg Biennial.

323



No comer la primera tortilla que sale del comal.

-Mu xtun jve'tik ba vaj, lok'el la chijbabak'opoj yu'un

-Es malo comer la primera tortilla que sale del comal, porque se vuelve uno muy hablador, hablando en contra de los demás.

-You should not eat the first tortilla that comes off the griddle or you will become very talkative, saying bad things about other people.

324



Pedazos de tortilla quemada y lo mordido por el ratón.

-Li nap'uxal vaj, xchi'uk ve'ben ch'o k'usuk no'ox ve'lilal, mu xtun jve'tik ta la jtatik kuch k'op.

-Es malo comer los pedazos de tortilla quemada que sale del comal, y lo mordido por el ratón de cualquier alimento, porque la gente nos va a calumniar.

-It is bad to eat pieces of burnt tortilla straight off the griddle or the part of any food that has been nibbled by mice, since people will slander you.

325



Los niños no deben comer patas de pollo.

-Li ololetike mu xtun sti' vax alak', li tzebe tzsok sjolob, li kerem mi tztunes ch'ojone ko'ol lok'el la chchuk sba.

-Es malo que los niños coman patas de pollo, porque la niña enreda su tejido. Y al niño también, cuando utiliza un lazo, le pasa lo mismo.

-It is bad for children to eat chicken feet because the little girl's weaving will get tangled and when the boy uses a lasso the same will happen to him.



326. Eugenia Vargas, *Mural rojo* (detalle), 1993.

la identidad como utopía



**identity
as utopia**

Me quiero morir

Olivier Debroise

En 1990 empecé a componer un libro cuyo título iba a ser *Me quiero morir*: un compendio de artículos, prólogos de catálogos, conferencias, etc., en torno a los artistas –pintores figurativos y ensamblajistas– que a partir de 1982 empezaron a surgir de manera desordenada en México. Si bien el libro se centraría en Julio Galán, uno de los precursores del retorno a una figuración marcada por intentos de recuperar una narrativa basada en una retórica derivada del arte conceptual (de ahí la importancia del texto en yuxtaposición a la imagen), el libro incluiría a varios de los agentes culturales de la época, desde Adolfo Patiño y Rubén Bautista –que se erigían como curadores en La Agencia y La Quiñonera, respectivamente– hasta los artistas cubanos que invadieron a México a partir de 1986, y cineastas como Nicolás Echevarría. Nunca terminé aquel libro, en parte porque en plena gestación el “movimiento” (que nunca existió como tal, a mi modo de ver) fue apadrinado por coleccionistas y algunas galerías de arte, que le dieron forma, “sustancia” y proyección internacional, sin necesidad de teorización, ni historia. El caso más evidente, fue el proyecto Parallel Project, diseñado por los propietarios de las galerías OMR, Arte Actual de Monterrey y Galería de Arte Mexicano, con financiamiento del Estado mexicano, que se presentó en paralelo a la muestra “México: esplendores de treinta siglos”, en espacios alquilados, en tres ciudades de Estados Unidos: Nueva York, San Antonio y Los Ángeles. El prólogo del catálogo, de Alberto Ruy Sánchez, “Nuevos momentos del arte mexicano: el fundamentalismo fantástico”, ampliamente criticado inclusive por los artistas de la muestra, que no se identificaron con ese fundamentalismo, fue el golpe de gracia que acabó con el llamado “neomexicanismo”, fenómeno que transformó radicalmente las intenciones de los artistas (o, por lo menos, de aquellos precursores que me interesaban: Enrique Guzmán (1952-1986), Julio Galán (1959-2006), Nahum B. Zenil, Magali Lara, Carla Rippey, Adolfo Pa-

tiño (1954-2005), Esteban Azamar y los jóvenes integrantes de La Quiñonera) y el sentido de sus obras, desplazando las motivaciones originales de lo que había sido una búsqueda personal de identidad (sexual, emocional y cultural, a la vez) que se enraizaba, como intentaba explicarlo entonces, en un malestar generalizado, producto de la descomposición económica, moral y política del país, casi siempre manifestado por una desintegración del espacio pictórico, la superposición de discursos contradictorios, y un uso reiterado del cuerpo fragmentado. Por otra parte, el proceso de absorción de tendencias marginales por el *mainstream*, en el momento en que el México del salinismo requería de “signos de identidad” que, a la vez, coincidían con reivindicaciones identitarias de grupos específicos en Estados Unidos (los latinos, desde luego, pero también las comunidades indígenas, las feministas y los entonces incipientes *queer studies*), fue una revelación que me llevó en los años noventa a analizar, más que las obras en sí, los mecanismos de difusión e inserción económica del arte.

Se reproduce aquí, en el estado en que lo escribí en 1990, la introducción de ese libro, que toca temas abordados en otros ensayos de la época.

A principios de 1986, Julio Galán vivía en Nueva York, cuando realizó un gran autorretrato, quizás uno de sus cuadros más transparentes y más elaborados técnicamente, al que llamó *Me quiero morir*. Sujeto/objeto de la obra, Julio Galán se representó a sí mismo con los brazos abiertos, los ojos entrecerrados, en una actitud que recuerda un éxtasis místico... Del bolsillo de su traje emerge una bandera mexicana. Una gruesa cadena pende de la muñeca, y lo enlaza con el águila subida en el nopal. Papeles picados, una orla de estilizados motivos vegetales, signos, recuerdos... Por primera vez, en Nueva York, Julio Galán utilizaba deliberadamente elementos iconográficos de obvias resonancias mexicanistas.

Su caso no es el único: desde que Diego Rivera pintó en París aquel célebre *Paisaje zapatista* (1915), el redescubrimiento distante del país natal motivado por la nostalgia parece ser un sentimiento compartido por muchos pintores mexicanos que han escogido el exilio voluntario en los grandes centros de difusión del arte. Rufino Tamayo, Francisco Toledo –entre muchos otros– pasaron por experiencias semejantes. Asimismo, incontables pintores mexicano–estadounidenses buscan expresar su malestar transcultural mediante la recuperación de la más tipificada simbología patria. Pero en la década de los ochenta, ese fenómeno –ese sentimiento– parece haberse desenvuelto también en el interior del país, terminando por conformar una “nueva escuela mexicana de pintura”, regida aparentemente por la recuperación de una serie de signos iconográficos, símbolos, temáticas y formas, todo lleno de connotaciones culturales.

Al borde del *Mexican curious*, entre la mística y la burla, un nutrido grupo de pintores, escultores y fotógrafos han reivindicado el regionalismo, por no decir el más estrecho localismo.

Como todo fenómeno cultural, éste se enlaza con diversos factores socioeconómicos, tanto locales como internacionales, y, en este sentido, debe relacionarse con lo que en los países europeos y en Estados Unidos se ha dado en llamar posmodernismo o transvanguardia.

Retomando una definición esclarecedora de Fredric Jameson, el posmodernismo no es ningún movimiento artístico (aunque el mercado del arte así lo presente), sino un fenómeno sociohistórico. Expone un corte epistemológico que afecta, a partir de los años cincuenta, no sólo el ámbito de las producciones culturales, sino a toda la sociedad que las recibe.

La ruptura detectada por Jameson en la arquitectura, la literatura y las artes plásticas norteamericanas desde mediados de los años sesenta resulta quizá más evidente en nuestros países de economías dependientes afectados por crisis económicas que tuvieron efectos tanto en los bolsillos como en las mentalidades y modificaron profundamente las estructuras del pensamiento. En 1982, año en que se inauguró formalmente una crisis latente y hasta entonces disfrazada de *boom* económico, empezaron a cerrarse los canales que alimentaban espiritual y físicamente a los artistas del medio siglo (revistas y libros de arte, ineludibles visitas a los grandes museos de Europa y Estados Unidos, paulatina incorporación a un mercado internacional del arte). Sin embargo, la rápida toma de conciencia de la irreversible pérdida de mecanismos de difusión de la obra de arte, abiertos en muchos casos por los propios artistas, obligó a pintores y escultores a buscar nuevas fuentes de ingresos y transformó muy pronto el panorama de las artes plásticas en México. Las crisis, por ende, se reflejaron casi inmediatamente en sus obras.

La pérdida de la confianza ciega en la modernidad como vía de inserción privilegiada desde el sexenio de Miguel Alemán se manifestó, por un lado, en la pérdida de credibilidad en las instituciones oficiales (en este caso, del INBA y la UNAM, patrocinadores

únicos de los artistas desde los tiempos de José Vasconcelos), cuyos presupuestos reducidos no acataban las demandas salariales de los maestros de arte, de los investigadores y los museógrafos, reclutados por lo general en las dos escuelas de pintura, ni alcanzaban a cubrir el precio de fabricación de las obras premiadas en los numerosos concursos anuales y bienales. Por consiguiente, la crítica implícita al proyecto modernista que trajo la era de las crisis indujo a encontrar –o a formarse– una nueva audiencia, un público más cercano y, sobre todo, más atento.

Se trataba, finalmente, de revalidar la profesión al inscribirla sin prejuicio en la cotidianeidad de su época; en otras palabras, de reconciliar la práctica del arte con la vida.

Había que asumir por tanto un eventual fracaso de las especulaciones teóricas de las dos décadas anteriores; al dejar de lado ciertas reivindicaciones ideológicas los artistas buscaron acercarse a la sensibilidad de un público potencial (perfectamente situado en la medida en que estaba conformado por el mismo sector que los creadores). Ese proyecto encajaba con incontables reivindicaciones de la sociedad civil que se dieron a lo largo de la década, particularmente en las zonas urbanas y suburbanas. A la reducción de la movilidad social, los artistas han respondido con una incrementada calidad de sus obras –que contrasta con la época de los informalismos de las décadas anteriores–, así como con una renovada atención al sentido de la obra de arte, que corresponde también a una crítica de los valores de la modernidad. A las abstracciones y especulaciones teóricas los artistas mexicanos de los años ochenta contestaron con un repentino retorno a diversas formas de figuración, y un pragmatismo que se expresa claramente en el modo de socializar y divulgar las obras.

En ese aspecto, fue necesario reconsiderar el valor mercantil de las obras, que los artistas del medio siglo intentaron teóricamente anular desde el punto de vista de su proyecto ideológico y purismo formal. Esto se vio facilitado en los ochenta por la tendencia generalizada a la (re)privatización, que absorbió diversos sectores de la economía; un fenómeno que ha repercutido también con graves consecuencias en las propuestas estéticas. Si bien no modifica *a priori* la producción, induce –puesto que el arte se transforma en un “valor agregado”– a una creciente especulación, fomentada en muchos casos por los propios artistas.

Es una modificación más profunda de lo que aparenta, que hay que comprender en la perspectiva sensible de su época. La repentina proliferación de galerías de arte, tanto en la Ciudad de México como en ciertas ciudades de provincia (Monterrey y Guadalajara, en primer lugar; la frontera norte, Jalapa, Mérida, además de los centros turísticos, Acapulco, Cancún y ahora Bahías de Huatulco), la aparición de nuevos coleccionistas reclutados, a diferencia de lo que sucedía antes, entre la mediana burguesía urbana, los efectos de un inesperado mecenazgo industrial (bancos, casas de bolsa, empresas de la comunicación, trasnacionales de reciente implantación en el país) que adquiere obras, publica libros y revistas, financia investigaciones, no se debe sólo a la

impresionante cantidad de circulante devaluado que nos trajo la crisis, sino que representa un cambio cualitativo importante, imputable en primera instancia a los artistas, creadores de un arte menos polémico y, finalmente, más acorde con la sensibilidad general.

A grandes rasgos, los artistas mexicanos de los años ochenta, nacidos entre 1950 y 1962-1963, y formados entre 1968 y 1979, han escogido la introspección y la sinceridad individual, ciertas formas de intimidad que van desde la introspección personal (Nahum B. Zenil, Julio Galán, Reynaldo Velásquez, Rocío Maldonado, Esteban Azamar, Magali Lara) o la representación de mitologías individuales (Carla Rippey, Adolfo Patiño, Saúl Villa, Lucía Maya) o colectivas (Helio Montiel, Marisa Lara, Arturo Guerrero, Germán Venegas). La mirada retrospectiva y nostálgica al pasado inmediato (los años cuarenta, pre-televisivos) y a su iconografía –elementos reivindicables ante las modificaciones cada vez más visibles del medio ambiente cultural– recuerda en gran medida la evolución del arte chicano, que retomó los símbolos de la mexicanidad, la Virgen de Guadalupe y el lábaro patrio, Frida Kahlo y un “mal gusto” tipificado, como característicos de una cultura en el exilio; en el límite, se puede pensar que el nuevo mexicanismo se plantea como una cultura exiliada en su propio país. La “chicanización”, tendencia relativamente reciente de la plástica mexicana, pasa por la referencia a la iconografía popular y por la revalidación paródica de lugares comunes de la pintura mexicana de los años veinte a los cuarenta (el aspecto de exvoto que estudiaron Manuel Rodríguez Lozano y Abraham Ángel, el indigenismo a ultranza de Diego Rivera y sus seguidores, un expresionismo vindicativo como en las acuarelas populares del joven José Clemente Orozco, etc.). Se puede explicar por un acentuado sentimiento de ostracismo: como si ciertos pintores jóvenes de México se sintieran culturalmente desterrados en su propio país y volvieran nostálgicamente el rostro hacia formas de expresión en vías de extinción, hacia un folclor desnaturalizado. Esto no significa, de todos modos, que asistamos al nacimiento de una nueva escuela mexicana de pintura. Existen demasiadas diferencias, tanto sociales como ideológicas, entre nuestra época y aquella que vio nacer una “pintura auténticamente mexicana”.

Es un arte de la parodia, que confunde las definiciones, borra las fronteras entre alta cultura y cultura cotidiana, se nutre de la iconografía más banal, de los cromos, de las fotografías, de los calendarios, de las imágenes de la prensa. O bien se remite deliberadamente a los lugares comunes de la escuela mexicana de los años veinte. ¿Una nueva escuela mexicana? Quizás. Una estética de los ochenta en México, es más probable.

Desde el altar y el pedestal, soportes de la imaginaria mexicana, aparece la risa en medio del caos.

Estos elementos (que no son los únicos) pueden definir una ruptura generacional que, si bien tardó en aparecer como tal, cada día se precisa más. A fin de cuentas se puede considerar este fenómeno como equivalente al posmodernismo norteamericano o al europeo; tiene, sin embargo, fundamentos sustancialmente distintos –casi diría incomparables–. De ahí la reticencia a emplear ese término importado (que comparto con la mayoría de los historiadores que han tratado el tema). A diferencia de lo que sucede en Estados Unidos, este “movimiento” no parece fundamentarse en ideas preconcebidas, moldeadas por historiadores o críticos. Se trata más bien de una amplia modificación del carácter mismo de la producción artística: no surge como movimiento organizado, sino como convergencia espontánea de intereses, desordenada y ecléctica. Además, no ha tenido –hasta el momento– la visibilidad que otorga un aparato de conceptualizaciones.

En la práctica, corresponde a una crisis de valores que repercute en una necesidad de revalidar lo propio como método de identificación. Un fenómeno de alguna manera semejante, toda proporción guardada, al que dio inicio a la escuela mexicana de los años veinte, que fue producto asimismo de una violenta crisis (la Revolución mexicana). Sin embargo, en los años ochenta, después de Diego Rivera y de Rufino Tamayo, después del apabullante entusiasmo “modernista” de la generación del medio siglo, ya no es posible reivindicar con los mismos ojos, con la misma mentalidad, la mexicanidad de la Revolución. El sentido de la obra de arte tiene que ser o bien más profundo, casi íntimo, o bien de plano paródico, ya sea con intenciones críticas o sin ellas.

El actual estado de cosas no sólo se manifiesta en las obras de determinados artistas, sino que también marca diversas tentativas de la historia del arte y la museografía: exposiciones como “Imagen de México” que presentó la curadora suiza Erika Billeter en la Frankfurt Kunsthalle en 1988, o “The Latin American Spirit”, organizada por el Bronx Museum de Nueva York; la muestra sobre la Virgen de Guadalupe y la retrospectiva de María Izquierdo en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo de la Fundación Cultural Televisa; el –excesivo– interés por la obra y la vida de Frida Kahlo, quizá la primera artista mexicana en practicar la introspección y revelarla en su arte, se sitúan en esta línea: no hubiesen sido posibles algunos años antes, al menos no en esta forma y con esta difusión. Son claro reflejo de un cambio en la apreciación del arte mexicano (y latinoamericano, en general), y determinan la creación de un mercado del arte mexicano en plena expansión.

I Want to Die

Olivier Debroise

In 1990 I started working on a book that was to be called *Me quiero morir* (I Want to Die), a collection of articles, short catalogue essays, lectures, and other texts about the figurative painters and assemblage artists whose work had begun appearing in a somewhat random way around 1982. The book was to focus on Julio Galán, one of the precursors in Mexico of that return to figurative painting that was, in part, marked by a desire to reinvest narrative with the rhetoric of conceptual art, particularly the juxtaposition of text and image. Nevertheless, several other cultural agents working in the same period were to be included, from Adolfo Patiño and Rubén Bautista—who were the self-appointed curators of La Agencia and La Quiñonera, respectively—to the Cuban artists who had begun invading Mexico in 1986, to filmmakers like Nicolás Echevarría.

I never finished that book, partly because just as this “movement” was emerging (though it never was really a movement, at least to my mind), it was embraced by art collectors and galleries, who gave it shape, “substance,” and international exposure, without too much theorizing or historicizing. The best example of this was Parallel Project, an exhibition program focusing on contemporary art organized in 1990 by the Galería OMR and Galería de Arte Mexicano, of Mexico City, and the Galería Arte Actual, of Monterrey, with funds from the Mexican government, and presented in rented spaces in New York, San Antonio, and Los Angeles in conjunction with the tour of the blockbuster “Mexico: Splendors of Thirty Centuries.” The Parallel Project catalogue included an introduction by writer Alberto Ruy Sánchez, entitled “New Moments in Mexican Art: Fantastic Fundamentalism,” which was widely criticized, especially by artists in the show who felt little affinity with this idea of fundamentalism.

Ruy Sánchez’s essay was the swan song of what by then was being called “neo-Mexicanism,” an inventive term that

radically distorted the intentions of artists and the meanings of their works. Or at least this was the case for the artists I was interested in, like Esteban Azamar, Julio Galán (1959-2006), Enrique Guzmán (1952-1986), Magali Lara, Adolfo Patiño (1954-2005), Carla Rippey, Nahum B. Zenil, and the young artists from La Quiñonera. “Neo-Mexicanism” as a concept displaced these artists’ original motivations, especially their extremely personal search for identity (at once sexual, emotional and cultural), rooted—as I tried to explain at the time—in a general malaise caused by the nation’s economic, moral, and political decomposition, appearing visually in the disintegration of pictorial space, the superimposition of contradictory discourses, and the repeated use of fragmented bodies. But there was something else: marginal trends were then being drawn into the mainstream, responding to the need of the regime of Carlos Salinas to soften its neo-liberal program with “signs of identity,” which strangely mirrored the identity politics of various groups in the US and that had resulted in the boom in Latino studies, Native American studies, feminist theory, and what would soon emerge as queer theory. This was a revelation that led me in the 1990s to more closely analyze the machinery controlling the distribution and commercialization of art, rather than focus on the images themselves. The text that follows is an edited version of what was to be the introduction to *Me quiero morir*; though written in 1990, it incorporates fragments of other essays from the late 1980s.

In early 1986, while living in New York City, Julio Galán painted a large self-portrait, perhaps one of his most transparent and technically accomplished works, which he called *Me quiero morir*. Galán depicted his own self as both the object and subject of the painting: his open arms and half-closed eyes create a mood of mystical ecstasy... The national flag pokes out from one of his

suit pockets; a thick chain hangs from his wrist, linking him to the image of an eagle on top of a prickly pear cactus; there are hanging banners of *papel picado*, curving vines, signs, memories... For the first time, and from distant New York, Julio Galán made deliberate use of an iconography obviously evocative of Mexico.

This case is not unique. Ever since Diego Rivera painted his cubist *Paisaje zapatista* (Zapatista Landscape) of 1915 while living in Paris, the distant rediscovery of home, driven by nostalgia, has been a common theme in the work of many of the Mexican artists who chose self-imposed exile in the art capitals of Europe or the United States: among other examples, one could cite the cases of Rufino Tamayo and Francisco Toledo. And then there were the Mexican-American painters and community muralists in the US, who beginning in the late 1960s had sought to express their transcultural unrest through the recovery of the most stereotyped nationalist symbols. But in the 1980s, this phenomenon, this feeling, began to emerge inside Mexico itself, leading to the explosion of what seemed to be a "new Mexican school of painting," apparently governed by the recuperation of series of iconographic symbols, signs, themes, and forms, all packed with cultural connotations.

Working on the edge of "Mexican curious," somewhere between mysticism and mockery, an important group of painters, sculptors, and photographers made a claim for regionalism, even a more narrow localism. As with any cultural phenomenon, this trend can be linked to various socio-economic factors, both national and international, and might be related to what has been called postmodernism or the transvanguard in the US and Europe.

Recalling Fredric Jameson's enlightening definition, postmodernism is not an artistic movement, though the art market tries to make it so; it is rather a socio-historical phenomenon. It exposed an epistemological cut that since the 1950s affected not only cultural production, but also the society that was consuming it.

The rupture of the mid-1960s detected by Jameson in American architecture, literature, and the visual arts, is even more obvious in economically dependent countries such as ours, rocked by economic crises affecting both the pocket book and the mind, and that serve to transform deeply-held ideas. Long concealed by the petroleum boom of the 1970s, a latent economic crisis was formally inaugurated with the crash of 1982, gradually closing down the channels of communication that had spiritually and physically nourished Mexican artists of the mid-century (access to important art books and magazines, necessary visits to the great museums of Europe and the US, a gradual incorporation into the international art world). Nevertheless, Mexico's painters and sculptors quickly responded to this irreversible loss of these mechanisms for the dissemination of their work (avenues that in many cases had been opened by the artists themselves), which forced them to search for new sources of income

and transformed the panorama of the visual arts in the country. Indeed, the economic crises of the early 1980s were almost immediately reflected in their works.

That blind faith in modernity as a privileged path for a successful career in the arts, which had been the rule since the administration of Miguel Alemán, was now gone. As a result, official institutions like the INBA and the UNAM, which had been the only real sponsors of artists since the days of José Vasconcelos, lost their credibility. Reduced budgets were insufficient to cover the salary demands of researchers, curators, and art professors, many working in the UNAM's two art schools, nor were they enough to cover the production costs for works of art that had been awarded prizes in the INBA's many annual and biennial competitions. As a consequence, implicit criticism of the modernist project brought on by the era of crises led these professionals to find or create new audiences, closer to home and more attentive.

In the end, it was a matter of revalidating the profession by inserting it, without prejudice, into daily life: in other words, the practice of art needed to be reconciled with life.

It was thus necessary to admit to the failure of the theoretical speculations of the previous two decades. By leaving aside certain ideological assertions, artists sought to more closely reflect the sensibilities of their potential audience (perfectly attainable since the audience came from the same social class as the artists). This project also fit with the numerous demands being made by social groups in the late 1970s and early 1980s, especially in urban and suburban areas. Artists responded to reduced social mobility by increasing the painterly qualities of their images—in contrast to the informalist tendencies of previous years—and by paying more attention to meaning, which was also in line with ongoing critiques of the modernist project. Mexican artists of the 1980s rejected abstraction and theoretical speculations with a sudden return to various forms of figuration, and a more pragmatic attitude, reflected in the ways their images were situated and disseminated.

And so it also became necessary to reconsider the market value of the work of art, which mid-century artists had tried, at least in theory, to deny, in accordance with their own ideological project and especially given their search for formal purism. In the 1980s, this (re)turn to the market was facilitated by a general trend towards (re)privatization that took over diverse sectors of the national economy, a phenomenon that also a serious impact on aesthetic proposals. Though it did not necessarily lead to an actual change in the forms of production, art increasingly became tied to monetary value, leading to financial speculation that in some cases was encouraged by artists themselves.

This has been a transformation much deeper than it might seem, and must be understood from a perspective sensitive to the times. New commercial galleries suddenly appeared in Mexico City and provincial cities—mainly Monterrey and Guadalajara, but also along the US-Mexico border, as well as in Jalapa, Mérida, and

resorts such as Acapulco, Cancún, and now Huatulco—catering to the new collectors that emerged, unlike in past generations, from an urban upper-middle class. Another new and unexpected result of the new economy was private-sector patronage: commercial and investment banks, media corporations, and transnational companies entering the Mexican market, all acquired art, published books and financed magazines, and funded research. Such expenditures were possible because of the impressive quantity of devalued currency in circulation as a consequence of the economic crisis, but they were facilitated by the quality of the works themselves, as artists shifted their production to less controversial images, catering to the taste of a broader audience.

In general, the leading Mexican artists of the 1980s, who were born between 1950 and 1963 and whose artistic formation took place between around 1968 and 1979, opted for introspection and individual sincerity, a certain form of intimacy ranging from personal introspection, in the cases of Nahum B. Zenil, Julio Galán, Reynaldo Velásquez, Rocío Maldonado, Esteban Azamar, and Magali Lara, to individual mythologies, seen in the work of Carla Rippey, Adolfo Patiño, Saúl Villa, and Lucía Maya, or the representations of collective myths, by Helio Montiel, Marisa Lara, Arturo Guerrero, and Germán Venegas. The retrospective and nostalgic turn to the recent past—the pre-television decade of the 1940s, above all—and its icons—elements that could be recovered because of key shifts in the cultural environment—are strongly reminiscent of the evolution of Chicano art since 1968, in which artists adopted symbols of the *patria*, like the Virgin of Guadalupe, the national flag, Frida Kahlo, and stereotypes of “bad taste,” as markers of a culture exiled in its own country. In fact, one could say that neo-Mexicanism also proposes itself as visualizing a culture exiled in its own country. This “chicanization” of the visual arts in Mexico is a more recent trend, but it also draws on references to popular culture, revalidating with parody the clichés of Mexican painting from the 1920s to the 1940s: the appropriation of ex-votos by Manuel Rodríguez Lozano and Abraham Ángel, the overblown *indigenismo* of Diego Rivera and his followers, or the vengeful expressionism of the young José Clemente Orozco’s watercolors of prostitutes, to cite just a few examples. Neo-Mexicanism can thus be understood as an exacerbated feeling of isolation, as if several young artists in Mexico suddenly felt culturally banished from their own country, and turned nostalgically back to visual forms on the verge of extinction, to a denaturalized folklore. But all this doesn’t necessarily mean we are witnessing the birth of a new “Mexican School of Painting.” There are too many differences, both socially and ideologically, between our time and the era when people could believe in a “genuine Mexican art.”

This is an art of parody, where definitions are deliberately confusing, where the borders between high culture and everyday life are erased, where artists find inspiration in the most banal iconography, taken from cheap prints, photographs, calendars, and the pages of the newspapers; where they also de-

liberately turn to the tired subjects of the Mexican School that emerged in the 1920s. So is this a new Mexican school? Perhaps. An aesthetics of 1980s Mexico, more likely.

From the altar and the pedestal, the physical supports of the Mexican *imaginaire*, comes laughter in the midst of chaos.

All of these factors (and there are others) serve to define a generational shift that is becoming more apparent every day, though it took a long time to manifest itself. Although this phenomenon might be thought of as the equivalent to American or European postmodernism, it has essentially distinct features that make it, I believe, incomparable. Therefore, my reticence in using the imported term, an attitude shared by most of the historians who have addressed this subject. Unlike what happened in the US, this artistic “movement” does not appear to be based on pre-established ideas, nor did critics and historians initially shape its contours. What we have here is a major transformation of artistic production itself, not as an organized movement, but rather as an eclectic, disordered, spontaneous convergence of interests. In fact, until now it has lacked precisely that visibility that a conceptual framework would have otherwise provided.

In practical terms, neo-Mexicanism corresponds to a crisis of values that led to the need to reappraise one’s own heritage as a means of self-identification. Though there are key differences, something similar did occur at the time of the emergence of the “Mexican School” in the 1920s, which also resulted from a violent crisis, namely the Mexican Revolution. But in the 1980s, after the ascendancy of Diego Rivera and Rufino Tamayo, after the overwhelming “modernist” euphoria of the mid-century generation, it is no longer possible to see post-Revolutionary *mexicanidad* with the same eyes or from the same position. The meaning of the work of art either has to be deeper, and more intimate, or else it has to be an outright parody, with or without a critical apparatus.

The present state of things is visible not only in works by particular artists, but in the development of certain tentative trends in the fields of art history and curatorial practice. The year 1988 alone has seen “Images of Mexico,” first presented at the Frankfurt Kunsthalle by the Swiss curator Erika Billeter; “The Latin American Spirit,” an exhibition organized by the Bronx Museum of the Arts in New York; a survey about the Virgin of Guadalupe and a retrospective of María Izquierdo’s work, both organized by the Centro Cultural/Arte Contemporáneo of the Fundación Cultural Televisa. And there is also the—excessive—interest in the life and work of Frida Kahlo, perhaps the first Mexican artist to emphasize self-introspection and then reveal it in her work. All of these projects are in line with neo-Mexicanism: none would have been possible a few years earlier, at least not in these forms and with this level of public success. They clearly reflect a change in the appreciation of Mexican art (and of Latin American art in general), and help promote a market for Mexican art that remains in full expansion.

La producción simbólica en México durante los años ochenta

Alejandro Navarrete Cortés

La producción simbólica en México adoptó nuevos tintes políticos y estéticos a finales de los años setenta y principios de los ochenta. El discurso de las artes se centró en una problemática añeja, la politización de las formas simbólicas, que parecía reformular algunos aspectos olvidados de la otrora vanguardia mexicana. Con los avances que había inaugurado los primeros Salones Independientes a finales de los años sesenta, y la actividad gremial durante los setenta como respuesta a una política cultural desarticulada y unilateral, cuyo único esfuerzo residía en validar lo ya validado, se desencadenaron una serie de prácticas discursivas alternas a la visión hegemónica que prevalecía en el ambiente cultural y artístico. La mayoría de los llamados Grupos –Proceso Pentágono, Mira, el TAI o Suma– se enfrentaba directamente con los mecanismos del poder que habían suscitado la represión del Movimiento Estudiantil de 1968, además de la implementación del terrorismo de Estado y la violación sistemática de los derechos humanos, en casi todo el contexto latinoamericano, durante la llamada “guerra sucia” desde principios y mediados de los años setenta hasta bien entrados los ochenta. La vieja querrela entre producción y vida parecía conducirnos hacia un arte político o una demagogia estética, una paradoja que parece señalar el inevitable proceso que sufre todo producto artístico, a pesar de que en algunos casos su sentido era efímero al permanecer en el umbral de la institución o mantenerse todavía del lado del impulso vital.

Tras una modernización acelerada y fragmentada, cuyos tropiezos van desde la industrialización eléctrica hasta las supuestas ventajas de la privatización de los hidrocarburos; un crecimiento acelerado de la población en los confines de la ciudad; los persistentes conflictos étnicos y de clase –donde el campesino, el obrero o el maestro ya no operaban como agentes sociales y, en su lugar, el mendigo o el pordiosero funcionaban como emblemas de un país en ascenso–; el avance que los medios de comunicación adquirirían como modelo para la sub-

jetividad, el Cuarto Poder, según Carlos Monsiváis,¹ que representaba la televisión, en relación con la prensa y la radio, cuyo uso estaba sistemáticamente orquestado desde el gobierno, y al mismo tiempo la reactivación de la demanda de información de la opinión pública a consecuencia del 68; también el desgaste del régimen político que, después de varias décadas, dejaba entrever el surgimiento de una democracia más participativa: es posible trazar una historia política de la producción simbólica en que dichos detonadores o impulsores indirectos han fomentado la aparición de resistencias y potencias de distinto orden estético y político. Será necesario recurrir a dos categorías de la antropología, identidad y diferencia, las cuales han articulado una serie de efectos y vicisitudes sobre el sujeto y el otro cultural con la intención de reordenar las potencias del afuera. Nuestro interés es rastrear aquellas producciones que, desde las diferencias o políticas de la identidad, propiciaron una serie de prácticas que han resquebrajado los relatos institucionales sin la intención de ser legitimados o administrados desde la industria cultural, a pesar de que, en algunos casos, ésta haya sido su consecuencia.

¿Bajo qué paradigmas se desarrollaron dichas tácticas simbólicas, en las que el cuerpo sirve como soporte principal, y cómo operaron dentro del ámbito de la producción cultural en México? ¿Cómo fue posible el surgimiento de las identidades acompasadas del avance tecnológico dentro del espacio de una utopía posible? ¿Cuál fue el lugar de este nuevo productor simbólico con respecto a la geografía del proceso de producción, distribución y consumo? Para tales efectos, será necesario esbozar una teoría sobre el cuerpo en la que dichas tensiones y resistencias develen una mecánica en que opera una política de la representación, cuyos ecos resuenan en la técnica.

Frente a los avances que los medios masivos de comunicación habían demostrado al ejercer la estrategia falocéntrica colonialista en su concepción tecnócrata de la cultura,² consistente en

el uso instrumental de la mirada al negar la visibilidad de ciertos agentes sociales que poco a poco se han alejado de la figura del proletario, a partir de la utopía inconclusa de una modernidad cuyas promesas económicas contradecían y agitaban el panorama político, la discusión sobre el devenir de los asuntos estéticos migró hacia un binomio que parece indisoluble: cuerpo y técnica se convirtieron en el móvil de las identidades que se propagaron desde finales de los setenta hasta la entrada de los años noventa. Así, se construyó una correlación de fuerzas entre distintos soportes y el uso, cada vez más extendido, de estrategias de representación disidentes de la homeostasis impuesta por la dominante cultural. Estas tácticas simbólicas intentan construir, en términos generales, una anatomía de la representación, la cual estriba en la utilización del propio cuerpo como soporte de inscripción, y aun en su mutación y continuidad por los signos en su puesta en escena, donde el cuerpo es el vehículo de una economía de recursos y de signos suspendidos cuya intervención genera diferencias; en otras palabras, se construye la "escritura" sobre el cuerpo y a través de él. Dicha anatomía de la representación involucra, en primer lugar, un proceso en el que los límites del cuerpo se flexibilizan (método, en tanto camino que alcanza un estado líquido), al que denominaremos descorporalización; un uso de la sexualidad, hasta entonces reprimida (encabezada por la comunidad homosexual y la postura feminista, así como la redefinición de la heterosexualidad masculina), que engloba la idea de tránsito y confluye con una distribución geopolítica provocada por el sismo de 1985 y el SIDA; por último, otro proceso en el que se deconstruye al cuerpo como portador metafórico de la nación y la identidad, donde la noción de frontera sirve como espacio para la desterritorialización. Nos interesa señalar la modificación que la producción simbólica sufrió a partir de otras maneras de hacer –donde el cuerpo se ha vuelto agente del sentido, y la técnica no sólo un mero instrumento de proyección, sino el complejo tramado que los entrecruza– que ya habían sido empleadas por la mayoría de los colectivos una década antes, pero ahora proliferaban bajo una mecánica de la representación que propiciaba el advenimiento de lo político como transformación socio-cultural. Mecánica en el sentido de que tanto el cuerpo como la técnica ofrecen resistencias y promueven una dinámica de sus campos, en tanto que fricción entre cuerpo y técnica; y en tanto que fricción genera energía, es decir, sentido.

En este empleo de las fuerzas de producción se utilizó una economía de recursos (técnicos, semánticos y sintácticos) que reposicionó las formas de inscripción simbólicas. La pintura parecía estéril frente a la utilización de nuevos soportes cada vez más tecnologizados: video, fotografía y cine. Estas tecnologías, que pasarían de ser análogas a digitales, desertificaban las posibilidades de la pintura a partir de su creciente inclusión en bienales y salones de experimentación.³ No obstante, a pesar del agotamiento de la pintura, algunos pintores se sumaron a los esfuerzos que las "imágenes técnicas" procuraban. Tal fue

el caso de pintores como Julio Galán, Enrique Guzmán o Nahum B. Zenil, cuyo empleo del cuerpo opera en dicha dinámica de fuerzas. En la mayoría de sus representaciones, sobresale la fragmentación del cuerpo, un desmembramiento que contradice la lógica habitual del deseo: mutilación como programa que, lubricada, cede el paso a la penetración; cuerpos sometidos a la carencia, a la imposibilidad, y en esa privación encuentran su potencial de sentido. El dolor sirve como un dispositivo técnico que permite calcular el umbral del cuerpo para extenderlo sin más consecuencia que la violentación de los límites. La fractura también ocurre cuando se hace de la técnica un soporte: Armando Cristeto desarticula lo real fotográfico, y pone en evidencia la higienización de la técnica en el momento de la imagen (de la serie *El condón*, 1978), cuando sutura el negativo para evitar su corrupción y amputa partes que impidan la transferencia del mensaje. Bajo la tónica de la laceración, Laura González experimenta la dificultad de vivir el cuerpo y la imposibilidad de sentir de la técnica; raya la imagen, la escinde, la vence, y en ese dolor encuentra su fuente. Tanto en su experimento de cine (*Heart Stripper*, 1990) como en sus cianotipias (1986-1987), doblega la película (el soporte), cercena elementos significantes para colocar otros y los une como quien procrea una entelequia anómala.

En la exposición "Las transgresiones del cuerpo" realizada en el Museo Carrillo Gil (1997), Edgardo Ganado Kim ofrece una posible respuesta a la utilización del cuerpo como soporte simbólico durante los ochenta y los noventa, y propone su recodificación, al plantearla como una solución a la normatividad impuesta desde Occidente, tal vez como parte del proceso colonizador, en que se identifican algunos dispositivos técnicos (como el dolor, la violencia, el placer, el cansancio, la enfermedad, entre otros) que han transgredido nuestra percepción cotidiana del cuerpo.⁴ Ya sea como una respuesta al predominio de la manufactura conceptual y de la sufrida desmaterialización del objeto de arte que prevaleció durante la década de los setenta con los colectivos, o como consecuencia de la visibilidad que propiciaron las minorías sexuales con la institucionalización de las marchas y de semanas culturales –incluso aquellas otras manifestaciones que incluían a otro tipo de minorías que, aunque no fueran sexuales, empleaban el cuerpo como soporte de sus demandas políticas; recuérdese el ensayo gráfico realizado por Pedro Valtierra en 1985 con respecto a los mineros de Pachuca, Hidalgo–, hay un cambio en las maneras de hacer: el de la descorporalización del producto artístico. Dicho proceso reside no en el abandono del cuerpo como su movilidad hacia otro tipo de configuración que, en este caso, consistiría en el uso extendido de la cámara fotográfica, la televisión, el súper 8 o el video, el offset y el mimeógrafo –la procreación de imágenes técnicas–, dan cuenta de esta modificación al avizorar el desbordamiento de los límites del cuerpo, ya no el empleo de la fuerza de trabajo (puño o mano), como la mutación por su esfuerzo (dedo o índice). En ningún otro momento se había

ejercido tal presión sobre el linde del cuerpo, de lo humano, ni se había encontrado que dichos límites ceden en su constante enfrentamiento con la técnica. Habría que analizar si esta “condición de lo humano” no es el prelude del advenimiento de la estética posthumana, no tanto la desaparición de éste, como su auge; el sometimiento de lo incalculable en tanto que deyección de la parte maldita del cuerpo: su materia. Si en los años sesenta la utopía de los medios masivos como expansión de las potencialidades corporales planeaba el deseo todavía inconcluso de una aldea global,⁵ entonces, durante los años ochenta, la posibilidad de sostener dicho espacio abarcaba la técnica no sólo como las ex-tensiones del cuerpo, sino como sus in-tensiones; capacidades tanto extáticas (hacia el exterior) como quirúrgicas (hacia el interior).⁶ La técnica, más allá de ser considerada como un instrumento, se contempla como un proceso que ha transformado capacidades propias del ser humano en tanto dispositivo que promueve la fricción: la tensión de fuerzas, es decir, la producción de sentido. Un intento por desvanecer las fronteras en que el cuerpo se extiende y se distiende: proceso endógeno y exógeno a partir de la técnica en su devenir político, que provoca una situación –geográfica y geológica o, en otros términos, anatómica y fisiológica– diferente del cuerpo en el espacio. Aporía cartográfica de ubicar la carne bajo ciertas coordenadas. Nuestra tarea consiste en rescatar “lo táctil” frente al predominio de la visualidad: los usos de las distintas maneras de hacer en su constante fruición con el cuerpo han permitido un develamiento de la técnica en tanto excrescencia orgánica y funcional para el desarrollo de los nuevos agentes sociales dentro del espacio de la esfera pública.

Hay que considerar el cambio de una política asexual, que responde a los ecos balbuceantes de la vieja estructura imperialista y hegemónica del prototipo falocrático masculino-blanco-occidental, operación que efectuaron las agrupaciones de los setenta, hacia la politización de la carne, de los sexos, del afuera: termodinámica de los cuerpos y la técnica donde el sentido simplemente circula sin principio ni final, y goza de una potencia polimorfa. Un proceso que va de la modificación de los medios de producción a favor del proletariado como agente histórico a la aparición de nuevos agentes sociales que propician los discursos de raza, género, clase y sexualidad, entre otras. Más allá de considerar el cuerpo como máquina, cuyas funciones parecían obsoletas frente a los avatares tecnológicos y su consecuente necesidad imperante de proveerse de una prótesis, nuestra intención es apuntar hacia el extravío de los límites del cuerpo, en el que dicho proceso de vagabundeo errático se dirige hacia el engendramiento de lo informe; de aquello que está en proceso de formación aún... tal vez inacabado. Informe no como una concepción que evoca lo monstruoso, lo salvaje o lo incontrolado, sino como un proceso inconcluso que escapa al determinismo en tanto que señala la impotencia por delimitar el principio o el fin de su configuración, magnitud del sentido que se niega a ser calculado porque escapa y rebasa nuestra posibilidad de confinarlo. Proceso de

constreñimiento de dos casualidades absolutas, “configuración de lo improbable” iniciada por la técnica o más aún, por el uso de “aparatos” y el tránsito –principio de sintetización y significación– de un código a otro (del lenguaje al concepto científico y de éste a la imagen técnica) provocado por el “programa”, en un juego inagotable de situaciones no probables (patrón y variables).⁷ Este efecto de la imagen técnica implica el conjunto anticipado de conocimientos (físicos, químicos, mecánicos, ópticos o electrónicos) que prometen no sólo la ilusión de analogía sino la certeza de su utilidad a partir de ciertos códigos de correspondencia. En palabras de Arlindo Machado, los aparatos son “máquinas semióticas” que provocan el trayecto del mundo exterior a imagen técnica.

Vale la pena recordar las imágenes orgiásticas de un futurismo decadente –donde el coito tecno-corporal impugna la lógica occidental, y en su lugar detona un dadaísmo onomatopéyico de cualidades sintácticas redundantes y corruptas, el ruido como cualidad más que defecto– que Zalathiel Vargas realizó para la revista *Sucesos para todos* durante los años setenta y anteceden al “estilo tecno-noir” de una modernidad invertida que Olivier Debrouse reconociera en la película *Blade Runner* de Ridley Scott (1979), como síntoma de la nostalgia posmoderna.⁸ Lo que se le escapa a Debrouse, sobre todo por la relación establecida entre la película y la computadora que publicita, es que a pesar de reconocer en la Macintosh “Classic” (1984) su estética funcionalista, olvida mencionar en qué consisten el proceso y los efectos de la transcodificación que logran el *hardware* y el *software* del ordenador por su legibilidad visual: la llamada “interfase gráfica”. En este proceso de traducción hay un intercambio de códigos, que va del lenguaje a su correspondiente valor binario. Hay que revisar si en este proceso de codificación –de supuesta correspondencia– no hay degradación del signo, puesto que en todo trabajo hay pérdida o empobrecimiento de la experiencia. Mientras la Macintosh aparentaba facilitar nuestra relación con los sistemas digitales, en realidad se nos escabullía de las manos la posibilidad de ser “jugadores” –en el sentido de Vilém Flusser, de ser productores– verdaderos funcionarios del aparato y no sólo operadores “redundantes” (la “redundancia” sería la enajenación provocada por la opacidad del programa de la máquina).⁹ Uno de los primeros trabajos notables en dicha apuesta por la producción sintética, en tanto provocaba configuraciones improbables del mundo, fue *Fotografía para recordar* de Pedro Meyer. En 1990, este nuevo especialista, jugador de “imágenes técnicas informativas”, realizó un interactivo en el que sincronizaba el sonido con la imagen. No será casualidad que el síntoma principal de esta narración –el proceso íntimo de desgaste de la memoria y del cuerpo– coincida con un macro proceso que refleja el malestar social. En ese mismo sentido, Pola Weiss hace de la televisión, más que un instrumento, su arma de penetración; con esa fábrica automática de signos aseguraba la irradiación que democratizaría la producción y el consumo de la imagen a pesar de que su destino sólo haya

contemplado al segundo. Sin caer en el lugar común de la feminización como espacio de vulnerabilidad y de sentimentalismos telenoveleros, lo que se precisaba era la posibilidad de otorgar a la técnica una cualidad sexual (sensual) propia: de la máquina que reproduce a la máquina que se reproduce, un carácter de autoconciencia que conduciría al sujeto-objeto a su reproducción automática. Esta potencia de la cópula automatizada se ve realizada con mayor éxito en los juegos que imponen la gramática genética y las tipografías binarias... En efecto, se perseguía violentar los límites de la técnica.

Resulta paradójico pensar que ha sido este proceso el que ha despojado al cuerpo de sus anquilosados significantes culturales (como la ropa o el maquillaje) para revestirlo con otras gráficas. El cuerpo parece derramarse ante su posibilidad de contenedor sin límites, donde la putrefacción –en tanto linde que facilita otro tipo de configuración matérica– cede su lugar, progresivamente, a su correspondiente informe. A pesar de ésto, hay una recuperación que retiene o elonga la finitud de la carne frente a la trascendencia del concepto, la idea; ya no afección, sino afectación del soporte (proceso de degradación, pero no de pérdida total), patetismo de la carne, pero en ese *pathos* encuentra su potencial. Cuerpo como “campo expandido” –o quizás invadido– abordado por la técnica que corrompe el estatuto sensible por el inteligible. A la luz de lo anterior, en 1981 Adolfo Patiño, en un acto de travestismo político, denuncia los límites de una masculinidad aferrada al falo que prolonga el estatuto de la heterosexualidad enhiesta. En su intento por hacer operar un alterego, el agenciamiento de fuerzas ocurre en el momento de la polivalencia: un mismo “contenedor” (en este caso el cuerpo) con distintos significantes (tal vez valores) es el sustantivo que opera como verbo, es el pronombre que opera como todos los pronombres: “él” cambia por “ella” y tal vez por “nosotros”. Transvaloración del sujeto –como individuo que define (encierra) cierta conciencia– que no es ya sujeto como contenido, amarrado, sujetado, sino que propicia su desbordamiento, su multiplicidad, su alteridad. Patiño extiende el travestismo a los medios, de la fotografía al performance y de éste a otro recubrimiento, sus *Marcos de referencia* o sus polaroids evidencian la distensión (indistinción) de los límites hasta que se mezclan. A diferencia de Patiño, en un gesto que recuerda el talante del No Grupo, Gustavo Prado lleva este gesto hasta el extremo con el sometimiento objetual que “Aurora Boreal” (a principios de los noventa) desempeña frente a la cámara fotográfica; es la fascinación del objeto, en este caso la aurora imaginada, que adquiere un carácter casi ontológico al mismo tiempo que reactiva la estética apropiada del *star system* de las divas del cine mexicano. El deseo de Prado es similar al de Patiño; construir una alteridad de sí mismo, un desprendimiento que adopta una personalidad propia aderezada con la estetización que logra el *camp*, un clon que suplanta al original en tanto el reflejo difiere del sujeto que está frente a él-ella; tal vez llevado por una paranoia infundada, en 1994 Prado liquidó, en un

ferviente acto de iconoclasia, lo que quedaba de la lánguida y extenuada espectral aurora.

Entre 1983 y 1984, Lourdes Grobet ofrece una exuberancia epidérmica del cuerpo a partir de un proceso doble de revestimiento y develamiento. *Striptease* consiste en una secuencia de diapositivas que la muestran vestida, pero cubierta por una imagen fotográfica que la “exhibe” en proceso de desnudarse; ella se deshace de su propia imagen desnuda hasta quedar solamente con su vestido. Obscenidad invertida –obsценidad en tanto exceso que no oculta nada– como puesta en escena cancelada. La imagen, que sustituye al desnudamiento del cuerpo y al mismo tiempo opera como vestimenta, se vuelve un acto que cuestiona la mirada masculina, la misma que ha hecho del desnudo femenino objeto de contemplación y goce sólo para el hombre. Imagen vuelta acción, en tanto la frena. Gasto improductivo de la seducción que corroe el “acto” al grado de expulsar toda posibilidad de culminación del goce, en otras palabras, la técnica anuncia su potencia precozmente disruptiva que aplaca su propia fuente de placer... Éxtasis de la parálisis... Inercia hasta el vértigo. La inversión de la mirada, en tanto postura opuesta al falo, recuerda las acciones emprendidas por Maris Bustamante o Mónica Mayer, y en un linaje similar de la postura feminista, Laura González y Eugenia Vargas deconstruyen la mirada sexista de Occidente y se ofrecen frente a la cámara en su carácter objetual. En esta actitud que revierte la fascinación del objeto, estas artistas hacen de su *Déjeuner sur l'herbe* (1989) un producto que se arroja a una zona del afuera (¿o provincia del adentro?).

Anestesia del cuerpo o sobreexcitación de los sentidos, ya sea como cancelación o como saturación, la técnica se presenta también como un límite infranqueable para el cuerpo, imposibilidad para la fricción, retención del sentido porque no escapa o no engendra. Posibilidad perdida para el desbordamiento, para la procreación. Aunque suene paradójico, quien consigue este efecto –tatuaje invertido– de la imagen es Carla Rippey. En un pequeño gesto de iconofobia desgasta el exceso de significantes encadenados en imágenes de revistas. En un mundo saturado de iconos fotorrealistas, Rippey recicla las imágenes bajo la consigna de mostrarnos una ecología alternativa aplicable a ellas.

En este agenciamiento la provocación también ocurre cuando la técnica hace del cuerpo un deshecho. Un resto que, despojado de todos sus órganos (sus referentes orgánicos), lo muestra inservible, inútil. Fragilidad expuesta frente al poderío de la técnica; incapacidad de soportar aquellos significantes más pesados que su misma materia. El cuerpo –o deberíamos decir su carne, su vestido– se escurre al no encontrar sostén (contenido). Si Carlos Arias traviste una “técnica femenina”, donde teje y desteje las potencialidades lingüísticas que desprende el cuerpo, Mónica Castillo realiza un diario de aquél mediante sus excrecias (*La maleta*, 1994); el cuerpo murmura y en ese silencioso susurro denuncia su lastre. Así, la probabilidad de ejercer lo político se

vuelve una derrota por desigualdad de circunstancias. Todo sistema de organización está empeñado en invertir esfuerzos para desentrañar su parte inservible, por escasez o por exceso; en ese gasto sin sentido el despojo parece señalar aquello que se quiere liberar. Se busca la restricción del dolor, del cansancio o del placer que contradicen la lógica de la productividad, puesto que éstos señalan los límites o los principios de lo orgánico, y lo que se requiere es extender el umbral como una fuerza que alimente las potencias. En dicha anestesia por saturación o por cancelación, provocada por la técnica, se hace evidente la amenaza. No nos queda más que recurrir a las cualidades táctiles, códigos del cuerpo, como mecanismos de defensa que se opongan a la lógica del progreso.

¿Hasta qué punto dicha noción de lo informe corresponde al proceso de modernización –acelerado en los terrenos de la marginalidad latinoamericana–, el cual señala el desarrollo que va de una sociedad dedicada a producir bienes hacia una sociedad abocada a administrar y reproducir signos? ¿O hasta dónde el surgimiento de las identidades ha operado como crítica postcolonial a partir de la exclusión (en algunas, a partir de la inclusión) como mecanismo que rechaza su referencia frente al proyecto moderno, en tanto racista y de supremacía blanca masculina? La sospecha reside en que el cuerpo, al convertirse en blanco de nuevos medios de producción, se ofrece a nuevas formas de hacer en su constante resistencia y asimilación, anunciando su utilidad en un régimen productivo dedicado a la información. Incorporación a un régimen de fuerzas económicas, donde el cuerpo adquiere otro tipo de utilidad y otro tipo de valor comercial en una economía de signos, donde el “mimetismo cultural” cede el paso a la hibridación, la mezcla y la subversión de las formas establecidas por el *mainstream*. Estas formas de inscripción simbólicas empiezan a establecer el espacio de intercambio ya no en un escenario local, sino global; tecnologías estandarizadas a nivel mundial que, en su encuentro concertado con el cuerpo, producen singularidades políticas. Sin embargo, aquella ilusión pletórica de movilidad ascendente que había significado la modernidad se ha visto interrumpida...

¿Cómo podemos hablar de un desarrollo cuando éste se ve impedido hasta sus últimas consecuencias por el sismo de septiembre de 1985, cuyos efectos resuenan en el cuerpo social? La desilusión generada, que evidenció la impericia del Estado para permitir la organización, suscitó constreñimientos de otra índole, momentos de crisis o de gravedad que permitieron una interacción de fuerzas. No tanto el fin de una idea y el inicio de otra, ruptura que parece olvidar o borrar el pasado. La idea de tránsito, a pesar del ruido y la inestabilidad, se amolda a este principio de circulación, una mecánica que redistribuye las fuerzas en distintas direcciones. El mismo año del temblor, Rubén Ortiz Torres y Emmanuel Lubezki realizaron, en una suerte de peripecia técnica, un pastiche de videos que mostraban el decurso del “Nuevo

Orden Mundial” en la era Reagan-Thatcher. La pieza manufacturada hacía evidente la dicotomía de una geopolítica abierta a la mundialización, y la parte lacerada suspiraba con nostalgia por la llegada de un porvenir interrumpido por el sismo, la coyuntura de verse incluida en otro desplazamiento económico y político sin haber finalizado el anterior. Un año después, Rubén Ortiz Torres pintó *El fin del modernismo* (1986).¹⁰ No es casualidad que Ortiz haya utilizado al propio medio para señalar dos cosas: por un lado, representaba el final de la narrativa progresista; y por el otro, realizó el propio féretro de la producción tradicional de imágenes, que encierra, tras su bálsamo de trementina, aquellos antiguos poderes de la mimesis.

En el último Salón de Espacios Alternativos (1987), una exposición de prácticas eclécticas realizada en el MAM, Diego Toledo, Emmanuel Lubezki, Mario Rangel y Rubén Ortiz Torres habían montado una instalación titulada *Todo lo que no es tradición es plagio*, en la que el material de desperdicio hacía las veces de parafernalia, y una impotente columna caída y fragmentada a lo largo del cascajo mostraba lo único que no se pudo sostener: el sueño etéreo de un proyecto inconcluso. En el fondo se proyectaba un *loop* de *Simón del desierto* (1964) de Luis Buñuel, y la instalación se veía rodeada por televisores y videograbadoras que mostraban fragmentos a partir de esa película. De igual forma, Mauricio Maillé, Gabriel Orozco y Mauricio Rocha se refirieron a los efectos del sismo en la ciudad para realizar *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*.¹¹ No obstante, la lectura de las piezas indicaba una pérdida, síntoma de malestar que anuncia la interrupción del ascenso que una nación había confiado a la funcionalidad de su arquitectura. Caída... Índice que señala el espacio vacío, antes ocupado por una construcción masculinizada hasta el exceso. Sin embargo, estas dos piezas, aunque reflejaban un momento histórico, se vieron ensombrecidas, y quizás hay que entender los profundos efectos sociales del suceso, por la particularidad de los fotocollages que Rolando de la Rosa había hecho de la Virgen de Guadalupe y la *Última Cena*, al sustituir la cara de la Virgen por la de Marilyn Monroe y la figura de Jesús por la de Pedro Infante. Encaminada por la agrupación fundamentalista Pro-Vida, cuyo carácter moral y ético se puede poner en duda, se realizó una manifestación que pedía no sólo el cierre de la muestra, sino la destitución del entonces director del recinto, Jorge Alberto Manrique, por haber permitido la realización de actos que atentaban contra la inmaculada imagen de la Virgen. Lo que nos interesa señalar es la contradicción que opera y ha operado en nuestro país entre el proceso de modernización y la preservación de las tradiciones. Y, aunque este haya sido un caso de intolerancia en el que la negociación no parece una vía para la solución, los usos y consumos de la imagen siempre dificultarán la separación de las esferas del conocimiento. Es la imposibilidad de permitir un espacio institucionalizado para la realización de prácticas heterogéneas que escapen a la dominante cultural, o que hayan puesto en cues-

ción no sólo el estatuto de la religión en un Estado laico, sino el estado de la sociedad del espectáculo y de su industria cultural como creadora de ídolos.

No obstante, el advenimiento de una doble interrupción hacia 1986 con la propagación del SIDA que, al mismo tiempo, permitió la visibilidad y la organización de las diferencias sexuales a partir de la inoculación irradiada.¹² Efecto de expansión que anuncia no el fin, sino el tránsito: una disposición de fuerzas no en forma vertical, sino horizontal. Síndrome de deficiencia que denuncia la impotencia por comprender un agenciamiento de fuerzas y de signos que operan bajo otra lógica; nos enfrentamos a un conjunto de síntomas cuyas acciones no podemos anticipar; en ese sentido, se interrumpe la planificación racional que el pensamiento lógico había construido. “Éxtasis de la comunicación” al enfrentarse a la imposibilidad de transcódicar el mensaje; un problema de interpretación que la modernidad no ha sabido descifrar. Técnica negativa (invertida) que modifica el plano de lo político: abre el cuerpo para exponerlo y de esa forma trata de transcribir su sentido en ciertas coordenadas. Nuestra primera enfermedad global transmitida radialmente; entretejido de una red de diseminación viral a partir del cuerpo como vehículo de transmisión del “mensaje”, en cuyo caso no tiene sentido la interrupción a partir del sesgo corporal. La visibilidad que adquirieron las diversas minorías sexuales a partir de la sintomatología de la deficiencia coincidió con la organización de las primeras marchas que exigían la apertura para un espacio de la tolerancia.¹³ Al poco tiempo, se realizarían las primeras semanas de la diversidad sexual, a iniciativa del Círculo Cultural Gay comandado por José María Covarrubias, cuyo activismo político encontró en el Museo Universitario del Chopo, hacia 1987, un espacio para la heterodoxia de las prácticas de la diferencia (ya sea para la producción simbólica sexual o no). Muchos artistas se verían vinculados con esta movilización, entre ellos Julio Galán y Nahum B. Zenil –aun hay que mencionar el loable esfuerzo que el Taller de Documentación Visual hiciera ya entrados los años noventa–, al apoyar el ejercicio de esta plataforma, sin contemplar la vertiginosa recepción y administración de las zonas del afuera.

Una última cuestión: Osvaldo Sánchez reconoce lúcidamente en su ensayo sobre el neomexicanismo el último proceso al que nos referimos,¹⁴ él lo denomina una “desnacionalización”, consistente en sustituir el empleo de la representación del cuerpo como receptáculo de la identidad nacional, orquestada desde el propio Estado, por su “movilidad como máscara”, a través de la pulsión gay. Travestismo político que maquilla la construcción ideológica de la identidad y la revierte como mercancía de seducción exótica. Si hemos de reconocer el neomexicanismo como una dominante cultural que hizo operativo el mercado de la década de los ochenta, sea solamente para señalar que, en su abandono, el Estado recuperó las antiguas fórmulas de exportación canonizadas de la cultura nacional que se ejercían

desde exposiciones como “20 siglos de arte mexicano” (1940).¹⁵ Habría que distinguir el neomexicanismo de aquellas prácticas neomexicanistas que no se inscriben precisamente en la pulsión homosexual, pero que desarticulan de la misma manera la falsa conciencia de la identidad. A diferencia de Sánchez, Abraham Cruzvillegas reconoce en el neomexicanismo una práctica importada de dependencia formal y conceptual, cuya mirada inocente supo ver en ese movimiento un “sesgo populachero que revestía a las obras de un aire iconoclasta y ligero, hasta cierto punto complaciente y decorativo.”¹⁶ Habría que preguntar a Cruzvillegas, entonces, a qué se refiere cuando dice que “para nosotros el flujo de información era muy importante: entre más nos ‘contamináramos’, mejor”,¹⁷ pues, ¿no es acaso una forma de importación el entregarse libremente a la inoculación telemática? En cualquier caso, hay que distinguir las formas hegemónicas que prevalecieron en algunos neomexicanismos y que se inscribieron a la lógica del mercado y aquellas otras que operaron como disidencias.

El proceso al que se refiere Sánchez incide profundamente en algunas formas de producción simbólica que contienen al cuerpo como espacio que deconstruye la identidad nacional. De esta manera, hemos inscrito este cambio en un proceso más amplio denominado como desterritorialización, no en términos de movilidad, como lo entiende Sánchez, sino como la distensión de los límites geopolíticos a partir de su constreñimiento al lenguaje y al cuerpo, insertados en una mecánica de fuerzas que permite el intercambio de fluidos: el propio lenguaje como técnica que presiona sobre los límites territoriales; nomadismo de las formas de inscripción geo-lingüísticas; migración de las potencias del lenguaje que irradian sus vías de contaminación; extravío de los confines geográficos donde las fronteras entran en un proceso de traslape de capas gramaticales. Si algo coincide con este proceso de desterritorialización es aquello enunciado anteriormente sobre los límites del cuerpo, pero ya no circunscritos sólo a la cuestión local, sino a su trasgresión enmascarada, que funciona como metástasis en el contexto global. Así, hay que reconocer la hibridación de placas y la demografía extendida de la corteza sintáctica y semántica de las grafías corporales que desempeñó Guillermo Gómez Peña como formas de penetración cultural para lubricar el contacto entre las diferencias. Mecanismo que articuló una serie de estrategias de representación no lineales con respecto a la homeostasis impuesta por la ortopedia del intercambio simbólico del vocabulario... Línea quebrada... Des-borde...

Coda

No hay imagen inocente, ni discurso que la construya que tampoco lo sea. Tampoco hay posición del observador que permanezca pasiva, siempre hay injerencia. Hay narraciones que sólo son posible relatar desde las cavidades y los fluidos del cuerpo. En ese sentido, tenemos la obligación de reconocer, como

lo piensa Michel Foucault, que toda posibilidad de resistencia deviene de cualquier articulación del poder; sin embargo, si invertimos la fórmula nos daremos cuenta de que no hay régimen de resistencia que prepare a su vez su forma de administración. Uno de los efectos de dicha visibilidad de las minorías no ha sido tanto el aumento de la tolerancia como el constante proceso de formación de ghettos, que nos recuerda la arcaica taxonomía que había empleado el fascismo como forma de administrar la diferencia, a partir de la exclusión, en sus distintas facetas (la concentración de los judíos, los viejos, los discapacitados, los homosexuales, en fin, aquéllos que no ingresaban en los cánones eugenésicos de eficiencia racial). La administración de cierta estética de la diferencia, próxima a ser desechada, y el eufemismo de una política multicultural o pluricultural que opera bajo el criterio de corrección política se resguardan bajo la máscara de la alienación.

Ante esta forma de estetización de la "otredad" puesta en práctica por las formas residuales del autoritarismo, nosotros respondemos con la ejercitación de la subalternidad, término empleado por Eduardo Subirats para referirse al sometido cul-

tural y económico que opera desde el tercer mundo. Es preciso alimentar toda forma de "piratería", "maquila", "migración" o de "terrorismo" de las formas de inscripción simbólicas que se enfrentan, como posibles disruptores, a la agotada "aura" y su valor espectral en una economía puritana que pretende defender los derechos de los supuestos propietarios y no de los verdaderos productores. Nuestra tarea es confrontar aquellas formas de caciquismo conceptual y de otras índoles, que recuerdan las estrategias impositivas del antiguo régimen transfiguradas en máscaras de la izquierda, que en realidad operan bajo el conservadurismo de la ultraderecha. Basta con señalar que no actuamos como detractores de las prácticas neo-conceptuales, ni se trata de hacer una apología de otro tipo de desempeños; simplemente apuntamos a las zonas de aparente silencio. Mecanismo cuya sombra quieren extender sobre todo el territorio, en efecto, hay que arrojar luz sobre las potencias del afuera como una manera de alimentar el nomadismo y la deriva, cuyas nuevas grafías dejen entrever el desarrollo de "otras" formas del lenguaje, así como de distintos soportes además del cuerpo, y de esta forma, hacer del norte nuestro centro...

Notas

1. Véase Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Era, 1980.
2. Después de las Olimpiadas de 1968 cuya transmisión se dio a nivel mundial, la industria cultural empezó a ejercer su dominio en México con el poder que irradiaba la televisión como formadora de subjetividad. Los años sesenta son el mejor ejemplo de dicho ejercicio de la mirada instrumental con la entrada de las telenovelas como principal fuente de entretenimiento, el cine de ficheras promovido por el propio Estado, y la circulación de revistas, como *Playboy* en 1976, que satisfacían la mirada masculina. Simplemente señalamos el coto de poder que se esconde en una sociedad machista sustentada en el falo.
3. Ante la indecisión por permitir la entrada de la fotografía a la Bienal de Gráfica de 1977, se gestó una irrupción en la producción tradicional que fomentó la creación de la Primera Bienal de Fotografía en 1980. Véase Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989, p. 62.
4. Edgardo Ganado Kim, "Transgresiones al cuerpo", *Las transgresiones del cuerpo*, México, CNCA, 1997.
5. Véase Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996.
6. Walter Benjamin presiente una noción de las capacidades quirúrgicas de la "segunda técnica" al establecer la analogía entre el mago y el cirujano o el pintor y el operador de la cámara. Véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 79.
7. Este cruce entre códigos reunidos en el aparato, que ya había sido contemplado por Vilém Flusser en el programa de la fotografía, de igual forma se podría extender a otro tipo de tecnologías que operan con la misma lógica. Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 2000.
8. Véase Olivier Debriose, "(This is not supposed to be read here)", *El arte de mostrar el arte mexicano. (Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización)*, México, Turner, en prensa.
9. Sobre la función de los aparatos, el ejercicio del jugador y su aproximación a una teoría de la información, así como la noción de símbolo aplicada a la fotografía que suplanta a la de índice o icono, *op. cit.*

10. En un ensayo dedicado al fin de la arquitectura moderna, Rubén Ortiz señala dicho ocaso con el terremoto de 1985; sin embargo, deja entrever la necesidad del "buen gusto" frente a la ecléctica producción posmoderna bajo la batuta del historicismo formal. Véase Rubén Ortiz, "La arquitectura de la postmodernidad", *México en el Arte*, México, INBA-SEP, núm. 16, Primavera de 1987.
11. Para Abraham Cruzvillegas esta pieza significa la ruptura con aquellas prácticas ancladas en la tradición que equivaldría, en igualdad de circunstancias, al desarrollo del arte contemporáneo internacional. Véase Abraham Cruzvillegas, "Tratado de Libre Comer", *Round de sombra*, México, CNCA, 2006, pp. 123-155.
12. Aunque en 1983 se detectaron los primeros brotes de SIDA en nuestro país, no fue sino unos años después que sus efectos cobraron resonancia. A pesar de que el síndrome haya permitido la organización de una comunidad constantemente agredida por una sociedad homofóbica que difícilmente tolera el espacio de la diferencia, el encadenamiento peyorativo fue automático; la deducción "VIH luego entonces homosexual" se ha ejercitado con el paso de los años.
13. Carlos Monsiváis considera que 1978 fue el año en el que se inició públicamente la visibilidad de las diferencias sexuales, a pesar de que su continuidad haya sido un poco fragmentada. Véase Carlos Monsiváis, "Del noble aprendizaje de la convivencia", *Ex profeso. Recuento de afinidades. Colectiva plástica contemporánea*, México, UNAM, 1989. En el mismo catálogo Carlos Blas Galindo hace una genealogía de la actividad de la Semana Cultural Gay, los lugares y fechas donde se llevaron a cabo; véase Carlos Blas Galindo, "Cultura artística y homosexualidad", *op. cit.*
14. Sobre una discusión del neomexicanismo véase Osvaldo Sánchez, "El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización", *Curare*, núm. 17, enero-junio de 2000, pp. 138-139.
15. Olivier Debriose, "El arte de mostrar el arte mexicano", *op. cit.*
16. Abraham Cruzvillegas, *op. cit.*, p. 131.
17. *Ibid.*, p. 138.

Symbolic Production in Mexico in the 1980s

Alejandro Navarrete Cortés

In the late 1970s and early 1980s, symbolic production in Mexico took on new political and aesthetic aspects. Artistic discourse was centered on an old problematic, namely the politicization of symbolic forms, which seemed to reformulate certain forgotten characteristics of the former Mexican avant-garde. The progress achieved by the first Salones Independientes in the late 1960s, and the activities of the “Grupos” of the 1970s—a reaction against unarticulated and one-sided cultural policies bent on validating what had already been validated—led to a series of alternative discursive practices challenging the hegemonic cultural vision still prevalent in artistic and cultural circles. Most of the groups—like Proceso Pentágono, Mira, TAI, or Suma—directly confronted the mechanisms of power that facilitated the repression of the Student Movement in Mexico in 1968, as well as the official terrorism and systematic violation of human rights that affected much of Latin America during the “dirty wars” that took place from the early 1970s until the mid-1980s. The old quarrel between production and life seemed to be leading us towards political art or demagogic aesthetics, a paradox that exposes the unavoidable process suffered by any artistic product, even if meaning sometimes remained ephemeral because it stayed behind in the threshold of the institution or too close to the side of the life force.

An accelerated but fragmentary process of modernization, stumbling through electrical industrialization and the supposed advantages of privatizing oil production; exponential population growth in the areas surrounding the capital; persistent conflicts of race and class—where the peasant, worker and teacher no longer functioned as social agents, having been replaced by beggars as emblems of a nation on the rise—; the progress achieved by the mass media as a model of subjectivity, that Fourth Power, as Carlos Monsiváis noted,¹ represented by television, in association with the print media and radio, that was systematically orchestrated by the government, and that coincided

with a growing public demand for information as a result of 1968; and finally an eroded political regime that after many decades was offering the first glimpses of a more participative democracy. From out of all this we may trace a political history of symbolic production, in which distinct drives and indirect detonators have furthered the formation of resistance movements, with varying aesthetic and political outlooks. To understand this process, we shall adopt two categories of analysis taken from anthropology, *identity* and *difference*, which have articulated a series of effects and transformations about the cultural subject and the cultural other designed to reorder the outsider powers. We are interested in tracking those productions that, from the standpoint of *differences* or *identity politics*, allowed a series of practices that have broken institutional narratives, without intending to be legitimized or managed by the cultural industry, even if in some cases the process led to such results.

What were the paradigms for developing symbolic tactics whereby the body came to serve as the major support, and how did such tactics operate within the field of cultural production in Mexico? How could new identities, measured by the pace of technological development, emerge in the space of possible utopia? What was the role of these new symbolic producers in the geography of the process of production, distribution and consumption? In order to answer these questions, we require a theory of the body in which such tensions and resistances suggest a mechanism where a politics of representation operates, echoing in technique.

The mass media had advanced, with their application of a phallogocentric colonialist strategy, a technocratic conception of culture,² consisting in the instrumental use of the gaze in order to deny the visibility of certain social agents that had been gradually drifting away from the figure of the proletarian, based on an incomplete utopia of a modernity whose economic promises contradicted and agitated the political landscape. Faced with

this, discussions about the future of aesthetic matters moved towards an apparently inseparable duality: *body* and *technique* became the twin forces in the development of identity from the late 1970s until the early 1990s. A correlation of these forces was constructed from various material supports and the increasingly extended use of strategies of representation that opposed the stasis dictated by the dominant culture. In general terms, these symbolic tactics attempted to build an *anatomy of representation*, consisting in using one's own body as a field for inscription, or even subjecting it to mutation and continuity through the signs used to stage it, transforming the body into a vehicle for an economy of resources and suspended signs, where intervention generates differences; in other words, "writing" is constructed on the body and through it. This anatomy of representation involves first a process to introduce flexibility into the limits of the body (a method, in the sense of being a path to reach a fluid state), which we shall term *disembodiment*; it also involves previously repressed sexuality (led by the homosexual community and feminist positions, and also a redefined male heterosexuality) that includes a sense of *transit* due to new geopolitical distributions resulting from the 1985 earthquake and the AIDS epidemic; and finally, yet another process of deconstructing the body as a metaphorical bearer of national identity, where the concept of the border serves as a space for *de-territorialization*. We are interested in highlighting the changes experienced by symbolic production due to other ways of doing, where the body has become an agent of meaning, and technique is no longer a simple tool for projection but rather a complex lattice involving both body and meaning. These methodologies had already been used by most of the collective groups of the previous decade, but proliferated under the mechanism of representation allowed by the advent of the political as an agent of socio-cultural change. We speak of mechanics since both body and technique offer resistance and promote dynamics in their respective fields: a mechanics of friction between body and technique, a friction that generates energy, which is to say, meaning.

In this deployment of the forces of production, a new economy of resources (technical, semantic, and syntactic) repositioned the symbolic forms. Painting appeared sterile in the face of new technological media like video, photography and cinema. These technologies, evolving from analog to digital, eroded the possibilities of painting through their increasing presence in biennials and salons for experimental art.³ Nonetheless, in spite of the exhaustion of painting, some artists joined the efforts facilitated by the rise of "technical images." This was the case with painters like Julio Galán, Enrique Guzmán, and Nahum B. Zenil, for each of whom the body operated within this dynamic of forces. Most of their images emphasize the fragmentation of the body, a dismemberment contradicting the usual logic of desire: mutilation as a program that, when lubricated, yields to penetration; bodies subjected to deficiencies, to impossibilities, and yet find

their potential meanings precisely in this deprivation. Pain becomes a technical gauge allowing one to measure the threshold of bodily limits, extending the body with no consequence other than the violation of those limits. Fractures also happen when technique becomes the support: Armando Cristeto disarticulated photographic reality and exposed the hygienics of technique at the moment the image is made, as in the series *El condón* (The Condom), 1978, where he sutured the negative to prevent its corruption, amputating those parts that impeded the transference of the message. Using a tonic of laceration, Laura González experimented with the difficulties of living in her own body, and the impossibility of feeling of technique; she scratched the images, divided them, overcame them, and found their source in this pain. Both in her film experiment called *Heart Stripper* (1990) and her cyanotypes (1986-1987), she bent the film (the support), and cut off significant elements in order to substitute others in their place, uniting them like one who gives birth to some anomalous being.

The exhibition, "Las transgresiones del cuerpo" (The Transgressions Of The Body), curated by Edgardo Ganado Kim for Mexico City's Museo Carrillo Gil in 1997, offered a possible answer to the use of the body as symbolic support in the 1980s and 1990s, proposing its re-codification as a solution advanced against the norms imposed by Western culture, possibly as part of the colonial process, identifying some technical elements (such as pain, violence, pleasure, exhaustion, illness, among others) that have violated our daily perception of the body.⁴ Either as a reaction against the dominance of conceptual practice and the anguished dematerialization of the art object in the collective work of the 1970s, or as a consequence of the increasing awareness generated by the marches and "cultural weeks" of sexual minorities (there were manifestations involving other minorities, not only sexual ones, who used their bodies to support political demands, as evidenced by Pedro Valtierra's 1985 photographic essay depicting naked miners protesting in Pachuca, Hidalgo), there was indeed a change in the ways of doing, namely the de-corporalization of the art object. This process did not mean that the body was abandoned, but rather that it was transposed onto another type of configuration through the extended use of photographic, television, Super 8, and video cameras, or of offset and mimeograph printing (a procreation of technical images), that testify to this change by spying on the limits of the body, now not through the force of labor (the fist or hand), but through a mutation of its effort (the index finger). Like never before, pressures were exerted against the body's boundaries, against what it meant to be human; no one had realized to what extent these limits yielded when constantly confronted with technique. This "human condition" might be a prelude to post-human aesthetics, not a decline, but rather a resurgence; vanquishing what cannot be computed, as a defecation of the accursed share of the body: its materiality. If during the 1960s the utopia of mass media as an expansion of corporal potential

could propose that still unsatisfied desire for a global village,⁵ by the 1980s the feasibility of sustaining that space required a technique not only of corporeal ex-tensions, but also of corporeal intentions, capabilities that were both ecstatic (outward) and surgical (inward).⁶ Once thought of conventionally as a sort of tool, technique was understood as a process for transforming human capabilities by promoting friction: the tension of forces, which is to say, the production of meaning. This attempt to erase the borders whereby the body is extended and distended is an endogenous and exogenous process involving technique in its political development, and it provokes a different situation—geographical and geological, or in other words, anatomical and physiological—for the body in space, something like a cartographic paradox resulting from having placed flesh under certain coordinates. Our task is then to rescue “the tactile” from the domination of visibility: the uses of different methodologies in their constant fruition with the body have permitted the unveiling of technique as a functional, organic excrescence for the development of new social agents in the sphere of public space.

We must consider the role of that asexual politics carried out by the “Grupos” of the 1970s, responding to the babbling echoes emanating from the old imperialistic and hegemonic structure built on the white-Western-male phallogocentric model: this operation politicized flesh, the sexes, and the state of being outsider: a thermodynamics of bodies and techniques, where meaning simply circulates with no beginning or end, enjoying polymorphic powers. This process shifts the means of production from the proletariat as historical agent to the appearance of new social agents advancing discourses on race, gender, class, and sexuality, among other subjects. Rather than seeing the body as a machine performing obsolete functions compared to the advances of technology, and therefore urgently requiring prosthetic assistance, it is our intent to show that the loss of corporeal limits is an erratically wandering process directed towards generating the formless; that which is still in the process of formation, even... perhaps unfinished. Formlessness here is not a concept to evoke monstrosity, savagery, or lack of control, but rather an unfinished process avoiding determinism insofar as neither the beginning nor the end of its configuration can be determined, a magnitude of meaning that defies calculation because it overtakes and escapes our ability to confine it. A constraining process of two absolute coincidences, a “configuration of what is improbable” initiated by technique (or rather by the use of “machines”) and transit (a principle for synthesis and signification) from one code to another (from language to a scientific concept, and from this to a technical image) brought on by the “program,” an unlimited game of improbable situations (a pattern and its variations).⁷ This effect of the technical image rests on an expected field of knowledge (physics, chemistry, mechanics, optics, electronics) that promises not only the illusion of analogy, but also the certainty of its usefulness based on certain codes of correspondence. In Ar-

lindo Machado’s words, machines are “semiotic apparatuses” provoking the shift from the external world into the technical image.

It is worthwhile to recall the orgiastic images of a decadent futurism—where techno-corporal coitus defies Western logic, detonating instead an onomatopoeic dadaism of corrupt and redundant syntactic qualities, noise as a virtue and not as a defect—produced by Zalathiel Vargas for the magazine *Sucesos para todos* in the 1970s, and that predate that “techno-noir style” of inverted modernity that Olivier Debroise saw in Ridley Scott’s *Blade Runner* (1979) as a symptom of postmodern nostalgia.⁸ What escaped Debroise, however, especially since there is an established relationship between the film and the computer it advertises, is that even if he recognizes the functional aesthetics of the Macintosh Classic (1984), he forgets to mention the process and effects of the trans-codification effected by the hardware and the software of the computer thanks to their visual legibility: the so-called “graphic interface.” In this translation process there is an interchange of codes, from language to its corresponding binary value. We need to discuss whether in the codification process—supposedly in correspondence—signs do not become degraded, since in every work there is a loss or a decrease in experience. While the Macintosh seemingly facilitated our relationship with digital systems, in reality a possibility had escaped us, that of being “players” —in Vilém Flusser’s use of the word, of being producers—, the real functionaries of the machine and not merely “redundant” operators (“redundancy” here would be the alienation produced by the opacity of the machine’s program).⁹

One of the first notable works that gambled with synthetic production, in that it provoked improbable reconfigurations of the world, was Pedro Meyer’s *Fotografía para recordar* (I Photograph to Remember). In 1990, this nascent specialist, playing with “informational image techniques,” made an interactive piece synchronizing image and sound. It was not by chance that the major symptom of this narrative—the intimate process of the erosion of memory and body—was coincident with a macro-process reflecting social unrest. Along the same lines, Pola Weiss used television not as a tool, but rather as a weapon for penetration; by means of that automatic factory of signs, she assured an irradiation that would democratize the production and consumption of images originally destined for consumption alone. Avoiding the cliché of feminization as a space of vulnerability and soap-opera sentimentality, she astutely called for the possibility of giving technique a sexual (sensual) quality of its own, a self-awareness that would lead the object-subject to its automatic reproduction. This power of automatic copulation was realized with greater success in games imposed by genetic grammar and binary typographies... In effect, the goal was to do violence to the limits of technique.

There is a paradox in thinking that it was through such a process that the body was stripped of its paralyzing cultural signi-

fiers (such as clothes or makeup) and was redressed with other kind of graphics. As a container without limits, the body appears to spill out: putrefaction—as a limit facilitating another type of material configuration—progressively yields its place to the corresponding formlessness. Nonetheless, there is a recovery that retains or lengthens the finitude of flesh compared to the transcendence of the concept, the idea; not affection, but affectation of support (a process of degradation, but not total loss), a pathetic flesh that finds its potential in that pathos. The body becomes an “expanded field”—or perhaps an invaded field—approached by a technique that corrupts the sensible status and renders it intelligible. In this light, in 1981 Adolfo Patiño, in an action of political cross-dressing, denounced the limits of a masculinity centered on the phallus that prolonged the status of an erect heterosexuality. In this intent to have an alter-ego become operative, the management of forces occurs when polyvalence does: the same “container” (in this case, the body) with different signifiers (or maybe values) is the noun operating as a verb, the pronoun operating as all pronouns: “he” is changed to “she” and maybe to “we.” This is an instance of subject trans-valuation—as an individual defining (confining) a certain consciousness—; no longer a subject that is contained, bound, submitted, but one that propitiates its overflow, its multiplicity, its alterity. Patiño extended and mediated cross-dressing, bringing it to photography and performance, and from here to another layer: his *Frames of Reference* and his Polaroid pictures reveal the distension (non-distinctness) of limits until they are mixed.

In contrast to Patiño, and recalling the mood of the No Grupo, Gustavo Prado took this gesture to an extreme through the object-submissiveness that “Aurora Boreal” (1990) performs in front of the camera; here there is a fascination with the object, in this case the imagined Dawn, which acquired an almost-ontological character while reactivating an aesthetics appropriated from the star system enjoyed by the divas of Mexican cinema. Prado’s goal was similar to Patiño’s: creating an otherness of and from the self, a detachment that adopts a personality of its own, ornamented with an aesthetization achieved by camp, a clone replacing the original, like a reflection differing from the subject confronting him-her. In a fervent iconoclastic action, perhaps motivated by an unfounded paranoia, Prado destroyed what remained of that languidly spectral aurora.

Between 1983 and 1984, Lourdes Grobet offered up an epidermic wealth of corporeal references through a dual process of re-dressing and unveiling. *Striptease* consists of a sequence of slides that show her fully dressed, but covered by photographic images that “exhibit” her in the process of undressing; she takes off her own nude image until she remains, wearing a dress. This was inverted obscenity—obscene as excess of hiding nothing—, a cancelled-out stripshow. The image, which substitutes for the undressing of the body and at the same time is a sort of costume, turns into an action that challenges the masculine gaze that

transformed the female nude into an object of contemplation, a source of pleasure for men alone. Image turned into action, even as it puts a brake on that action. A wasted expense of seduction that corrodes the “act” to such a degree that it expels all possibilities for pleasure; that is to say, the technique announces its own prematurely disruptive power by quenching the source of its own pleasure... Paralysis in ecstasy... Inertia turned into vertigo. This inversion of the gaze, a position opposing the phallus, is reminiscent of actions undertaken by Maris Bustamante and Mónica Mayer; emerging from a similarly feminist lineage, Laura González and Eugenia Vargas also deconstruct the sexist gaze of the West, offering themselves up as objects for their cameras. Through an attitude that inverts fascination with the object, these artists turn their *Déjeuner sur l’herbe* (1989) into a product cast out to some outsider zone (or perhaps into some internal province?).

As corporeal anesthesia or over-excitation of the senses, as cancellation or as saturation, technique is also presented as a limit that cannot be crossed by the body, friction is impossible and meaning is retained because it cannot escape and cannot beget. This implies a lost possibility for overflow, for procreation. Paradoxically, it was Carla Rippey who was to achieve this effect—the inverted tattoo—in the image. In a small gesture of iconophobia she erased away the excess signifiers from magazine images. In a world saturated with photorealistic icons, Rippey recycled images in order to give us an alternative ecology applicable only to them.

In this *agencement*, provocation also occurs when technique converts the body into a discard. A remnant that, stripped of its organs (their organic referents), shows the body as unusable and useless. A fragility exposed to the dominion of technique; incapable of bearing signifiers that are heavier than its own matter. The body—we should say its flesh, its dress—slips away when it does not find support (contents). Carlos Arias cross-dressed using a “feminine technique,” weaving and unweaving the linguistic possibilities emanating from the body, and then Mónica Castillo created a diary of the body using his excrescences (*La maleta* [The Suitcase], 1994), where the body’s silent whispers denounce their ballast. In this manner, the possibility of political awareness becomes a defeat, caused by unequal circumstances. All organizational systems are engaged in efforts to identify their useless parts, due to scarcity or to excess; in this senseless expenditure, the corpse appears to signal the very thing it wants to set free. The restriction of pain, exhaustion, or pleasure that together contradict the logic of productivity, this is the desired goal, since it points to the limits for the principles of what is organic; we require an extension of the threshold as a force that nourishes power. Anesthesia as a result of saturation or cancellation, brought on by technique, reveals an evident threat. We have no other choice but the resource to tactile qualities, body codes that act as defense mechanisms opposed to the logic of progress.

To what degree does this notion of formlessness correspond to the modernization process—accelerated in the marginal landscapes of Latin America—signaled by the transition of a society devoted to producing goods to one managing and reproducing signs? And to what degree has the emergence of identities operated as a post-colonial critique based on exclusion (or in some cases, on inclusion), as a mechanism that rejects its reference in light of the racist and white-male-supremacist modern project? The question emerges because the body, in becoming a target for new means of production, is offered up to new ways of doing through its continuing resistance and assimilation, heralding its usefulness in a productive regime devoted to information. Thus, its incorporation into a regime of economic forces, where the body acquires yet another type of usefulness, and another kind of commercial value in an economy of signs, where “cultural mimesis” yields to hybridization, mixture and subversion of forms established by the mainstream. These forms of symbolic inscription begin to open a space for global not just local interchange; technologies have been standardized world-wide and, in coordinated meetings with bodies, produce political singularities. The plethoric illusion of upward mobility brought on by modernization has been interrupted...

Is it possible to speak about development when it was stopped in its tracks by the 1985 earthquake, whose effects resonated throughout the social body? The general disillusion, prompted by the State's inability to orchestrate a response, led to other types of restrictions, moments of crisis or seriousness that permitted the interaction of forces. This was not so much about ending one story and beginning another, a rupture that appears to forget or erase the past, but more a notion of *transit*, modeled on a principle of circulation; in spite of noise and instability, this mechanics allowed the redistribution of forces in different directions. The same year of the earthquake, Rubén Ortiz Torres and Emmanuel Lubezki carried out a technical feat consisting of a video montage showing the implementation of a “New World Order” in the Reagan-Thatcher era. The assembled piece evidenced a geopolitics open to globalization, while the lacerated part nostalgically lamented the arrival of that future interrupted by the earthquake, a situation already belonging to a economic and political transformation that emerged before the previous one had even ended. A year later, in 1986, Ortiz Torres painted *El fin del modernismo* (The End Of Modernism).¹⁰ It was not by chance that Ortiz used the medium of oil itself to point out a couple of things: on one hand, the work represented the end of the narrative of progress; on the other, he built a coffin for traditional image production, which conceals those ancient mimetic powers beneath embalming oils.

At the last *Salón de Espacios Alternativos* (1987), a show of eclectic practices held at the MAM, Ortiz Torres, Lubezki, Diego Toledo, and Mario Rangel, contributed an installation entitled *Todo lo que no es tradición es plagio* (What Isn't Tradition is Pla-

giarism), where discarded materials performed as paraphernalia, and a powerless column, fallen and broken, on top of the rubble exposed the only thing it could hold up: the ethereal dream of an unfinished project. Luis Buñuel's “Simon of the Desert” was continuously shown in the background, and the installation was surrounded by TV sets with video recorders playing parts of the same film. Along the same lines, Mauricio Maillé, Gabriel Orozco, and Mauricio Rocha were referring to the aftereffects of the earthquake in *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas* (Scaffolding for Our Modern Ruins).¹¹ This work was really about loss, a symptom of an illness that revealed the interrupted ascent of the trust that had been bestowed by the nation on the functionality of its architecture. And that had fallen down... An index of an empty space, once occupied by an excessively masculinized construction. Nevertheless, these two installations, although they reflect a historical moment, were completely overshadowed, for deeply-rooted social reasons, by Rolando de la Rosa's particular photo-collages, in which he placed Marilyn Monroe's face over that of the Virgin of Guadalupe and inserted Pedro Infante in place of Jesus in *The Last Supper*. Led by the fundamentalist group Pro-Vida, whose moral and ethical character bears questioning, a protest was held demanding not only the closure of the show but the destitution of the Museum's director, Jorge Alberto Manrique, for having allowed actions directed against the immaculate figure of the Virgin. One cannot help but point out the contradiction operating in our country between the process of modernization and the preservation of tradition. Though this was an instance of intolerance where negotiation did not lead to solutions, the use and consumption of images will always challenge the separation of the spheres of knowledge. Here, it was impossible to allow the institutionalized space to carry out heterogeneous practices that escaped the dominant culture, that questioned the status of religion in a laic State, and that also challenged a society of spectacle whose cultural industry was charged with creating idols.

Around 1986 the coming of a double interruption with the emergence of the AIDS epidemic, allowed greater visibility and organization of sexual differences on the bases of an irradiated inoculation.¹² An expansion effect that announced not an end, but a transit: a disposition of forces that was horizontal rather than vertical. A deficiency syndrome denouncing the impotence of being able to understand an appropriation of forces and signs that operate under a different logic; we are confronted by a set of symptoms whose actions we cannot anticipate; in that sense, rational planning built by logical thought has been interrupted. An “ecstasy of communications” is achieved by confronting the impossibility of message trans-codification; an interpretative problem left unsolved by modernity. A negative (inverted) technique modifies the political plane: it opens up the body in order to expose it, and thus attempts to transcribe its sense along certain coordinates. Our first global illness radially transmitted;

an interwoven net of viral dissemination based on the body as a vehicle for “message” transmission, and from this standpoint, an interruption based on corporeal bias does not make sense. The visibility acquired by different sexual minorities in terms of a symptomology of deficiency coincided with the first organized marches demanding a space for tolerance.¹³ Soon the first weeks dedicated to sexual diversity would take place, due to an initiative advanced in the *Círculo Cultural Gay*, led by José María Covarrubias, whose political activism found, in the *Museo Universitario del Chopo* beginning around 1987, a space for heterodoxy in the practices of difference (whether for sexual symbolic production or not). In support of this platform, many visual artists linked themselves to this mobilization, Julio Galán and Nahum B. Zenil among them—although the efforts of the *Taller de Documentación Visual* beginning in the early 1990s should also be mentioned—, without contemplating the whirlwind reception and management of the outsider zones.

One last question remains: in an essay on neo-Mexicanism, Osvaldo Sánchez lucidly discusses the last process to which we will refer; he calls it “de-nationalization”, which consists of a substitution of the representation of the body as a recipient of national identity, directed by the State itself, for “its mobility as a mask,” by means of the gay drive.¹⁴ We have here a political travesty that powders the ideological construction of identity, turning it into exotically seductive merchandise. If we admit that neo-Mexicanism was a dominant cultural factor that helped stimulate the art market in the 1980s, it is only to signal that, following a period of neglect, the State recovered old formulas for the exportation of national culture that had been applied from the time of exhibitions such as MOMA’s “20 Centuries Of Mexican Art” (1940).¹⁵ One must also distinguish neo-Mexicanism from certain other neo-Mexicanist practices that are not precisely inscribed in homosexual drives, although similar in the sense of exposing the false concept of identity. Unlike Sánchez, artist and writer Abraham Cruzvillegas views neo-Mexicanism as a imported practice, formally and conceptually dependent, possessing a naive view of a “popularly-oriented bias, giving these works a lightly iconoclast air, to a certain point complacent and decorative.”¹⁶ We should ask Cruzvillegas, then, what he was referring to when he wrote: “for us the information flow was very important: the more we were ‘contaminated’ the better.”¹⁷ But, isn’t it true that freely delivering ourselves to telematic inoculation would be also a form of importation? In any instance, the hegemonic forms that prevailed in certain neo-Mexicanist works and obeyed the logic of economy should be differentiated from others, which were operating more in dissidence.

The process alluded to by Sánchez is deeply relevant to some forms of symbolic production containing the body as a space where national identity is deconstructed. We have inscribed this change in a wider process called *de-territorialization*, not in

terms of mobility, as understood by Sánchez, but as a distension of geopolitical limits due to their confinement to language and the body, as they become inserted in a mechanism of forces that permit the exchange of fluids: language itself as a technique exerting pressure on territorial limits; the nomadism of certain geo-linguistic forms of inscription; the migration of the powers of language that irradiate their channels of contamination; the loss of geographical boundaries where borders enter into a process of overlapping grammatical layers. If something does coincide with this de-territorialization process it is what we mentioned above when discussing the limits of the body, though now no longer tied only to local matters, but as a masked transgression, that spreads like a metastasis in the global context. Hence we must recognize the hybridization of layers and the extended demography of the syntactic and semantic cortex of corporeal graphics performed by Guillermo Gómez Peña as forms of cultural penetration to lubricate contact between differences. This mechanism has activated a series of non-linear strategies of representation related to the homeostasis imposed by the orthopedics of a symbolic interchange of the vocabulary ... A broken line ... Going over the edge...

Coda

There is no innocent image, nor any innocent discourse bent on constructing one. There are no passive observation roles, there is always some involvement. Some narratives can only be told from body cavities and fluids. In this sense, we acknowledge, along with Michel Foucault, that all possibilities of resistance come from the articulation of power; however, if we invert this formula we become aware that there are no resistance regimes able to prepare their own forms of management. One effect of minority visibility has been that there has been less of an increase in tolerance than a continued process of ghetto formation, reminiscent of the ancient taxonomies used by fascism as a way of managing difference based on exclusion (the concentration of Jews, of the elderly, of the handicapped, of homosexuals: of all those who were not admitted under the cleansing canons of racial efficiency). The management of a certain aesthetics of difference, soon to be discarded, and the euphemism of a multicultural or pluralistic politics, one that operates under politically correct criteria, takes cover under the mask of alienation.

Faced with the aesthetization of “otherness” practiced by residual forms of authoritarianism, we react by exercising subalternity, a term used by Eduardo Subirats to refer to the cultural and economic submission operating in the Third World. It is crucial to nourish all forms of “piracy,” “sweatshops,” “migration,” or “terrorism” with the forms of symbolic inscription that they confront, for they are possible disruptors of the exhausted “aura” and its spectral value in an puritanical economy aiming to defend the rights of supposed owners, and never those of the real producers. Our task consists of confronting all forms of *caciquismo*, conceptual or

otherwise, which are reminiscent of the strategies of imposition used by the old regime, transfigured into leftist masks that are really operating under far-right conservative politics. Suffice it to say that we are not against neo-conceptual practice, nor is this about apologizing for any other practice; we are simply pointing out the zones of apparent silence. Since there is currently an at-

tempt to extend the shadow of this machinery over the whole territory, it is indeed necessary to cast some light over the external powers as a way to nourish nomadic practices and derive, whose new forms of inscribing allow us to glimpse the development of "other" forms of language, as well as distinct supports other than the body, and in this way, to make the North our center...

Notes

1. See Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta: Antología de la crónica en México*, Mexico City, Era, 1980.
2. After the international coverage of the 1968 Olympics, the cultural industry started to dominate Mexico through the power irradiated by television as a shaper of subjectivity. The 1960s offer the best example of this instrumental view, with the evolution of soap operas as the major form of entertainment, the movies about table-dancers promoted by the State, and the circulation of magazines such as *Playboy* (from 1976 on), all catering to a male market. These were among the privileges of power couched within a macho society based on the phallus.
3. When the 1977 Bienal de Gráfica decided not allow a photography section in the exhibition, a reaction against traditional production emerged which led to the First Photography Biennial in 1980. See Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, Mexico City, Libros de Proceso, 1989, p. 62.
4. Edgardo Ganado Kim, "Transgresiones al cuerpo," in *Las transgresiones del cuerpo*, Mexico City, Museo Carrillo Gil, 1997.
5. See Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw Hill, 1964.
6. Walter Benjamin, in his famous essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," had a foreboding of the surgical capabilities of the "second technique," when he established an analogy between magicians and surgeons, and between painters and camera operators.
7. This intersection between codes joined inside the apparatus, which Vilém Flusser discusses in terms of photography, might be extended to other technologies operating under a similar logic. See Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Mexico City, Trillas, 2000.
8. See Olivier Debroise, "(This is not supposed to be read here)," in *El arte de mostrar el arte mexicano: (Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización)*, Mexico City, Turner, in press.
9. On the functions of the apparatuses, the exercise of the player and his development of a theory of information, as well as the notion of symbol applied to photography, and substituting the idea of index or icon, see Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*.

10. In an essay devoted to the end of modern architecture, Rubén Ortiz marks the 1985 earthquake as the occasion for its demise; however, he suggests the need for "good taste" when he confronts the eclectic postmodern production orchestrated under the baton of formal historicism. See Rubén Ortiz, "La arquitectura de la postmodernidad," *México en el Arte* 16 (Spring 1987).
11. For Abraham Cruzvillegas this piece signified the breaking point with respect to those practices anchored in tradition, which in equal circumstances would be the equivalent of international contemporary art development. See Abraham Cruzvillegas, "Tratado de Libre Comer," in *Round de sombra*, Mexico City, CNCA, 2006, pp. 123-55.
12. Though the first cases were detected in Mexico in 1983, a few years passed before their effects had any resonance. Although the syndrome has allowed for the organization of a community continuously harassed by a homophobic society that cannot tolerate spaces of difference, the demeaning association happened automatically, and the deduction "HIV equals homosexual" has been repeated through the years.
13. Carlos Monsiváis has marked 1978 as the year inaugurating public visibility of sexual differences, although the ongoing process has been somewhat fragmented. See Carlos Monsiváis, "Del noble aprendizaje de la convivencia," in *Ex profeso. Recuento de afinidades. Colectiva plástica contemporánea*, Mexico City, UNAM, 1989. In "Cultura artística y homosexualidad," an essay in the same catalogue, Carlos Blas Galindo narrates the genealogy of Mexico's Gay Cultural Week, giving locations and dates where events took place.
14. For a discussion of neo-Mexicanism, see Osvaldo Sánchez, "El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización," in *Curare* 17 (January-June 2000), pp. 138-39.
15. Olivier Debroise, "El arte de mostrar el arte mexicano," in *El arte de mostrar el arte mexicano*.
16. Cruzvillegas, "Tratado de Libre Comer," p. 131.
17. *Ibid.*, p. 138.



327

327. Rubén Ortiz Torres, *Paisaje metafísico*, 1987.

328. Rubén Ortiz Torres, *El fin del modernismo*, 1986.

Efímera modernidad

El sismo que afectó profundamente la Ciudad de México en septiembre de 1985 planteó a artistas como Rubén Ortiz Torres una metáfora contundente del fin de la modernidad en México. El hecho de que Ortiz fuera uno de los primeros artistas en México en plantearse explícitamente como un productor posmoderno, lo preparó para percibir el paisaje de iconos arquitectónicos destruidos por el temblor como una alegoría del derrumbe de las ilusiones modernistas locales en términos más generales. Esa revisión entre escéptica y romántica del imaginario de su generación, se transmitió a las fotografías que el artista empezó a realizar a mediados de los años ochenta, y que registraban tanto la energía como el simulacro de las fantasías de identidad juveniles en relación con el supuesto “centro” metropolitano.

A la par, el artista conceptual sueco Ulf Rollof, quien vivía en San Diego y participó con el Taller de Arte Fronterizo, experimentó el sismo y documentó en polaroid las escenas de la ciudad tras el temblor. Esas series que, a diferencia de las imágenes de los fotorreporteros, se concentraban en los derrumbes de la memoria social más que en la destrucción de la urbe, fueron presentadas posteriormente en una instalación en el antiguo Convento del Desierto de los Leones en 1987. Estas obras indican el modo en que 1985 planteó un quiebre en el imaginario colectivo, decisivo para el

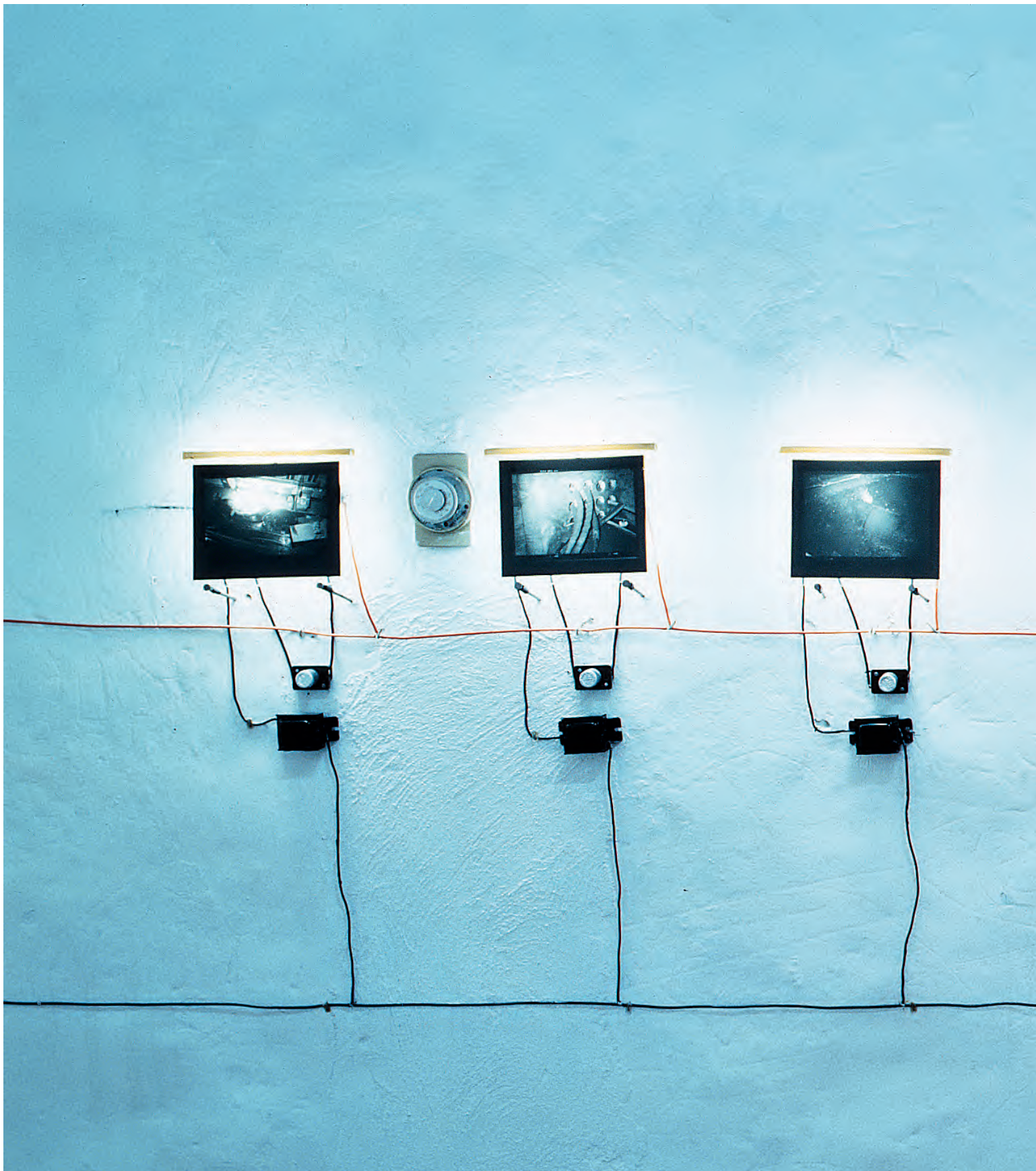
298 cambio de las prácticas artísticas.

Ephemeral Modernity

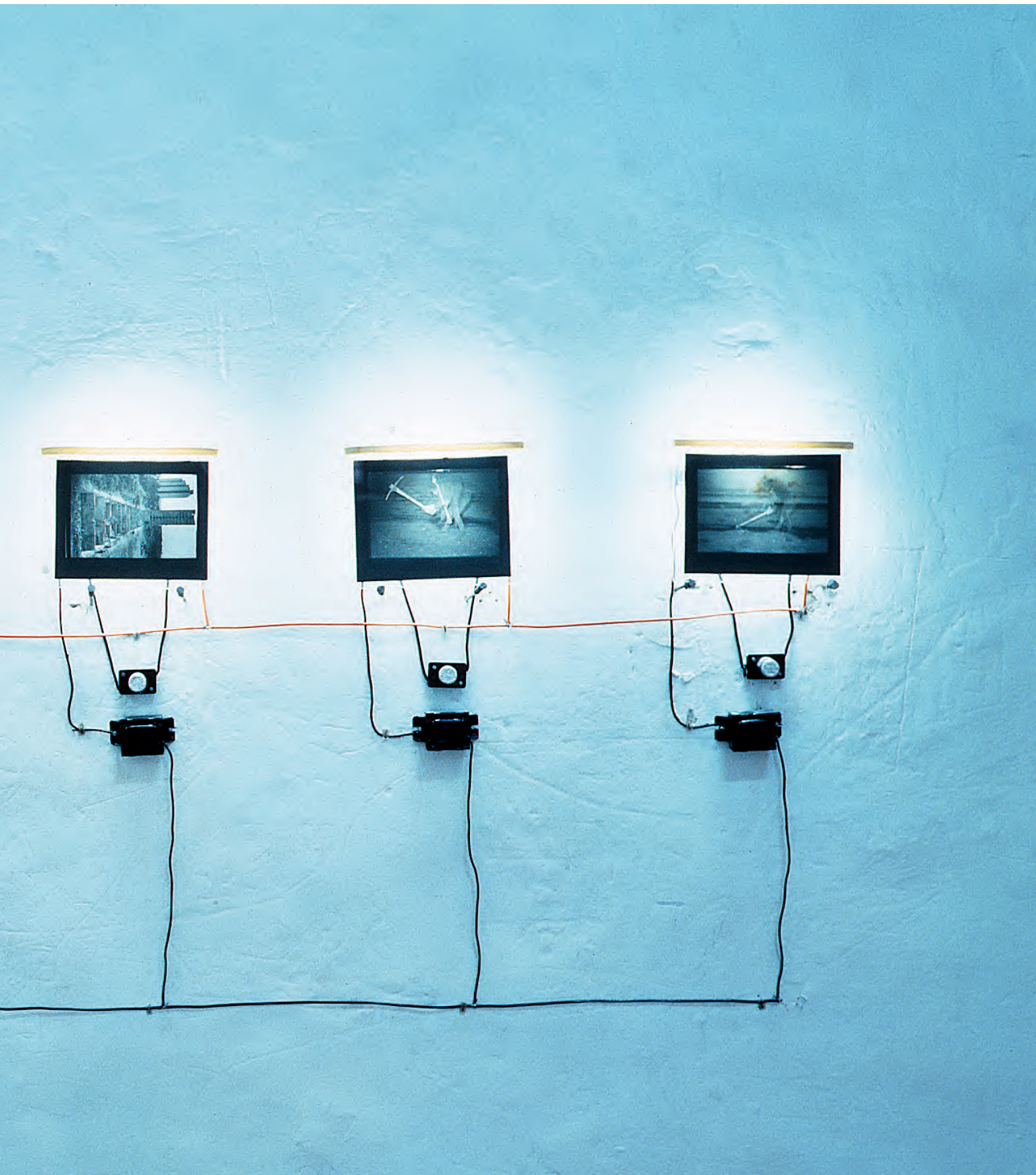
Artists like Rubén Ortiz Torres saw the earthquake that radically transformed Mexico City in September 1985 as a powerful metaphor about the demise of modernity in the country. The fact that Ortiz was one of the first artists in Mexico to position himself within postmodernism had prepared him to interpret the landscape of destroyed architectural icons as an allegory for the collapse of local modernist illusions in more general terms. In his photographs of the mid-1980s, marked by both skepticism and romanticism, Ortiz examined his generation's *imaginaire*, recording its energy but also its fantasies, particularly the attempt to create a simulated identity vis-à-vis metropolitan “centers” outside the country.

The Swedish conceptual artist Ulf Rollof, who had been living in San Diego and had participated in the Border Art Workshop, was in Mexico City during the 1985 earthquake, and took Polaroids that documented scenes in the city after the tremors. In this series, presented in 1987 as a part of an installation in the former convent in the Desierto de los Leones, Rollof focused on the loss of social memory rather than on the destruction of the city, in sharp contrast with the work of photojournalists of the time. His works, like those of Ortiz, reveal how the tragic events of 1985 created a break in the collective consciousness, which would be crucial in shaping later art practices.





329



Autorretrato anatómico

Lourdes Grobet
Carla Rippey

330



se pueden trazar los orígenes de esta preocupación en la literatura mexicana de los años sesenta (Elena Garro, Margo Glantz) y en algunas propuestas visuales aisladas y todavía tímidas de los setenta (*Las Hilerdas vaginales* de Marta Palau, los dibujos y metáforas vegetales de Magali Lara), el tratamiento crudo y directo de la "condición femenina", y su incorporación a un Yo puesto en escena y exhibido sin tapujos se hace evidente en las artes de los años ochenta. El derecho a formular la identidad corporal, es una de las fuerzas que hay que rescatar debajo de las categorías reduccionistas y persecutorias con que se ha querido enmarcar el arte de ese periodo.

En su *Striptease* fotográfico, Lourdes Grobet juega con la relación entre cámara y desnudo, no sólo responde a la estética documentalista dominante de los fotógrafos de izquierda, sino que se deslinda también del discurso feminista que rechaza dogmáticamente la mirada masculina sin renegociar los términos de la erotización. La serie es, a su vez, un ensayo sobre el principio de realidad de lo fotográfico y un juego con las diversas mediaciones de la imagen. Por su parte, Carla Rippey, artista estadounidense quien reside en México desde 1973 y perteneció a Peyote y La Compañía, examinó en sus grabados la multitud de clichés de la representación de la mujer en los media, tergiversándolos en su reinención de un mundo en que lo femenino es el signo omnívoro.



302



331



Anatomical Self-Portrait

332



As the Italian feminist writer Rosana Rosandra once stated, feminism was the only victorious revolution of the twentieth century, creating changes not only in social structures and language, but also in cultural practices and discourses. After the crises faced by modernist purism and avant-garde utopias, feminism became a force that showed art's enormous capacity to explore identities inscribed upon the body, proposing experiences that were avowedly different in terms of their relationship to desire and to the world. Although early manifestations of this can be found in Mexican literature of the 1960s (Elena Garro, Margo Glantz), as well as in a few isolated and still timid visual proposals of the 1970s (Marta Palau's vaginal *Hilerdas*, Magali Lara's drawings and vegetal metaphors), it was only in the 1980s that the raw and direct treatment of the "feminine condition," and its inscription onto a Self that was staged and exhibited without masks, became a focus of the Mexican art scene. The right to formulate a corporal identity is one of the forces that must be recovered, beyond the reductionism and persecution that have previously framed discussions of art from this period.

In her photographic *Striptease*, Lourdes Grobet plays with the relationship of camera and nude, responding to the documentary aesthetic of left-wing photographers, and distancing herself from feminist discourses that reject male views as a matter of dogma without renegotiating the nature of eroticism. Her series is both an essay on photography's reality principle and a game about how images are mediated. Alternately, Carla Rippey, an American artist who has lived in Mexico since 1973 and who belonged to *Peyote y la Compañía*, used her engravings to explore the avalanche of clichéd media representations of women, changing their significance by reinventing a world where the feminine is an all-devouring sign.

333



334

330. Lourdes Grobet, *Striptease*, 1983-1984.

331. Carla Rippey, *Los fusiles*, 1983-1987.

332. Carla Rippey, *La vidente*, 1987.

333. Carla Rippey, *Sin título*, ca. 1980.

334. Carla Rippey, *Sin título*, ca. 1980.



335

Pola Weiss

336



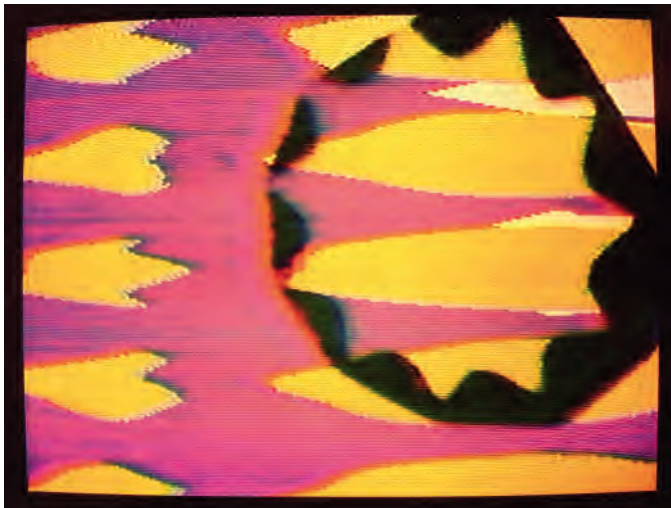
Pola Weiss (Ciudad de México, 1947-1990) es frecuentemente referida como la precursora del videoarte en México. Desde mediados de los años setenta realizó diversos trabajos en la televisión pública y privada y creó el sello "artv", como una convicción de que el arte puede tener como soporte la televisión. Su primer trabajo, *Flor cósmica*, se presentó en el IX Encuentro Internacional de Videoarte en el Museo Carrillo Gil. Mostraba una especie de calidoscopio cambiante acompañado por música de Tomita. En 1978 presentó el video *Ciudad-mujer-ciudad* en la exposición "Nuevas tendencias" curada por Mathias Goeritz en el MAM. De ahí en adelante Pola Weiss mostró su trabajo en diversos foros de México y el extranjero, siempre formulando una cierta relación performática con la cámara. Algunos de sus trabajos tienen una cualidad casi psicodélica (*Flor cósmica*) mientras que otros tienen un tono más bien documental (*Santa Cruz Tepexpan*). Una de sus principales aportaciones fue el concepto de "videodanza", acciones de baile frente a la cámara. La nota predominante de su obra, sin embargo, es la búsqueda de identidad, ya sea en torno a los orígenes, al cuerpo o sus sentimientos (*Autovideato*, 1979; *Mi corazón*, 1986). Según la leyenda, en 1990 se suicidó ante su cámara de video.

Pola Weiss (Mexico City, 1947-1990) is often called the first pioneer of video art in Mexico. Starting in the mid-1970s, she produced various works for public and commercial television, and she created "arTV," a term that expressed her belief that television was a possible medium for art. Her first work, *Flor cósmica* (Cosmic Flower), presented at the IX Encuentro Internacional de Videoarte, held in 1977 at Mexico City's Museo Carrillo Gil, featured a sort of changing kaleidoscope along with a score by Tomita. In 1978 Mathias Goeritz included her video *Ciudad-Mujer-Ciudad* (City-Woman-City) in the exhibition "Nuevas tendencias" (New Tendencies), which he curated for the MAM. After that, Weiss showed her work in different spaces in Mexico and abroad, consistently developing a performance relationship with her camera. Some of her works have an almost psychedelic quality (*Flor cósmica*), while others are more documentary (*Santa Cruz Tepexpan*). One of her major contributions was the concept of "video dance," dancing actions performed for the camera. The dominant note in her work, nonetheless, was a search for identity, whether in terms of her origins, her body, or her feelings (*Autovideato*, 1979; *Mi corazón*, 1986). It is said, though it has never been proved, that she committed suicide in front of her video camera in 1990.



POLA WEISS Para cuando usted los esté habrán pasado exactamente 31 años desde que nací aquí, en la ciudad de México. Ahora procedo a presentarme, antes que nada soy televisiva. La televisión, el video, es para mí mi otra voz, mi otra mirada, mi cámara. Me recibí como licenciada en Ciencias de la Comunicación en la UNAM y soy, quizá por una suerte de perenne insistencia o inquietantes búsquedas, la pionera mexicana que se aboca a y es mi obra, quizá la única, región televisiva. La primera panteónada pública que tuvo origen en el Museo Carrillo Gil como IX Encuentro Internacional de Videarte. Tres meses después presenté el trabajo CIUDAD-MUJER-CIUDAD en el Museo de Arte Moderno. Muy pronto estuve en Nueva York invitada a un Festival de Video-Punto desde que la forma, en este me pareció caso, es sólo el medio para contar la realidad que nos circunda. A veces la terrible realidad que deviene, por ejemplo, de la explotación. Entre todos los experimentos que utilizo con el objeto de crear, al TV, está el de recoger y jugar con los detalles técnicos de este medio y convertirlos en VÍDEOCIOS. Pero las instancias que hacen producir el intento de mi lenguaje televisivo suceden cuando luego de largos semestres como maestra en la Universidad o como empresaria colaboradora de algunas revistas voy a mi facia y amañilla caja de ahorros y saltrago el dinero apenas suficiente que auspiciará mis programas de "artV". Hasta ahora, varios ensayos, la obra citada, SOMOS MUJERES y la FLOR COSMICA.

337



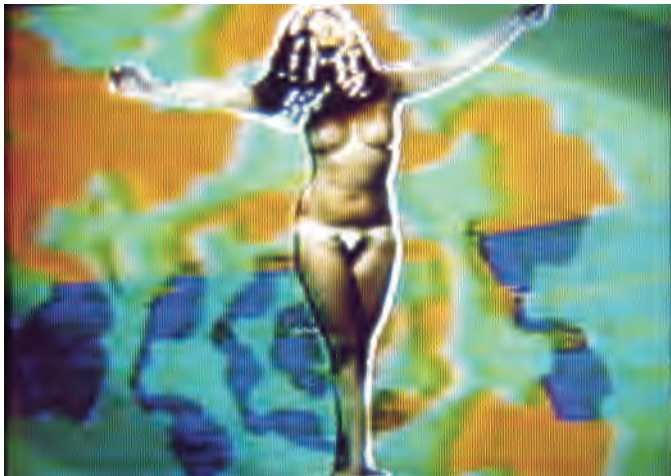
338



339

335. Pola Weiss *Se extrapola, se interpola Weiss*, Galería Chapultepec, 1982.
336. Retrato de Pola Weiss, 1980.
337. Invitación, *Ciudad-mujer-ciudad* en "Nuevas tendencias", 1978.

338. Pola Weiss, *Flor cósmica*, 1977, fotograma.
339. Pola Weiss, *Pola Weiss*, s/f.
340. Pola Weiss, *Ciudad-mujer-ciudad*, 1978, fotograma.



340



305

Mónica Castillo / Carlos Arias

El boom de la popularidad de Frida Kahlo tras una exposición en Londres en 1982, tuvo como efecto secundario imponer un estereotipo al arte de las mujeres de origen latino. Un mercado ávido de revelaciones, esperaba de ellas desnudar su dolor y biografía sexual. Tal vez sea Mónica Castillo quien reacciona con más claridad a esa imposición sobre su papel artístico, utilizando el autorretrato mismo como un medio conceptual, que entre más diversificado y obsesivo, más renuente se mostraba a la introspección. En oposición a la biografía, Castillo materializa su rostro y colecciones de elementos orgánicos, cabellos, uñas, pestañas, deshechos de piel, etc., oponiéndose al idealismo de la imagen pictórica. Por su parte, el artista chileno Carlos Arias interpreta la crisis del medio pictórico, para rescatar las técnicas de bordado artesanal, con todas sus connotaciones de género, y medio de presentación pictórica y corporal. Los bordados de Arias son a su vez una exploración de la ambigüedad de la identidad sexual, identificando la superficie de la tela con la piel perforada.



341



342

344



343





345



346



341. Mónica Castillo y Carlos Arias en casa de Roberto Tejada, 1994.

342. Carlos Arias elaborando el *Autorretrato bordando*, 1996.

343. Carlos Arias, *Autorretrato bordando*, 1996-1997.

344. Carlos Arias, *Jornadas*, 1995.

345. Mónica Castillo, *Autorretrato anatómico*, 1994.

346. Mónica Castillo, *La maleta*, 1994.

A secondary effect of the explosion of interest in Frida Kahlo after a 1982 exhibition of her works in London was the imposition of a stereotype about what art by Latin American women should address. The market, eager for revelations, expected them to expose their pain and sexual biographies. Mónica Castillo was perhaps the artist who reacted with the greatest clarity to this imposition of artistic roles, using self-portraiture itself as a conceptual medium; the more obsessive and diverse her self-portraits became, the more they resisted all introspection. Rather than narrate an autobiography, Castillo materialized her face, together with collections of organic elements like hair, nail clippings, eyelashes, and skin, demonstrating her opposition to the idealism of painted images. For his part, the Chilean artist Carlos Arias found in the crisis faced by painting an opportunity to rescue traditional embroidery techniques, with their attendant gender implications, as a medium for corporal and pictorial representation. Arias's embroideries were also an exploration of sexual ambiguity, identifying the surface of the cloth with skin.

Eugenia Vargas Laura González



347

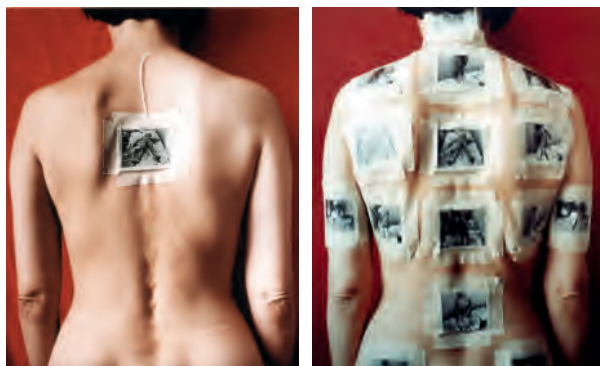
La fotógrafa chilena que radicó en México desde 1985, Eugenia Vargas, en sus performances y acciones puso a su propio cuerpo en situaciones que apelan a la preocupación por la fragilidad de la naturaleza en tiempos de la crisis ecológica. Vargas hace del cuerpo una especie de altar performático, que sugiere el cuestionamiento personal como un acto poético a la vez que ceremonial.

Muy cercana a Vargas en cuanto a la forma (acción performática y su documentación en cine o fotografías intervenidos manualmente), Laura González exploró su cuerpo desnudo como una superficie topográfica donde se expresaba tanto el dolor como la soledad existencial.

Ambas artistas ejemplifican el modo en que varias artistas reivindican la desnudez como medio de investigación poética. La desarticulación, la fragmentación y el desmembramiento (y expansión) del cuerpo femenino representado, su laceración –que llega incluso, como en el caso de Laura González, a la mutilación real del cuerpo–, es el ingrediente metafórico común de estos autorretratos anatómicos, opuestos a la visión del desnudo femenino como proyección del deseo masculino.



348



347. Laura González, Eugenia Vargas y Nereyda García Ferraz, *Déjeuner sur l'herbe*, 1989.

348. Eugenia Vargas, *Mural rojo*, 1993.

349. Laura González, *Heart stripper*, 1990, fotogramas.

350. Laura González, Sin título, 1986.

351. Laura González, Sin título, 1986.

352. Laura González, *Diario del cuerpo*, 1989.



349



350



351

352

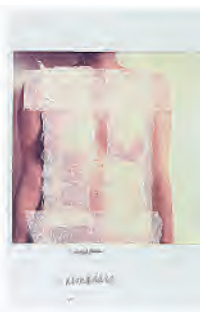
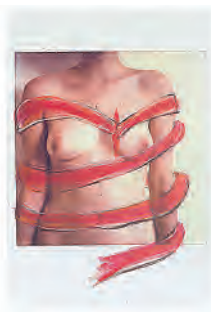
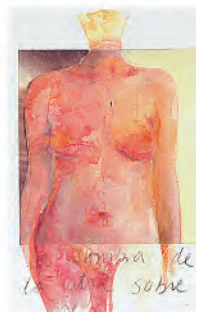


In her performances and actions, Chilean photographer Eugenia Vargas, who had moved to Mexico in 1985, subjected her own body to situations that reveal a preoccupation with nature's frailty in a time of ecological crisis. In her images, Vargas used her body as an altar for performance rituals, proposing that an interrogation of the self could be a poetic as well as a ceremonial act.

Close to Vargas in formal terms (performance documented through film or photographs that have been subsequently manipulated), Laura González explored her nude body as

a topographic surface expressing pain as well as existential solitude.

Both artists are examples of women who have claimed nudity as a medium for poetic investigations. Disarticulation, fragmentation and dismembering (and expansion) of the represented female body, and its wounding—even mutilation, as in González's case—become the shared metaphorical ingredient of these anatomical self-portraits, all of which challenged the concept of the female nude as a mere projection of male desire.



Tlacuilas y retrateras Women Scribes and Portraitists



353



354



355

Ciclo en la Academia de San Carlos.

"La fiesta de quince años": propuesta para cambiar los roles tradicionales de la mujer

- El grupo **Tlacuilas y Retrateras**, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, plantea la necesidad de que la mujer tome conciencia de que el ritual de **quince años** es una imposición del sistema patriarcal.

que lleva funcionando el taller ha realizado varios proyectos. Es a partir de éstos que se planteó la necesidad de organizar un evento artístico que involucrara a la comunidad artística e intelectual, así como al público en general, en particular el que habita cerca de la academia. Se seleccionó el tema de las quinceañeras por considerarse un momento sumamente importante en la vida de las mujeres, por ser esta edad la que representa el cambio de la infancia a la pubertad, y en la que se observa claramente el trato del sistema patriarcal hacia las mujeres. Se optó también por este tema ya que es una celebración sumamente arraigada en nuestra cultura, que ha sido poco tratada por sociólogos y escritores. Es así como **La fiesta de quince años**, título de uno de los eventos, es una revisión del festejo popular, abarcando desde sus conexiones con los antiguos rituales de fertilidad e iniciación, hasta las diversas implicaciones económicas de esta celebración.

En el acto inaugural de este ciclo también se presentó una exposición colectiva de más de 30 artistas que incluye fotografía, pinura, dibujo y objetos sobre el tema de las quinceañeras. Asimismo, se llevaron a cabo diversas acciones plásticas, es decir, escenas clásicas de ese festejo, como son la mercha de la quinceañera acompañada por sus chambelanes, y el obligado vals.

En el espectáculo se planteó la toma de conciencia; se expresa que a la quinceañera le impusieron el ritual de pubertad, el vestido que debe usar, así como el simbolismo del festejo.

Otro de los eventos que conforman el ciclo es la obra **Cocinar hombres** de Carmen Bultraga; finalmente, el 18 de septiembre a las 19:30 horas se leyeron poesías de Patricia Vega, Mónica Mansour, Magali Tenorio y otros; por su parte, el grupo **Polvo de Gallina Negra** ejecutó una acción plástica.

356

353. Polvo de Gallina Negra, *Proyecto MADRES*, acciones paralelas a la exposición "Novela rosa o me agarró el arquetipo", 1987.

354. Polvo de Gallina Negra, *Tres MADRES para un desmadre*, performance durante el evento callejero *Madre solo hay una*, 1990.

355. Polvo de Gallina Negra, *Tres MADRES para un desmadre*, performance durante el evento callejero *Madre solo hay una*, 1990.

356. *Gaceta UNAM*, 27 de septiembre 1984.

Tlacuilas y Retrateras, se formó en 1984, a partir del Taller de Arte Feminista que Mónica Mayer impartió en la División de Estudios de Posgrado de la ENAP. Tras tres semestres de trabajo, cuyo propósito inicial fue investigar la situación de las artistas en México así como diversos aspectos teóricos del arte feminista, el grupo formado por Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Nicola Coleby, Consuelo Almeda y Marcela Ramírez, organizó un evento en la ENAP, que consistió en la presentación de una exposición colectiva integrada por el trabajo realizado *ex profeso* para la muestra, por más de treinta mujeres artistas y el artista gay Nahum Zenil, así como de cinco acciones plásticas ejecutadas por diversos grupos feministas como Bio-arte y Polvo de Gallina Negra sobre el tema de la celebración de la *La fiesta de quince años*.

Tlacuilas y Retrateras (Women Scribes and Portraitists) was formed in 1984 as a result of a Feminist Art Workshop taught by Mónica Mayer in the Graduate Studies Division of the ENAP. After three semesters devoted to investigating the position of women artists in Mexico, as well as various aspects of feminist art theory, the group, consisting of Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Nicola Coleby, Consuelo Almeda, and Marcela Ramírez, organized a collective exhibition at the ENAP that included commissioned work by more than thirty women artists, and also by the gay artist Nahum B. Zenil, that also included five "visual actions" carried out by different feminist groups, including Bio-arte and Polvo de Gallina Negra (Black Hen Powder), which dealt with *quinceañera* parties and other themes.

Pedro Meyer

Fotografía para recordar I Photograph to Remember

En 1990, meses después de la muerte de sus padres, Pedro Meyer realizó un interactivo en una Macintosh Classic, en las que utilizó los álbumes fotográficos de la familia, para construir una memoria personal sobre el cuerpo, la vejez y la enfermedad. La obra es ampliamente reconocida como la obra precursora en la creación de arte interactivo por computadora.

A few months after his parents died in 1990, Pedro Meyer produced an interactive piece using a Macintosh Classic computer, using photographs from family albums to build a personal memoir about the body, old age and illness. This project achieved wide recognition as a forerunner of interactive computer art.



357. Pedro Meyer, *Fotografía para recordar*, 1990, fotografías.

357



311



358



359



312

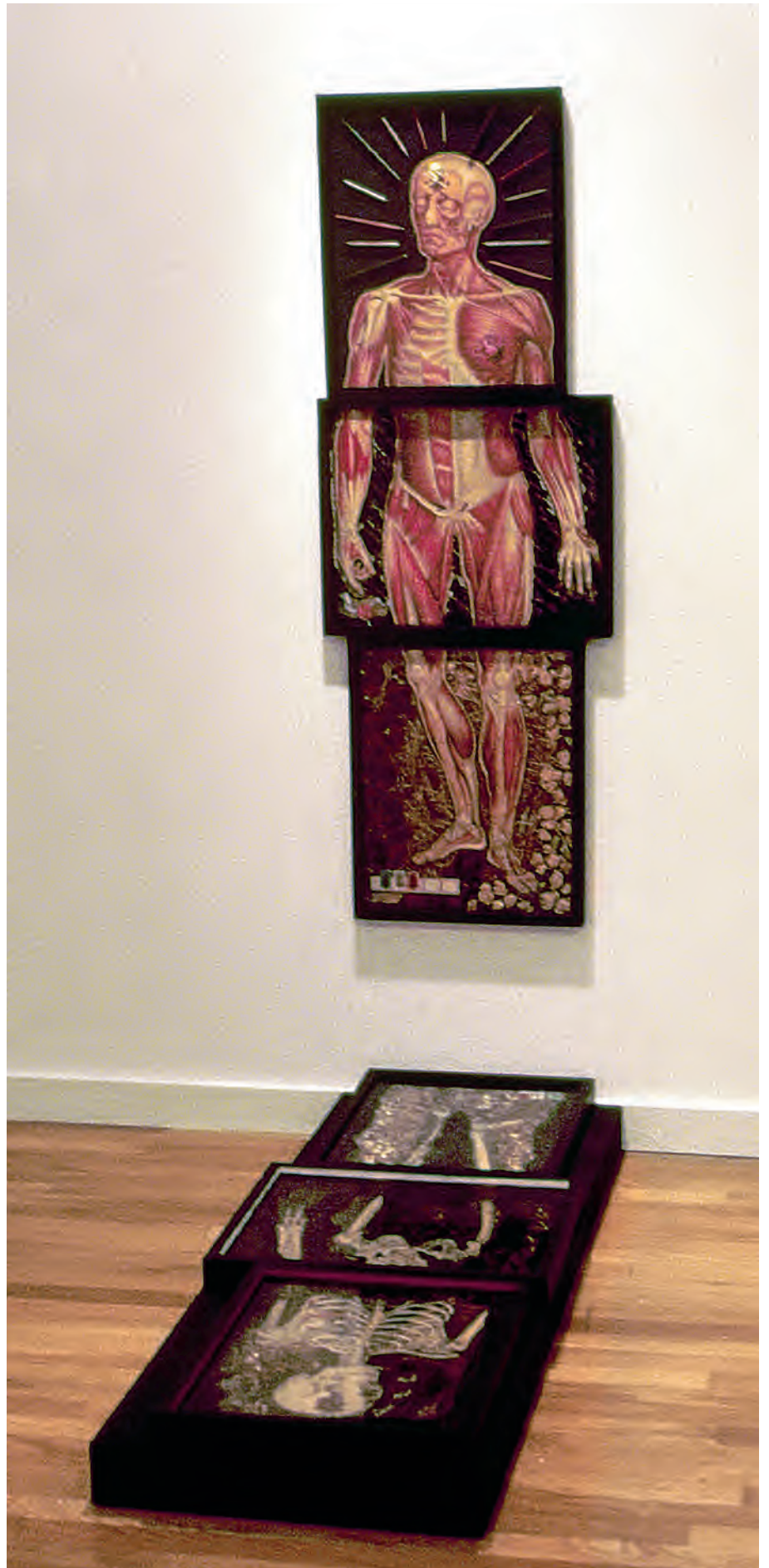
Adolfo Patiño Autorretrato en vida y muerte

No debe sorprendernos que las estrategias elaboradas y desarrolladas por mujeres y el movimiento feminista fueran frecuentemente adoptadas por artistas varones, que las han utilizado para delinear un discurso sobre el cuerpo masculino opuesto a la imagen monolítica del *pater familias* tradicional. Entre otras cosas, la exploración del cuerpo y la identidad masculinos han hecho énfasis en su ambigüedad y vulnerabilidad. Así, Adolfo Patiño se representa descuartizado, los interiores expuestos, iluminado por signos que remiten a la iconografía prehispánica y a cierta ritualidad (recurso que también empleó Eugenia Vargas).

Self-Portrait in Life and Death

It should be no surprise that male artists have frequently adopted strategies elaborated and developed by women and the feminist movement in order to outline a discourse about the male body opposed to the monolithic images of the traditional *pater familias*. Exploring male bodies and identities has often emphasized their ambiguity and vulnerability. For example, Adolfo Patiño represents himself dismembered, with exposed bowels, illuminated by signs reminiscent of pre-Columbian iconography and a sense of ritual (a resource also employed by Eugenia Vargas).

360



358. Adolfo Patiño "Adolfotógrafo", *La dama y el catrín*, 1981.
 359. Adolfo Patiño "Adolfotógrafo", *Del verde al rojo 2*, 1982.
 360. Adolfo Patiño "Adolfotógrafo", *Autorretrato en vida y muerte (Autorretrato como Xipe-Totec; Autorretrato en el Mictlán)*, 1985-1986.

Amor propio Self-Esteem



362



363



365



364

362. Armando Cristeto, de la serie *El condón*, 1978.
 363. Gustavo Prado "Aurora Boreal", *Bella Aurora*, 1993.
 364. Armando Cristeto, de la serie *El condón*, 1979.
 365. Armando Cristeto, de la serie *El condón*, 1978.
 366. Julio Galán, *Pensando en ti* [detalle], 1992.

Desde mediados de los años setenta, el concepto de "identidad gay" que emergió en Estados Unidos a raíz de una raza en la cantina Stonewall, en Nueva York, en 1969, se extendió a México con la creación de las primeras asociaciones militantes de derechos civiles de homosexuales y lesbianas (Frente de Liberación Homosexual, 1974), y la organización de la primera Marcha del Orgullo Gay en 1978 en el Monumento a la Revolución. La película de Arturo Ripstein *El lugar sin límites* (1977), en que el actor Roberto Cobo interpreta a La Lola, un travesti inolvidable que se solidariza con sus colegas prostitutas en contra de los machos, y la publicación en 1979 de la novela de Luis Zapata, *El vampiro de la Colonia Roma* —que se convirtió de un día para el otro en un *best seller*— rompieron el cerco del silencio en torno a las sexualidades alternativas. Ese proceso de abandono del clóset y militancia pública culminaría con las luchas en torno a la epidemia del SIDA a mediados de los ochenta. En esta cronología, la serie fotográfica de Armando Cristeto, *El condón* (1978) es auténticamente precursora, pues antecede a la higienización moderna sobre el cuerpo en su relación con el VIH. El homoerotismo recargado de cierto artificio técnico revela el tipo de operación que continuaría a lo largo de la década en torno a la necesidad de articular al otro sexual con el "otro cultural".

Armando Cristeto
Julio Galán
Gustavo Prado
Nahum B. Zenil

In the mid-1970s, the idea of a gay identity, radicalized in the United States after the raid on New York's Stonewall Bar in 1969, filtered into Mexico. The Frente de Liberación Homosexual, the first militant association advocating gay and lesbian civil rights in the country, was formed in 1974, and the first Gay Pride March was held in 1978 at Mexico City's Monumento a la Revolución. Arturo Ripstein's 1977 film, *El lugar sin límites* (Place without Limits), where actor Roberto Cobo plays Lola, an unforgettable transvestite who joins his female prostitute colleagues in their struggle against machos, and the 1979 novel by Luis Zapata, *El vampiro de la Colonia Roma* (The Vampire of the Colonia Roma)—an immediate best-seller—both helped break the silence about alternative sexual identities. The processes of coming out and of public activism culminated in the mid-1980s with the struggles surrounding the AIDS epidemic. In this chronology, the photographic series by Armando Cristeto, *El condón* (The Condom) of 1978, was a true forerunner, predating hygienic discourses about the body in relation to HIV. Homoeroticism charged with certain technical artifices marked much of the art of the decade, an attempt to link the sexual other to the "cultural other."

366



315



367

316 El centro de lo que ha sido designado, de manera reduccionista, como neomexicanismo no fue una repetición de motivos debida al agotamiento cultural, sino la proclamación de una estética localizada en un espacio limítrofe de la cultura y la sexualidad, entre los clichés de la alta y baja cultura y de la masculinidad y feminidad. De ahí la importancia que el comentario irónico de la simbología nacional tuvo en la proclamación de

la cultura gay local. Si Javier de la Garza revela irónicamente el homoerotismo latente en producciones visuales populares (como la iconografía de los calendarios de Jesús Helguera), Agustín Martínez Castro explora con su cámara la espléndida tristeza de los cabarets de travestís y Armando Cristeto se deleita en las academias deportivas (serie *Apolo urbano*, 1982). Por su parte, Nahum B. Zenil y Julio Galán se exponen a sí mis-

mos ante todo como sujetos sexuales, marcados por el deseo y sus consecuencias más terribles. A finales de la década de los ochenta, Gustavo Prado construyó a partir de premisas y estereotipos de cierta manera de vivir la homosexualidad, su *alter ego* travesti, una ficción performática llamada *Aurora Boreal*: especie de Rose Sélavy imantada por el glamour de las estrellas del cine nacional de mediados del siglo xx.



De la familia, de Nahum B. Zenil

ARTE

REITERATIVO OPUS GAY DE NAHUM B. ZENIL

Por Raquel Tibol

Nahum B. Zenil (Chiconautpec, Veracruz, 10 de enero de 1947) tiene una muy amplia presencia en la vida artística mexicana de la última década. Responde con diligencia a las convocatorias para acciones nacionales (donde ha obtenido varios premios) y se le invita a participar en importantes muestras temáticas o en presentaciones de arte contemporáneo mexicano en el extranjero. Durante 1981 sus trabajos se vieron en Ecuador, Cuba, Venezuela y Costa Rica en la itinerante "Jóvenes pintores mexicanos"; durante 1983 en Cuba, Colombia, Canadá, Inglaterra y España dentro de "Tres décadas de pintura mexicana". En 1984 estuvo en los capitulos mexicanos de la Bienal de Sao Paulo y de La Habana así como en la selección de "Arte mexicano" expuesta en Goteborg, Estocolmo y Londres. Dos veces fue invitado por Teresa del Conde a tomar parte en exposiciones propositivas inventadas por ella: "Paráfrasis" (puesta en 1983 en el Museo Carrillo Gil) y "Alternativas" inaugurado en diciembre pasado y que todavía se puede ver en el Museo de Arte Moderno. Hasta hace poco estuvo en otra sala del MAM por invitación de Oliver Dobson, en la selección hilada con el título "De su álbum... incógnitas conjeturas". Hasta marzo, en el Museo de San Carlos, se puede ver la lote, el más numeroso entre los 32 envíos para la *Nueva Viena del Antiguo Testamento*. En cuatro técnicas mixtas sobre papel, de 40 x 70 cms, cada una, Zenil desarrolla una historia sobre la ficha de Jacob, el hijo de Isaac, con el Angel. Según esa historia, Jacob no hubiera podido hacer re-

alidad la predicción de Jehová de una numerosa posteridad, o de plano era un bisexual. La lucha entre el Angel y el padre de los doce hijos que fundaron las doce tribus de Israel está presentada como una sucesión de escenas muy movidas, tendientes a una penetración entre homósexuales. Al final no se sabe si Jacob triunfó por haber sido poseído o por haberse resistido a la posesión. Con la cara de Zenil, ropas de santo, corona de espinas, prisionero el torso en un amarré de cuerdas, Jacob será premiado con flores por el Angel, mientras una procesión de adolescentes con ropas de hoy, coronados con laureles, lo lleva en andas, cuyas varas apoyan a un lado y otro el propio Zenil y Gerardo, su compañero en la vida real.

Una ambigüedad que oscila entre el homo abierto y un surrealismo hermetico ha sido impregnado más y más las composiciones de Zenil, sobre todo desde que a su autorretrato reiterado se sumó, desde 1981, el repetido retrato de Gerardo. Cuando este aparece desnudo y de cuerpo entero su sexo es presentado siempre muy abultado o erecto. Si se le muestra vestido su mano se posa con fuerza sobre el bulto, en actitud de exhibicionismo o masturbación. Así se pudo ver a Gerardo en *Con todo respeto*, paráfrasis a *Las dos Venas* pintada en 1983 por Zenil, quien en un texto explicativo decía: "Siento deseos de rendir homenaje a quienes admiro y me acusa el recuerdo de seres queridos: esto es principalmente lo que me impulsa a evocar ciertas imágenes en algunas de mis obras. Ejemplo así con un deber de conciencia. Mi admiración por Frida Kahlo y cierta hermandad espiritual que siento hacia ella me colocan junto a su persona y al lado de mi madre en un camino de pasajeros a través de cuya ventana alcanza a reflejarse la imagen de mi casa de infancia". Como se desprende de este escrito, más que una paráfrasis de *Las dos Venas*, de 1939, se trata de una paráfrasis sobre *El camión*, de 1939. Claro que el lugar de la madre campesina, descrita y con el niño bajo el rebozo, está ocupado por la Frida con el traje cotidiano de ichuana, el corazón al descuido y el medallón con la fotografía de Diego a los huesos. A la derecha de Frida se autorretrata Nahum, a su derecha representó en efecto a su madre con ropas campesinas. Pero a la izquierda de Frida, en el lugar que en *El camión* corresponde al hombre del dinero, fue colocado Gerardo como un obrero con su caja de herramientas y la mano derecha abierta, sobre el bulto. Y esta parte, para nada secundaria, no es mencionada en el escrito.

No es que el observador quiera leer la obra de Zenil como autobiográfica, es el quien impone este tipo de lectura como prioritaria a cualquier otra, que si puede hacerse y hay elementos visuales para

ello. Pero ocurre que la narrativa adjudicable a hechos reales ocupa un espacio perceptible y emocional mucho mayor que los simbolismos más despersonalizados. Es el quien pone su privacidad y su máxima intimidad en evidencia e invita, por lo mismo a desleer los enigmas planteados en ciertas escenas bastante dramatizadas que figuran en su presente exposición en la Galería de Arte Mexicano: ¿La relación con Gerardo está sustentada en una mutua fidelidad? Los otros valores que aparecen en la representación ¿vienen a perturbar un buen entendimiento? ¿Son cómplices? ¿Son intrusos? ¿Son represores? Sean lo que fueren, lo repetido y perceptible es el uso de Gerardo como objeto sexual, un uso de tal manera abusivo que llega a resultar chocante.

Personaje de muchos cuadros de Zenil ha sido y sigue siendo su madre, situada más que en la evocación en un autoanálisis freudiano. En la actual muestra de la Galería de Arte Mexicano hay otras figuras de mujeres vestidas o desnudas. Ellas también interpretan papeles en este discurso visual sobre el sexo, donde se intenta asumir la presión conformadora que sobre su ejercicio y sus repercusiones espirituales tienen las reglas sociales, las prácticas religiosas y los instantos contrapuestos en los gustos temporales.

En la producción de Zenil se ha ampliado el elenco de personajes. Todo lo concerniente a la homosexualidad se expresa sin ambages, con desdibujada claridad. No resultan igualmente claros los signos visuales interpretados por las mujeres. Como dadoras de vida, como paridoras, pueden sacar de sus vientres cualquier cosa: peces, por ejemplo, y por montones. Como oprimidas pueden imponerse tanto y con tanta persistencia que los varones difícilmente se libran de las enternecedoras obsesiones.

La forma no ha cambiado gran cosa. Los colores se han abrigado y los elementos decorativos, cada vez más gruesos y más abundantes, entusiasmam para los incógnitos, melancólicos y hasta desesperados.

MUSICA

TRAS EL TIEMPO

Por José Antonio Alcázar

El lugar común insiste en afirmar "El resultado es lo que cuenta". En asuntos musicales la eficacia primaria de tal aseveración ha demostrado, en forma

The heart of what has been called, in a reductive way, neo-Mexicanism, is not a mere repetition of motifs stemming from cultural exhaustion, but rather a proclamation of an aesthetic situated at the margins of culture and sexuality, between the clichés of high- and low-culture, between masculinity and femininity. This helps explain the importance that ironic commentaries on national symbols had for local gay culture. With humor, Javier de la Garza revealed the latent homoeroticism in popular visual culture (like the calendar art of Jesús Helguera); Agustín Martínez Castro used his camera to explore the splendid melancholy of transvestite nightclubs; and Armando Cristeto took delight in sports clubs (the *Apolo urbano* series, 1982). Nahum B. Zenil and Julio Galán exposed themselves primarily as sexual subjects, marked by desire and its most terrible consequences. In the late 1980s, Gustavo Prado constructed, based on postulates and stereotypes about a certain manner of living the homosexual experience, his own transvestite alter ego, a fictional performance character called *Aurora Boreal*: an updated Rose Sélavy invested with the glamour of Mexican movie stars of the mid-century.

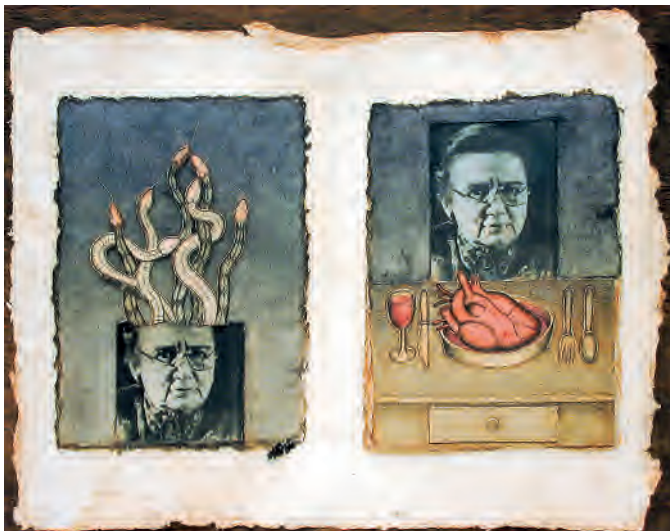
368

367. Nahum B. Zenil, *Homicida*, 1989.

368. *Proceso*, núm. 483, 3 de febrero de 1986.

369. Nahum B. Zenil, *La visita*, 1993 [detalle].

369



317



370

Perdidos en México

Enrique Guzmán

Julio Galán

Javier de la Garza

Rubén Ortiz Torres

“Con el neomexicanismo, el cuerpo deja de ser el cuerpo de la nación. Paradójicamente, es cuando el cuerpo de la nación devela con desfachatez su condición corpórea, a partir de una lectura crítica –consciente o no– de las políticas de representación que subyacen históricamente. Más allá de los ejercicios de la Academia, y de todo el discurso de deseo que éstos destilan en pleno siglo XIX, no hay en México –hasta el neomexicanismo– otro programa estético en la alta cultura plástica donde el cuerpo sea el portador simbólico fundamental. Los cromos, el cine y las ilustraciones gráficas fueron, desde principios del siglo XX, el bunker del discurso del cuerpo canónico. El neomexicanismo pervierte el uso moderno del cuerpo como alegoría nacional, cuyo ideal físico del mestizo mexicano –de una masculinidad sobreexpuesta– inscribió por décadas nuestra pertenencia territorial. La apropiación deliberada de este cuerpo simbólico por parte del neomexicanismo, propició hacer explícito en lo político el discurso del cuerpo como portador de la identidad individual. Se trata de una desnacionalización –sustracción al dominio del Estado-Nación– de la representación del cuerpo y el replanteamiento de su valor icónico ahora como cuerpo propio, autolegitimado, en la trama del discurso público.”

Oswaldo Sánchez, “El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización”, *Curare*, núm. 17, enero-junio de 2000, pp. 138-139.

371



370. Enrique Guzmán, *Oh! Santa Bandera*, 1977.

371. Enrique Guzmán, *Imagen milagrosa*, 1974.

372. Julio Galán, *Me quiero morir*, 1986.

318 373. Julio Galán, *Tehuana en el Istmo de Tehuantepec*, 1987.



372

Lost in Mexico

"In neo-Mexicanism the body is no longer the body of the nation. Paradoxically, this is when the body of the nation shamelessly reveals its corporal condition as the result of a critical reading—whether consciously or not—of the historical roots of this politics of representation. Beyond some exercises of the Academy, and any discourse on desire thereby articulated at the height of the nineteenth century, Mexico lacked—until the advent of neo-Mexicanism—any aesthetic program within elite visual culture where the body was the fundamental carrier of symbolic weight. From the early twentieth century, chromolithographs, film and popular illustrations formed the canonical bunker for discourses about the body. Neo-Mexicanism perverted the modern use of the body as national allegory, where the physical ideal of the Mexican mestizo—with his overexposed masculinity—represented for decades our territorial sense of belonging. The deliberate appropriation of this symbolic body by neo-Mexicanism sought to make explicit on a political level the discourse of the body as a bearer of individual identity. This was a denationalization—taking something away from the dominion of the Nation-State—of the representation of the body, and an reappraisal of its iconic value, now seen as one's own body, self-legitimized, set in the field of public discourse."

Osvaldo Sánchez, "El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización," *Curare*, no. 17 (January-June 2000), pp. 138-139.

373



319



374

375

Las expresiones plásticas fincadas en las etnias, el arte popular, los elementos rurales, el folclor urbano, etcétera, han incidido en el arte del siglo XX prácticamente en todos los países del mundo. En México las manifestaciones antiacadémicas a fines del siglo XIX rescataron motivos no sólo nacionales sino regionales, mientras que a principios de este siglo José Guadalupe Posada impuso sin proponérselo un programa que se convertiría casi en artículo de fe a partir del advenimiento del muralismo. Por su parte Saturnino Herrán (de quien se presenta una gran exposición en Aguascalientes) fue uno de los que más contribuyó a la preparación del *banquete* de que habla J.C. Orozco en su *Autobiografía*, reafirmando al augo de la Escuela Mexicana.

Sin embargo, los nuevos mexicanismos a mi modo de ver no derivan del propósito explícito de traer a colación las raíces nacionales, sino de —a través de ellas— rescatar ciertas constantes de identidad dispersas, contrastantes y aún opuestas entre sí, en aras de lograr una expresión que de algún modo tenga que ver con el contexto en el que se genera el producto. Los artistas que se abocan a este rescate tienen pocos o ningunos contactos entre ellos mismos, aparte de los puntos de convergencia que puedan ofrecer. A pesar de ello después del *boom* neoconceptual viene perfilándose cada vez más esta tendencia que apunta a dar relieve a lo propio bajo aspectos distintos. Es algo que de manera de síndrome, no ya como síntoma aislado, se ha venido presentado, por lo menos de seis años a la fecha, en los Encuentros de Arte Joven, salones, colectivos en las que proliferan los productos de este tipo y también muestras individuales de algunos pintores.

Tal y como yo los entiendo, los nuevos mexicanos no se relacionan con los realismos mágicos y fantásticos sino muy tangencialmente. Como he dicho, rescatan una gama amplia de códigos y de imágenes que ya se dieron: desde los estampas Kitcher de principios de siglo (Enrique Guzmán fue el pionero en los años setenta tempranos), hasta los materiales didácticos de las escuelas primarias (Adolfo Patiño); desde la

Nuevos mexicanismos

Teresa del Conde

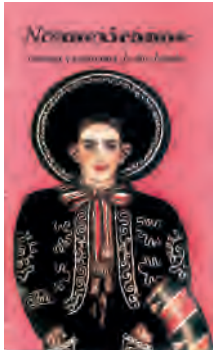
nostálgica evocación de ambientes inscritos en un pasado ni reciente ni remoto (Carla Rippey), hasta las cuadruplicadas y muy sobadas trasposiciones de los héroes antiguos (Javier de la Garza en sus grandes pinturas *mexican pop* reviviendo el estilo de los almanques). La reposición no sólo de motivos, sino de técnicas que provienen del arte popular es no menos importante, como lo ejemplifica Germán Venegas, quien fue uno de los primeros en incidir con insistencia en este panorama junto con Eloy Tarcisio cuyos nopales ensangrentados aparecieron por primera vez en un gran concurso de 1981. Otros artistas: Nahúm B. Zenil por ejemplo, han hecho gala de una iconografía y modo de configurar que ofrece francos paralelismos con esta corriente y se inscribe en ella de manera aleatoria en cuanto a que el sondeo que hace de sí mismo involucra fortísimos arraigos en tradiciones y costumbres mexicanas, especialmente religiosas y familiares. Algo similar sucede con Esteban Azemar que transmite imágenes impregnadas de necrofilia, compaginables con motivos idiosincráticos de ciertos grupos sociales, tal y como éstos se expresaron a través de fotografías de época, misma cosa que acontece con Carla Rippey bajo distintos parámetros.

Hace pocas semanas la simpática exposición de Marisa Lara y Arturo Guerrero en las Galerías del Auditorio Nacional provocó gran sorpresa en los desprevenidos acerca de lo que está ocurriendo con las imágenes mexicanas entre los artistas jóvenes. En realidad ellos se habían hecho presentes en los Encuentros de Arte Joven varios años atrás con *ex votos* dedicados a los luchadores y posteriormente como participantes y proyectistas en una exposición organizada por el Museo de

Culturas Populares. En otro extremo, durante estos días la muestra individual de Eloy Tarcisio en el Museo Carrillo Gil confirma que su sondeo reiterado y paradójicamente titubeante de un neoconceptualismo prototípicamente mexicano implica algo más que intuición y capacidad de improvisar.

Son muchos más los artistas que de manera consecutiva o al azar están agregando íconos al enorme acervo de productos plásticos que supuestamente ofrecen una *identidad nacional*. Por cierto, ya hubo una exposición en el Museo de Tijuana con ese título, en la que se exhibieron quachquémiles, mosaicos con la Virgen de Guadalupe, cuadros de Jesús Helguera, hermosas piezas de artesanía pobлана decimonónica, fetos de pulquerías, retratos del cura Hidalgo, chinas poblanas bailando el jarabe, una silla presidencial, judas, juguetes, retablos, charros de Ernesto Icaza, esculturas prehispánicas y un Pancutín del Doctor Atl entre otras cosas.

Parece que como comente, la que van conformando los nuevos mexicanismos es incidental, pero tiene que ver oviamente con inquietudes sociales, estéticas y políticas. Los artistas están recordando hábitos orientales, tradicionales, modos de hacer que en conjunto formaron constelaciones de símbolos bien arraigados. Algunos lo hacen con propósitos críticos, otros por introspección, uno más por intuición y los hay también que responden a afanes mercantiles. De momento no es posible calibrar las trascendencias ni los valores estéticos o aportativos de este movimiento que se encuentra en estado de gestación. Ojalá que continúe así: gestándose y proponiendo, sin pretender entronizar un nacionalismo más, susceptible de ser visto desde afuera como la *esencia de lo nativamente mexicano actual*. Tal cosa podría propiciar una retórica improvisada, paródica y oportunista, muy apta para ser manipulada desde diversos ángulos. No olvidemos que con todo y lo que en contados casos ofrecen de nuevo y de genuino, constituyen un *retro* más. El peligro no es que lo sea (eso es inevitable), sino que lo que se percibe como *retro* se convierta en retrógrado.



376



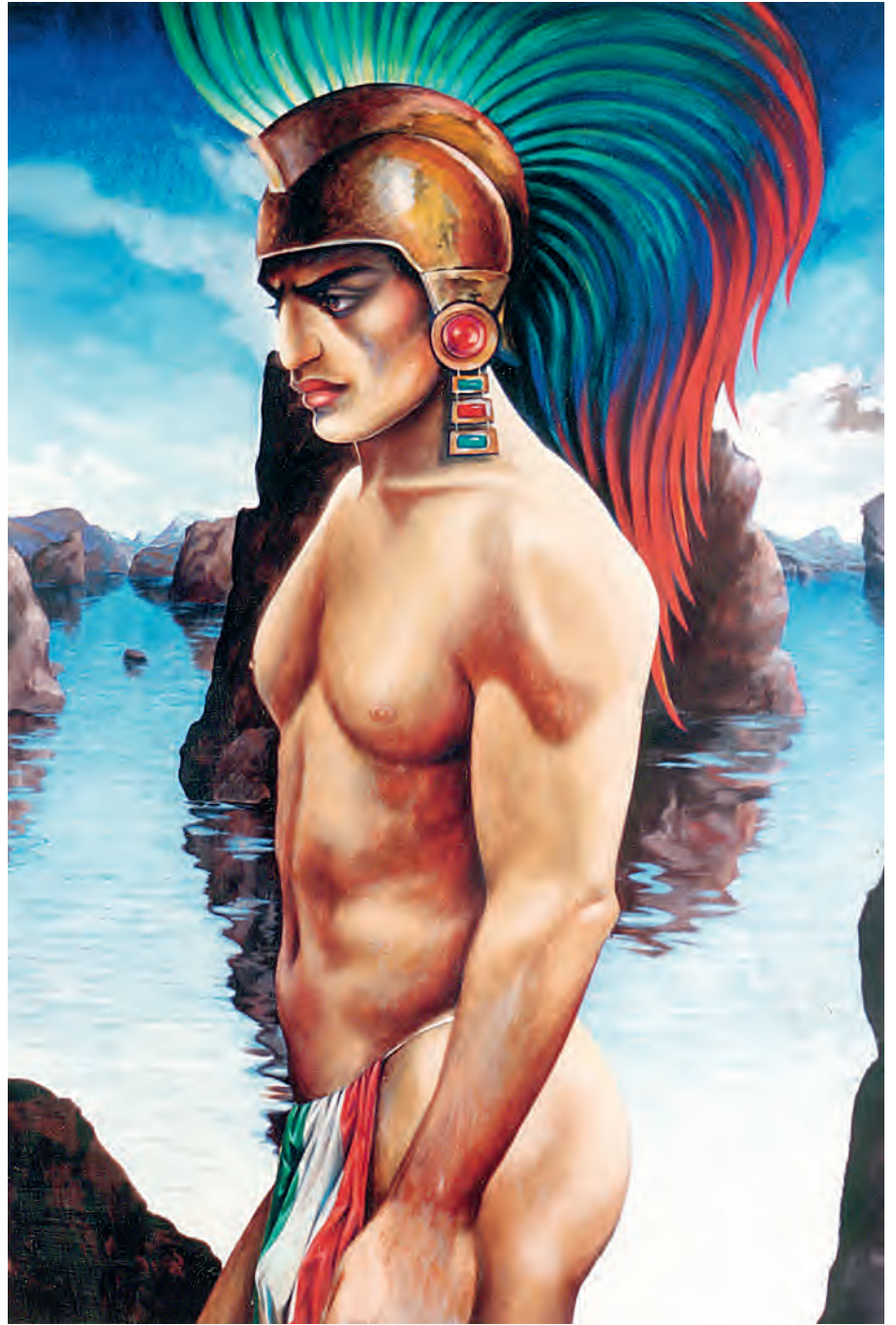
377



378



379



380

374. Javier de la Garza, *Llorar y suspirar*, (retrato de Astrid Hadad), 1991.
 375. *La Jornada*, 25 de abril de 1987.
 376. *Neomexicanos: visiones y revisiones de dos décadas*, 1987.
 377. Alberto Ruy Sánchez y Charles Merewether, *Nuevos momentos del arte mexicano, "Parallel Project"*, 1990.

378. Elisabeth Sussman, Matthew Teitelbaum y Olivier Debroise et al., *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*, 1991.
 379. Lucy Lippard, Cuauhtémoc Medina et al., *Distant Relations/Cercanías distantes/Clann I gCéin*, 1995.
 380. Javier de la Garza, *Cuauhtémoc*, 1986.

Mexico: Celebrating Thirty Centuries of Culture

JOSE IGNACIO GONZALEZ



Mexican Delights, by Javier de la Garza (1989), is a classic example of the *neomexicanismo* style which was influenced by the country's Golden Age of Cinema in the thirties and forties.

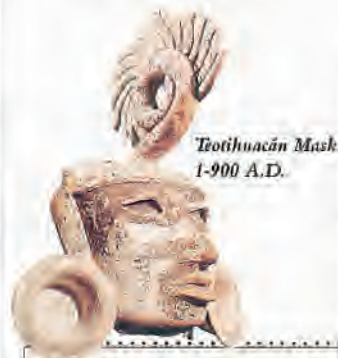
Mexican history is a conversation with the past that continuously shapes the culture of a free and vigorous nation. For three millennia, Mexico has awakened each day to face new creative challenges. Its history is an unbroken chain of cultural successions and political overthrows, of restorations and rediscoveries of the past, of uncanny parallels between Aztec emperors and Spanish conquistadores, between indigenous myth and Catholic piety, between the ancient capital of Tenochtitlán and its physical and political heir, the modern megalopolis of Mexico City.

The creative dialogue of Mexican culture is the subject of a new exhibition at The Metropolitan Museum of Art in New York City. Running from October 10, 1990 through January 13, 1991, *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* will feature 400 relics, artifacts, pieces of furniture, sculptures and paintings that date from the days of the monolith-raising Olmecs, who reigned over the Gulf Coast jungles from 1500 to 500 B.C., through the colonial Baroque culture transported by the conquering Spaniards from Europe, to artistic stirrings in the early part of our century as Mexico attempted to weave the threads of its fine historical tapestry into the fabric of an evolving modern culture.

The exhibit serves as the axis for *Mexico: A Work of Art*, an ambitious series of events designed to promote culture, tourism and trade, and better acquaint the American public with the rich cultural identity of its neighbor. Marked by over 150 activities that will take place in New York during the fall, *Mexico: A Work of Art* celebrates the country's creativity and expresses the abundance of forms, colors and ideas of Mexico's most prominent artists and thinkers.

COVER: CASA KILWIFI DESIGNED BY LUIS BARRAGAN PHOTO: TIM STREET PORTER

MEXICO A WORK OF ART



Totihuacán Mask
1-900 A.D.

MEXICO SPLENDORS OF THIRTY CENTURIES

October 10, 1990-January 13, 1991
The Metropolitan Museum of Art
New York, New York

April 6-August 4, 1991
The San Antonio Museum of Art
San Antonio, Texas

September 29-December 29, 1991
The Los Angeles County
Museum of Art
Los Angeles, California

LARRY B. BEATTY AND RICHARD C. MANTON FOR THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

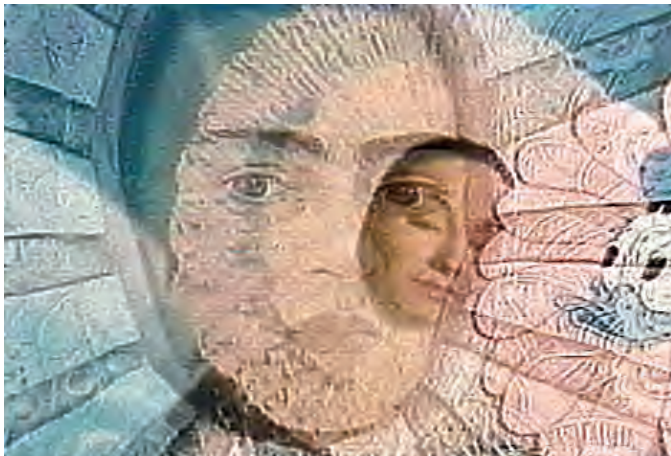


SERGIO ORLANDI

"Mexico has a culture of its own of which we are all proud. Knowledge of other civilizations enriches us. Sharing humanity's efforts toward peace and progress stimulates in us an awareness of what is Mexican, and of our contributions to the world's cultural legacy."

—President Carlos Salinas de Gortari

© 1990 THE TIME INC. MANAGING COMPANY. ALL RIGHTS RESERVED.



De la malevolencia como una estrategia

En 1984 Rogelio Villarreal y Ramón Sánchez Lira "Mongo" lanzaron *La regla rota*, la revista que mejor define el espíritu de una generación que emergió en los años postreros al 68 en clara oposición a la solemnidad de las revistas y suplementos culturales que circulaban entonces en México (*Plural*, *Nexos*, *Vuelta*, con la excepción, tal vez, de *La Cultura en México*, el suplemento que dirigió Carlos Monsiváis de 1970 a 1984). *La regla rota* era una revista "seria", que se afirmó de entrada como discrepante, irritante, malévola, pocha, arbitraria, panfletaria y, por todo ello, profundamente crítica de los mecanismos del arte y sus instituciones. Revista de rock, de cómics, portafolio fotográfico, vehículo de chismes, instrumento de la crítica de artes visuales, laboratorio de experimentación literario, y lanzagranadas de una hipotética nueva izquierda; *La regla rota* era fiel a la promesa anti-normativa de su título. Si bien por razones económicas tuvo una existencia más bien caótica hasta su desaparición después de cinco números, en 1987, en su corta vida sirvió como plataforma para varios de los artistas visuales decisivos de la siguiente década. Las presentaciones en público de la revista en el Bar 9 (uno de los más importantes bares gay de los ochenta) eran auténticos conciertos-performance. Al filo de la nueva década Rogelio Villarreal logró lanzar un nuevo órgano de la cultura alternativa, *La pusmoderna*, que buscaba expresar a las subculturas urbanas lo mismo que a una crítica cultural más antiacadémica.

384



383

**ENGENDRARONLA
Y PUBLICARONLA!
CINICOS: PRETENDEN VENDERLA!**

ESTÉ ES EL LOQUELIO! **Y ESTE OTRO EL MONGÓ!**

AHCHINGA!
MANTENIENDO LA PROMESA

NUMERO ESPECIAL!

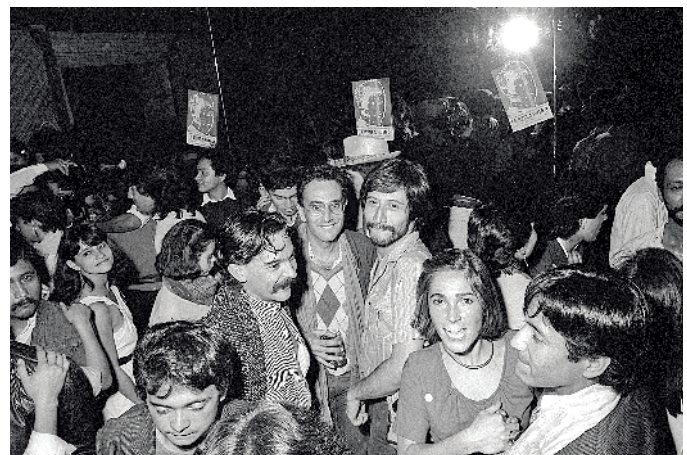
MEXICO, D. F.— Ha salido a la circulación una revista que ostenta el cínico y sospechoso nombre de "La Regla Rota". El mamotreto es editado y dirigido por una pareja de sujetos llamados Rogelio Villarreal M. (a) Loquelio, y Ramón Sánchez Lira (a) Mongo.

LEA A LA VUELTA

324



385



386

Malevolence as a Strategy

In 1984, Rogelio Villarreal and Ramón Sánchez Lira, a.k.a. "Mongo," launched *La Regla Rota* (The Broken Rule), perhaps the magazine that best expressed the spirit of the generation that emerged after 1968. In clear opposition to the solemnity of the magazines and cultural supplements then circulating in Mexico, like *Plural*, *Nexos*, or *Vuelta*—with the possible exception of *La Cultura en México*, edited by Carlos Monsiváis from 1970 to 1984—*La Regla Rota* was a "serious" magazine that asserted itself as dissenting, irritating, malevolent, Americanized, arbitrary, and pamphleteering, and was deeply critical of the mechanisms of art and its official institutions. *La Regla Rota* was part rock fanzine, comic book, photographic portfolio, and gossip vehicle, an instrument for critical analysis and a laboratory for literary experimentation. For economic reasons it led a short chaotic existence (only five numbers were published) until its demise in 1987, and yet it served as a platform for several visual artists who would become leading players in later years. The public presentations of new issues at the Bar 9 (the most important gay club of the 1980s) included vibrant performance-concerts. In 1990, Villarreal began a new alternative magazine, *La Pusmoderna*, with a focus on urban subcultures and anti-academic cultural critiques.

383. *La regla rota*, núm. 3, primavera de 1985.

384. *Engendránla y publicaránla*, hoja volante anunciando la aparición de *La regla rota*, 1984.

385. Pedro Meyer, presentación de *La regla rota* en el Bar 9, primavera de 1985.

386. Pedro Meyer, presentación de *La regla rota* en el Bar 9, primavera de 1985.

387. Damián Ortega, "El derecho y el deber," *La pusmoderna*, núm. 1, noviembre-diciembre de 1989.

388. *La pusmoderna*, núm. 2, enero-febrero de 1990.

389. *La pusmoderna*, núm. 1, noviembre-diciembre de 1989.



387

388



389



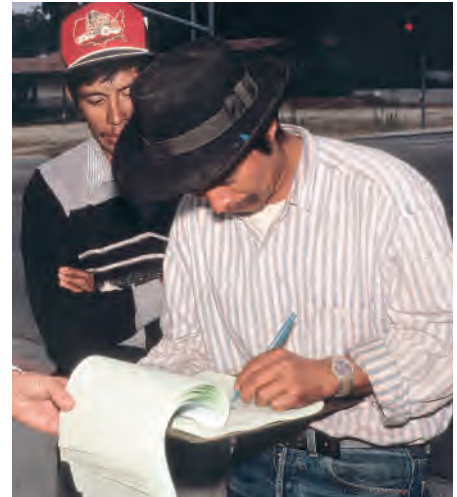
325



390



391



392

390. BAW/TAF, *End of the Line/Final de la línea*, Playas de Tijuana, 1986.

391. David Avalos, Elisabeth Sisco y Louis Hock, *Arte reembolso/Art Rebate*, frontera San Diego-Tijuana, 1993.

392. David Avalos, Elisabeth Sisco y Louis Hock, billete de 10 dólares utilizado en la acción *Arte reembolso/Art Rebate*, frontera San Diego-Tijuana, 1993.

393. Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña, *Two Undiscovered Amerindians Visit the West*, 1992-1994.

394. Manuel Valenzuela, Sin título, *The Broken Line/La línea quebrada*, núm. 3, 1989.

395. "The reason we Mexicans are so successful in crossing the border is that we've refined it to an art form", *The Broken Line/La línea quebrada*, núm. 3, 1989.

396. Yolanda M. Lopez, "Who's the illegal alien, Pilgrim", *The Broken Line/La línea quebrada*, núm. 3, 1989.

397. María Eaña y Carmela Castrejón, "Orden de tirar a matar a ilegales mexicanos!", *The Broken Line/La línea quebrada*, núm. 3, 1989.

La Border The Frontera

Después de estudiar en la ENAP, Guillermo Gómez Peña emigró a los Estados Unidos para proseguir sus estudios. En 1978 se instaló en San Diego, donde conoció a un grupo de artistas californianos de diversos orígenes (como David Avalos y Michael Schnoor) vinculados al movimiento chicano, y herederos tanto del grupo Asco y de los muralistas chicanos. De ese encuentro surgió el Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF) que mezcló arte acción y activismo artístico para redefinir la operación de la cultura en la región fronteriza Tijuana-San Diego. El BAW/TAF organizó eventos performáticos para atraer la atención de los medios sobre la situación de la región y, en particular, los movimientos migratorios. El más celebrado fue *End of the Line* en 1986, un banquete grotesco en que los participantes se vistieron con trajes de hule imitando a migrantes, empleados domésticos, militares, chóferes de taxi de Tijuana, surfistas, cholos, indios americanos o turistas, y comieron elotes en una mesa de ocho metros de largo colocada sobre la frontera en Playas de Tijuana, en una clara referencia a la *Última Cena*. Además, el BAW/TAF editó tres números de una revista polimorfa de artistas que, como su nombre sugiere, estaba simbólicamente hermanada con *La regla rota: La línea quebrada*. Aún

326

cuando el BAW/TAF desapareció formalmente en 1989, varios artistas de la región continuaron realizando acciones con ese espíritu, entre las que cabe mencionar la acción *Art Rebate* de David Avalos, Elizabeth Sisco y Louis Hock, que consistió en entregar a los ilegales que cruzaban a Estados Unidos un billete de diez dólares firmado por el grupo, de una beca que estos artistas habían recibido del National Endowment for the Arts. El evento causó un importante escándalo y fue uno de los primeros eventos artísticos de este tipo en ser reportado en la primera plana de *The New York Times*.

Después de su participación en el BAW/TAF, Gómez Peña inició una exitosa carrera como artista del performance posnacional, interpellando las políticas migratorias en Estados Unidos. Gómez Peña se asoció con la escritora cubano-americana Coco Fusco, para producir en 1992 *La gira mundial Guatinaui* (también conocido como *Dos amerindios no descubiertos visitan el Oeste*), en que disfrazados de "salvajes" —uno Azteca y la otra Taina— se exhibían encerrados en una jaula incitando la curiosidad antropológica y colonialista de los públicos, con el fin de sabotear las representaciones convocadas por los quinientos años de la colonización de las Américas.

After taking studio art courses at the ENAP, Guillermo Gómez Peña moved to the US to continue his studies. He eventually settled in San Diego in 1978, where he met a group of California artists from various backgrounds (including David Avalos and Michael Schnoor) who were linked to the Chicano Movement, and who had participated in Asco and the Chicano mural brigades. Through these contacts, Gómez Peña founded the Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF), mixing action art and artistic activism in order to redefine the operation of culture in the Tijuana-San Diego border region. The BAW/TAF staged performances designed to heighten media awareness of the region's conditions, specifically issues surrounding immigration. Perhaps the most famous was *End of the Line* (1986), a grotesque banquet in which participants, wearing rubber costumes depicting migrants, domestic servants, soldiers, Tijuana taxi drivers, surfers, cholos, American Indians and us tourists, sat eating corn on the cob at an eight-meter-long table set across the borderline at Playas de Tijuana, in direct parody of the *Last Supper*. The BAW/TAF also published three issues of a multifaceted artists' magazine called *La línea quebrada/The Broken Line*, a descendant of *La Regla Rota*, as suggested by the name. Even though the BAW/TAF was formally disbanded in 1989, some artists in the area continued to produce actions in the same spirit, like the *Art Rebate* action by David Avalos, Elizabeth Sisco, and Louis Hock, which consisted of distributing ten-dollar bills, signed by the artists, to undocumented workers. Because funds for this project had come from a National Endowment for the Arts grant, the work created a scandal, making the front page of *The New York Times*, one of the first art events of the sort to get this kind of coverage.

After participating in the BAW/TAF, Gómez Peña began a successful career as a post-national performance artist, and a sharp critic of us immigration policies. He and the Cuban-American writer Coco Fusco produced the 1992 performance *The Guatnai World Tour* (also known as *Two Undiscovered Amerindians Visit the West*), in which the two artists, one dressed as an Aztec and the other as a Taino, exhibited themselves in public, locked in a cage to incite the anthropological and colonialist curiosity of their audiences, and thus sabotaging many of the references invoked in the official celebrations of the Columbus Quincentenary.



393

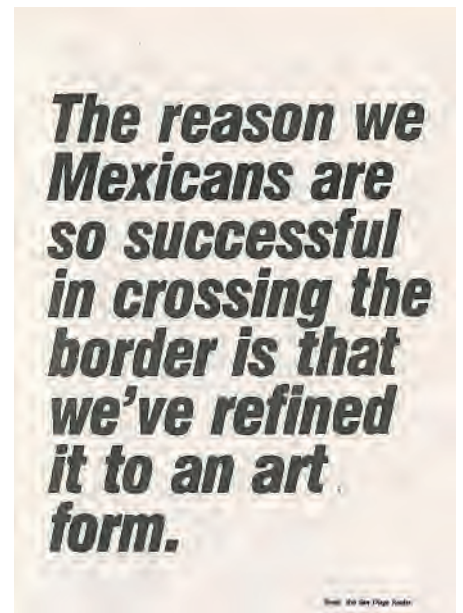
394



396



395

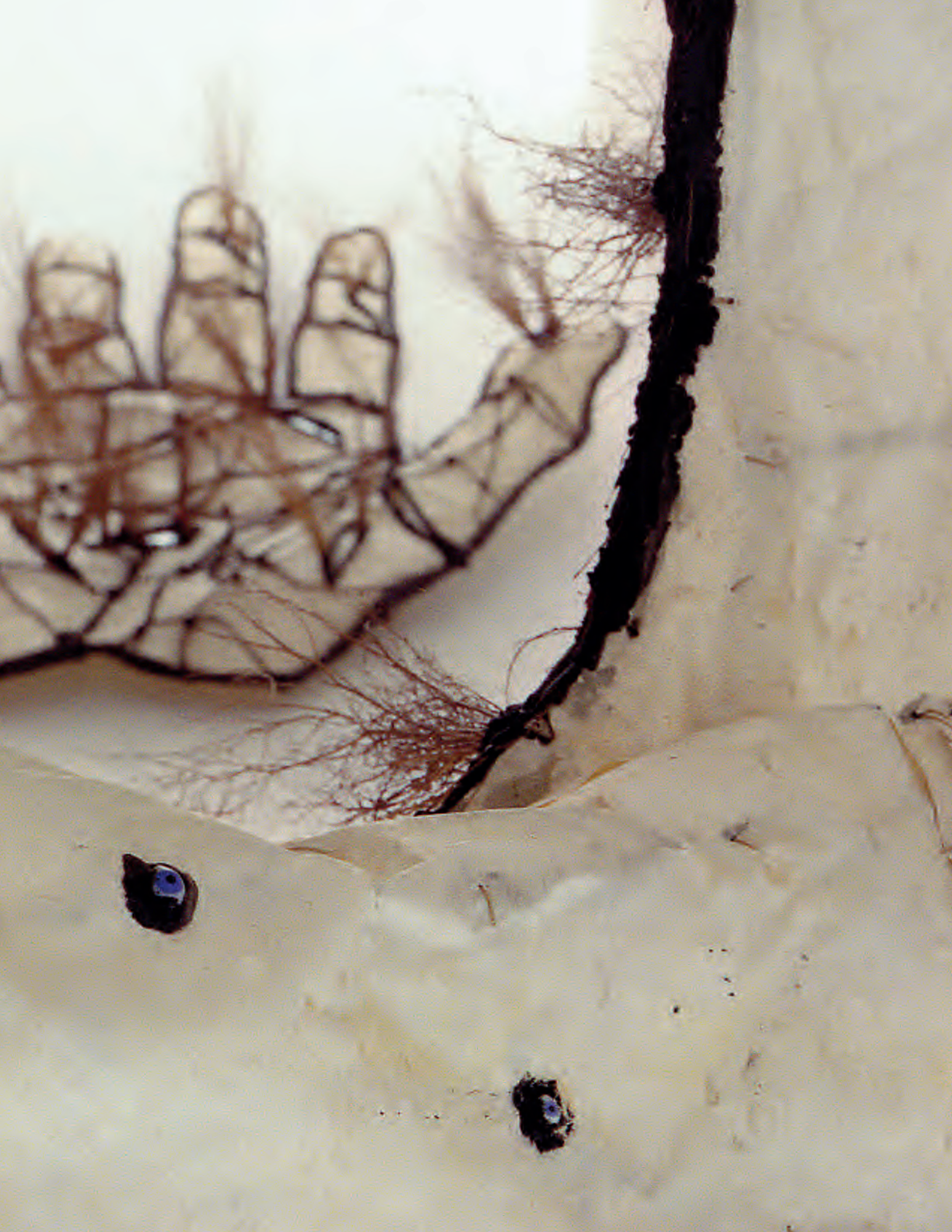


397





**la expulsión
del paraíso
expulsion
from paradise**



Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992

Olivier Debroise

En un lapso de poco más de cuatro años, entre 1987 y 1992, la escena del arte en México cambió repentinamente, sacudida de conformismos por la llegada de varios contingentes de artistas extranjeros. Inmediatamente, iniciaron diálogos con una nueva generación de mexicanos que, hartos de la situación imperante y enojados con las formas artísticas “consagradas”, buscaban otras fórmulas y, además, ya habían comenzado a meter mano en los modos de difusión de sus obras, en la teorización e, inclusive, en la educación, sin pedirle permiso a nadie y sin que les importaran “las políticas culturales” del Estado (obnubiladas en aquellos años de incipiente salinismo, con la representación diplomático-económica del país, es decir, el operativo “México: esplendores de treinta siglos”). Las relaciones de los artistas locales con los recién llegados fueron muy debatidas a lo largo de los años noventa, y no siempre del todo cordiales; sea lo que fuere, las discusiones, aunque ríspidas, despejaron el horizonte y enriquecieron los debates, aun cuando exigieron, a veces, cerradas tomas de postura. Esta entretejida crónica intenta una posible genealogía de un *underground* mexicano multinacional, y sus primeras batallas, en los meses (ni siquiera fueron años) que precedieron a procesos de institucionalización desatados desde la misma –dogmática– “independencia” de los agentes (artistas, críticos, curadores y promotores que buscaban inscribir sus prácticas en un *mainstream* informal sin límites precisos). Parcial, sin duda, y desde luego incompleto, este relato cruzado busca ser corregido, desmentido y aumentado por todos aquellos que lo vivieron desde lugares, perspectivas e inclusive trincheras distintas de quien ahora trata de recordarlo.¹

La Primera Bienal de La Habana, en 1984, fue un detonador que no sólo transformó a fondo las condiciones de trabajo artístico en la isla, sino que desencadenó a la vez acercamientos internacionales, en particular entre Cuba y México. Configurada como un mecanismo “Sur-Sur” que debía romper con la hegemonía de los centros culturales tradicionales y, sobre todo, con la creciente

importancia de las ferias de arte centradas en la comercialización de artistas originarios de países europeos y de Estados Unidos, los organizadores de la Bienal de la Habana optaron por un formato “regional” y esencialmente “tercermundista” –como se decía entonces–: artistas de África, Asia y América Latina.² Durante esta primera versión del festival, Oliverio Hinojosa, ex miembro del grupo Suma, impartió un taller de neográfica, al que asistieron los jóvenes artistas cubanos Ricardo Rodríguez Brey, Juan Francisco Elso, José Bedia y Gustavo Pérez Monzón, entre otros.³ La Bienal fue también el momento de encuentro de estos artistas con Carlos Monsiváis; la crítica estadounidense, Rachel Weiss; el chileno radicado en Suecia, Carlos Capelán, los críticos culturales, Coco Fusco y Luis Camnitzer; el historiador del arte Gerardo Mosquera, y la artista cubano-americana, Ana Mendieta, quien había estado en Oaxaca en 1973 y 1974, y aprovechaba este viaje a Cuba para refrendar sus orígenes culturales.⁴

Por intermediación de Luis Camnitzer, José Bedia fue invitado a una residencia de artista en Nueva York en 1985. Su estancia coincidió con la muestra de un artista norteamericano de origen cherokee, Jimmie Durham, titulada “Bedia’s First Basement”, dedicada a un arqueólogo ficticio, el doctor José Bedia, que descubría las ruinas sepultadas de Manhattan en algún momento del aún lejano siglo XXI.⁵ El encuentro entre el cherokee –que retomaba ideas expansivas de Joseph Beuys– y el cubano sería luego considerado como uno de esos momentos mediúmnicos (inesperados, coincidentes, azarosos) que determinan un *Zeitgeist*.

Sin embargo, fue en 1986, en el marco de la Segunda Bienal, que las relaciones iniciadas en 1984 empezaron a tomar forma. Gracias al patronazgo económico de agencias gubernamentales como el British Council y la Association Française d’Action Artistique (AFAA), la Bienal pudo ampliar la lista de sus invitados y, en particular, incorporar a artistas y críticos de países pobres que, en ese entonces, no tenían los medios para viajar a un evento internacional de esa índole. La conformación del jurado

internacional modificó el tipo de obras que fueron presentadas y, sobre todo, premiadas, inclinándose más hacia proyectos transdisciplinarios y tridimensionales, que encajaban en la “doctrina” del multiculturalismo entonces en boga en los círculos intelectuales de izquierda de Estados Unidos (Marta Palau, Carlos Capelán, José Bedia y Juan Francisco Elso).⁶ En esta ocasión, Adolfo Patiño, que viajó a Cuba como simple “investigador” en busca de talentos, decidió programar una exposición en México de este grupo de artistas que rompía suavemente con el arte de contenido social hasta entonces favorecido por las instituciones culturales del régimen de Castro. Rodríguez Brey, Elso y Bedia llegaron a la Ciudad de México en agosto de 1986, muy “oficialmente” invitados por una inexistente Galería Alternativa, que abrió sus puertas en un local prestado de Coyoacán, el primero de octubre de aquel año. Muy poca gente asistió, ya que esa misma noche se inauguraba la Galería Arte Contemporáneo de Benjamín Díaz, en la colonia Roma, multitudinario evento que contó con la presencia de Mick Jagger, Grace Jones y un actor novel de origen austriaco, Arnold Schwarzenegger. La muestra “Ejes constantes/Raíces culturales” de Capelán, Rodríguez Brey, Elso, Bedia y Patiño sólo duró un día y pasó desde luego inadvertida, pero fue lo de menos: lo importante era el paso adelante en la promoción de artistas extranjeros que buscaban, en México, una línea de fuga. Las obras de Elso, Bedia y Rodríguez Brey, siguiendo un patrón introducido por las introspecciones identitarias de Ana Mendieta e imbuidas del animismo multicultural que Mosquera trataba de formular teóricamente, se basaban tanto en la observación de los códigos prehispánicos y poscoloniales mexicanos, como en la lectura paralela de los mitos afroamericanos, repentinamente sintetizados en la indagación de una “esencia” transnacional, premoderna (en ese aspecto, crítica de la modernidad capitalista en el sentido de Fredric Jameson). En oposición a la retórica de la *monstruosidad* como modo de articular y reconocer un “arte latinoamericano”, que habían propuesto Marta Traba, Aracy Amaral o Juan Acha desde los años sesenta,⁷ los artistas cubanos de finales de los ochenta introdujeron una mística panamericanista de intercambio icnográfico, que incluía una afirmación de la intuición chamánica (un concepto cercano a la “actitud mediúmnica” de Antonin Artaud cuando viajó, en 1936, a la sierra tarahumara en busca de una revitalización de las fuerzas espirituales de la cultura europea, mediada por el uso del peyote). Este operativo de repulsión tanto a los formalismos como a una “sociología” del arte y a sus mecanismos de difusión político-diplomáticos coincidió con la reticencia de varios artistas mexicanos (particularmente, Eloy Tarcisio, Adolfo Patiño y algunos de los integrantes de La Quiñonera) que buscaban un –imposible– punto de equilibrio entre un antiimperialismo que obligaba a volver la mirada hacia las tradiciones nacionales, y un archi-antinacionalismo como reacción a las retóricas patrióticas y a los “universalismos” del discurso de la modernidad artística.

Juan Francisco Elso decidió radicar en México, donde se casó poco después con Magali Lara y desarrolló una breve pero intensa obra hasta que, fulminado por una leucemia, murió en La Habana a finales de 1988. Fue el primero de una larga lista de artistas de la misma generación que aprovecharon un momento particular de la política cultural cubana y de la diplomacia mexicana, que les permitía salir legalmente de la isla. En 1989, al tiempo de realizarse la Tercera Bienal, ahora con el apoyo de una cubano-mexicana, Nina Menocal, con amplias influencias tanto en el gobierno mexicano como en Cuba, y del coleccionista y mecenas yucateco Manolo Rivero, se instalaron en México de forma más o menos permanente, entre otros, José Bedia, Arturo Cuenca, Quisqueya Enríquez, Consuelo Castañeda, Flavio Gardiandía, Rubén Torres Llorca, Marta María Pérez Bravo, el colectivo formado por René Francisco Rodríguez y Eduardo Ponjuán, Carlos Rodríguez Cárdenas, Glexis Novoa y Adriana Buergo. Prácticamente al mismo tiempo, Silvia Gruner, invitada a la Tercera Bienal, regresó a México después de una estancia de diez años en Jerusalén y en Boston, y se casó con Gustavo Pérez Monzón –uno de los artistas del grupo de cubanos, que dejó de practicar entonces el arte para dedicarse a la educación artística–. La pareja se instaló en un departamento arruinado, en la Plaza de Santa Catarina, en el centro de la ciudad.

Por caminos distintos, y huyendo de Estados Unidos, Jimmie Durham y su esposa, la fotógrafa conceptual y militante ecologista brasileña Maria Thereza Alves, se instalaron en Cuernavaca, en una casa hecha de puras escaleras, frente al Salto de San Antón. En los cuatro años de su residencia en México, Jimmie Durham sólo expuso una vez, en el marco de la exposición “Si Colón supiera...”, en el Museo de Monterrey en octubre de 1992. Su participación en el extranjero, desde México, sin embargo, fue más importante.⁸

El arquitecto belga Francis Alÿs había llegado a México en febrero de 1986, y trabajaba con una organización no gubernamental en la Mixteca poblana. En 1989, a punto de finalizar su contrato, deambulando por la Ciudad de México en la calle de Cuba, vio un tumulto frente a una mueblería transformada en galería de arte, que se llamaba El Salón des Aztecas. Esa noche tibia de marzo, se inauguraba una exposición de un contingente de artistas británicos, que en una reunión en un *pub* de Londres, meses antes, habían decidido emigrar a México en busca de una alternativa a un mundo del arte entonces dominado por la pintura, que ofrecía pocas posibilidades a los artistas jóvenes (aún no se llevaba a cabo el operativo del coleccionista Saatchi que lanzó a una generación de artistas ingleses al estrellato): Dixie Appleton, Georgina Corrie, Mark Daniel, Richard Marshall, Peter McDonald, Pete Smith y Alex Veness.⁹ Melanie Smith y Georgina Corrie llegaron de San Francisco el 23 de enero de 1989, reuniéndose con sus compañeros en un hotel de la calle de 5 de Mayo. No conocían a nadie en México; sin embargo, a través de Marcela Ramírez, ex artista de performance cercana a la Galería Sloane-Racotta y a

Juan José Gurrola, y que trabajaba entonces en el British Council, entraron rápidamente en contacto con algunos artistas, en particular con Silvia Gruner y la chilena Eugenia Vargas, residente en México desde septiembre de 1985 (llegó al país el mismo día del sismo), que se habían conocido gracias a Graciela Iturbide. Hacia abril de 1989, cuando Gruner y Pérez Monzón se trasladaron al departamento desocupado por el poeta Armando Sariñana, en la calle de Licenciado Primo Verdad, justo debajo del estudio del tejano Michael Tracy, Melanie Smith ocupó el de la plaza Santa Catarina, donde la alcanzó Francis Alÿs, recién “convertido” al arte.¹⁰ La poeta y crítica inglesa Lorna Scott Fox también vivió en los altos de este edificio; un departamento más allá residía el fotógrafo Ian Dreyden.

Si los artistas cubanos buscaban en México una solución a identidades quebradas, por un lado debido a la escisión entre tradiciones vernáculas (el catolicismo hispano, la santería de origen africano y el mito de la desaparición de la civilización de los taínos antillanos) y discursos políticos superpuestos que se derrumbaban pronto, en ese preciso momento, los motivos de los artistas ingleses eran, si no opuestos, profundamente distintos, aun cuando compartían un elemento: una reacción visceral de rechazo a un Estado protector, que había limitado deliberadamente toda posibilidad de desarrollo de las prácticas artísticas. Sin importar su origen preciso, Veness, MacDonald, Corrie o los dos Smith eran jóvenes de clase media urbana, nacidos en las postrimerías del movimiento pop británico, e imbuidos de una energía *punk* que, desde la rebelión interna hasta el anquilosamiento de los años de Margaret Thatcher, se había internacionalizado (1980: el grupo The Clash lanzó su disco *Sandinista*, un llamado a tomar las armas, de la misma manera que el anterior, *London Calling*, inducía a la violencia urbana). Aun cuando tenían una formación como pintores, se confrontaban con los códigos oficiales de un expresionismo británico de buen raigambre (Francis Bacon, Lucian Freud, como los que más). Para ellos –pero, sobre todo, para Melanie Smith, quien eligió permanecer en el país después de la disolución del grupo–, México representaba una alternativa a una austeridad autoimpuesta.

Las primeras obras de Smith en México (1990-1992) son aún ejercicios marcados por la precisión de una escuela de artistas objetuales británicos: repetición obsesiva de formas que desencadenan una inversión de los sentidos semióticos. De alguna manera, Smith procede entonces como Silvia Gruner o Gabriel Orozco, indagando, con los ojos bien abiertos, en los mercados callejeros, en busca de *objets trouvés* con los que conforma montajes insólitos. Pero los objetos de su interés son, sin embargo, disímiles: mientras Gruner escoge artefactos artesanales primitivos (metates de piedra, figuras de barro, raspadores de elotes de maíz) con los que elabora un discurso sobre su propia identidad de expatriada voluntaria cercano al camino de los artistas cubanos, y Orozco se sirve de formas banales del mercado y la industria informales (cucharitas de madera de balsa fabricadas en

serie del vendedor de helados, anafres de metal reciclado a partir de bidones de aceite, piedras de moler o tiras de llantas) a las que imparte, él también, un sentido animista, Smith se interesa en enseres domésticos industriales de fuertes connotaciones urbanas (botellas, chupones de plástico, botes y bacinicas de cinc galvanizado, tubos de hule, colchones, etc.) con los que elabora montajes absurdos y que, transformados, duplicados o simplemente extraídos de su contexto familiar, no evocan siquiera una búsqueda de identidad: los tubos y las cubetas son simples contenedores vaciados de su sentido que engloban el espacio. A diferencia de los demás artistas que le son entonces cercanos (Eugenia Vargas, Gruner, Orozco, aun Cruzvillegas), Smith es la primera en eludir las referencias.¹¹

El artista conceptual sueco Ulf Rollof radicaba entonces en Imperial Beach, a un paso de la línea fronteriza entre México y Estados Unidos en el condado de San Diego, donde había llegado a estudiar en 1978. Los discretos pasos de Rollof por Chiapas, la Ciudad de México, Michoacán y Tijuana entre 1982 y 1994, merecen muy probablemente un estudio en sí, más allá de este ejercicio de comparaciones. Como Marcos Kurtycz y, más tarde, Francis Alÿs, Rollof se dejó seducir por cierta manera de operar artísticamente en México “en libertad y en contacto más directo con lo real y la naturaleza”, al margen de los mecanismos de difusión del arte local.¹² Desarrolló una obra “mexicana” durante largas estancias en comunidades rurales, y en las calles del centro de la Ciudad de México, que le servían no de fuente de inspiración, sino de una materia prima contra la cual su propio cuerpo, considerado como un artefacto (de comunicación, de emoción y de sexualidad) reaccionaba de maneras diversas. Así, en los días sucesivos al sismo de 1985, recogió entre los escombros máquinas de escribir destrozadas, con las que “escribió” un dolido inventario visual de las destrucciones (*Hotel Regis*, 1985). Con la ayuda de Guillermo Santamarina como productor-curador, intentó una obra-acción en el Lago de Pátzcuaro en 1986, que consistía en filtros de hule en forma de conos de cinco a siete metros de largo, iluminados por dentro e inmersos en el lago, en los que el artista cubierto de electrodos se hundiría hasta comunicarse con los ajolotes mediante impulsos eléctricos (*Axolotl Project*, 1986-1987). Después de tres meses de fabricación y ensayos diurnos, la obra (el performance) no se pudo llevar a cabo, ya que el complejo sistema eléctrico sobrecargado resultó demasiado peligroso.¹³ El siguiente proyecto de Rollof, aun más ambicioso, *Dormimundo*, fue una apropiación sexualizada al extremo de los anuncios “reales” de esta fábrica de colchones, llevados a una extrapolación tridimensional en hule penetrable que envolvía los cuerpos, premonitoria, tal vez, de la manera de operar de Melanie Smith. A finales de 1987, Rollof expuso fragmentos de estas tres obras mexicanas, en el antiguo convento del Desierto de los Leones, en una fallida y poco recordada muestra del artista titulada “19.09.85”.¹⁴ La confrontación con un tipo de praxis artística y de producción de obras de arte contemporáneo muy comple-

jas y, sin duda, nunca repetido en México desde la producción del *happening* de Jodorowsky en el Deportivo Bahía en 1963, fue determinante para Santamarina.

“El Tinlarín” Santamarina siempre fue un personaje atormentado por su propia curiosidad, que no sólo podía (debió) ser artista, sino que tenía que meter mano en otras cosas, la escritura, la música (fue uno de los primeros DJs de México desde que trabajaba en la tienda de discos Yoko en San Ángel, había formado un grupo de música *punk*, Pijamas a Go-Go, y colaboraba con María Bonita, un grupo funk matizado *dark*, dirigido por Mario Lafontaine). En 1977, se fue a Ámsterdam a estudiar artes visuales –y ahí entró en contacto con Ulises Carrión–, para regresar como artista visual en 1981. La única manera de convertir todas estas actividades en una sola fue convirtiéndose en uno de los primeros curadores profesionales del país. Entre 1982 y 1984, fungió como organizador de exposiciones en la Casa del Lago, donde produjo, en particular, una retrospectiva del movimiento estri-dentista, y la exposición-evento “Espacios y sucesos”, “expropiada” curatorialmente por María Guerra y su grupo Atte. La Dirección, que plantaron en los jardines una milpa de tubos de neón abonada con pedazos de carne de res que hicieron las delicias de las ratas de Chapultepec.¹⁵ Meses más tarde, a través de su amistad con Paloma Díaz, integrante original del grupo Suma, e hija de Juana Inés Abreu, encargada de las actividades culturales de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), Santamarina fue invitado a organizar las exposiciones de un nuevo espacio de exposición de la SHCP, en un local situado frente a la Alameda, La Casona II, que convirtió en una especie de laboratorio curatorial, invitando a artistas jóvenes que no habían tenido, hasta entonces, espacios donde exponer. El historial atropellado de La Casona II (dirigido sucesivamente por Santamarina, luego por María Guerra, una segunda vez por Santamarina, de nuevo por Guerra, volviendo a manos de Santamarina hasta su cierre final, y brutal aunque previsible, en 1992) merece ser analizado con más precisión; revela de cualquier manera las tensiones entre una institución oficial que pretendía abrirse a “las nuevas tendencias” sin saber ni qué eran, ni cómo abordarlas.

A finales de 1987, la directora de la Casa de Cultura del estado de México (quién sabe por qué instalada en Tlalpan, en el D.F.), encargó a Rubén Ortiz Torres una exposición de artistas jóvenes. A su vez, Ortiz le pidió ayuda a Santamarina para conformar esta curaduría (aunque en palabras de este último: “esto era imposible curar”), el resultado fue una colectiva que pasó prácticamente desapercibida –Teresa del Conde fue la única en reseñarla–,¹⁶ “Juventud, divino tesoro” que, como lo revela el título tomado de un célebre poema posromántico de Rubén Darío, debe ser considerada como manifiesto generacional.

Fotógrafo y pintor, Rubén Ortiz Torres, en esta segunda mitad de los ochenta, se estaba convirtiendo en el artista más emprendedor, pero sobre todo más mordaz y crítico, de su generación. Si sus primeras fotografías de punks y antros de moda

en la ciudad emergente de los años 1983-1984 aún parecen marcadas por el afán documentalista heredado de las consignas del CMF, en poco tiempo evoluciona hacia una revisión del impacto de la imagen como tal y de su fuerza evocativa. Ortiz emulaba a Ehrenberg en cuanto a metodología: cuando no se transformaba en performancero bajo la tutela de María Guerra, se volvía fabricante de libros de artistas en Los Talleres, galería-estudio en la calle de Francisco Sosa en Coyoacán, que la energía de Patricia Mendoza volvió uno de los primeros espacios en donde ejercer la crítica. El paso se dio, quizás, hacia 1986, cuando Rubén Ortiz realizó un “reportaje” (que nunca fue tal) del proceso de trabajo de Alejandro Montoya en las morgues de la ciudad.¹⁷ En colaboración con el camarógrafo Emmanuel Lubezki y Diego Toledo, presentó en el Salón de Espacios Alternativos de 1984 una “video-instalación” a partir de noticieros de televisión, primera de su género en el país.¹⁸ Ortiz Torres fue uno de los primeros en ocupar un taller en La Quiñonera, la casa de los hermanos Néstor y Héctor Quiñones en el barrio de La Candelaria en Coyoacán, que se transformaría a partir de 1986 en una residencia de artistas a la manera de La Ruche de Montparnasse en los años cruciales del cubismo. En La Quiñonera trabajaron, además de los hermanos Quiñones, Diego Toledo, Claudia Fernández, Mónica Castillo, Francisco Fernández “El Taka”, Jorge Salas y, luego, el jalisciense Eduardo Cervantes, entre otros. De todos ellos, Ortiz Torres era el único en proponer un arte de carácter claramente político. Los hermanos Quiñones y Claudia Fernández exploraban una especie de artificioso misticismo existencial, con huellas del barroco, a través de una pintura que intentaba desprenderse tímidamente de su soporte (el uso de “capas” de nylon transparente de las piezas de Néstor Quiñones, por ejemplo, o los ensamblajes de madera pintada de su hermano Héctor), que fue asimilada como variante del neomexicanismo, aunque las intenciones fueran del todo distintas y mucho más personales que la “iconofilia” de la segunda oleada de pintores de finales de los ochenta (Dulce María Núñez, por ejemplo). Mónica Castillo, recién regresada de Alemania, formulaba una identidad femenina –que la llevaría más tarde a elaborar series de impetuosos autorretratos– y Diego Toledo ensayaba nuevas fórmulas escultóricas en montajes realizados con materiales poco usuales: acero, maderas preciosas, telas y cueros.

En su pintura, como en sus fotografías e instalaciones, influenciado por sus lecturas de los primeros teóricos de la posmodernidad, Ortiz Torres dejaba de lado las preocupaciones identitarias de la época, para abordar frontalmente los temas que marcarían el debate cultural de principios de los noventa: el neoliberalismo económico, la pérdida del “centro” provocado por la globalización y, sobre todo, “el fin de la historia”, como una crítica de los programas de modernización, modelos de desarrollo económico y nuevos flujos del comercio internacional. Estas preocupaciones lo llevaron entonces a aunar ciertas formas de militancia con las prácticas artísticas.¹⁹

La selección de Ortiz Torres y Santamarina para “Juventud, divino tesoro” refleja muchas de esas inquietudes; era indudablemente ecléctica, incluía a varios artistas de La Quiñonera, a los hermanos Quiñones, desde luego, y a Jorge Salas, Diego Toledo, Mónica Castillo, y Francisco Fernández; a los entonces caricaturistas Damián Ortega y Abraham Cruzvillegas; los escultores Diego Gutiérrez, José Miguel González Casanova y Vicente Razo, junto con el japonés Chiaki Yanome Toda, dejaron de lado las esculturas para presentar un performance rockero, mientras Carlos A. Morales (ahora Amorales) creó un ambiente provocativo que tenía en germen varios de los elementos de sus obras posteriores.²⁰

A unas cuadas de ahí, también en Tlalpan, existía desde varios meses lo que, andando el tiempo, entraría a la historia como Taller de los viernes de Gabriel Orozco. Orozco regresaba de Madrid, donde estudió en el Círculo de Bellas Artes en el preciso momento en que España, liberada del yugo franquista, se abría a modernidades de toda índole –la herencia de Marcel Duchamp, las propuestas de Joseph Beuys–, cuando empezó a reunirse los viernes, en su casa, con artistas en plena formación, jóvenes que se le acercaron, interesados en propuestas artísticas que no llamaban la atención de nadie entonces en México. El Taller estaba integrado por Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas, los hermanos Gabriel y José Kuri, y Jerónimo López (más tarde conocido como Doctor Lakra). El Taller también recibía visitas esporádicas, del ubicuo Guillermo Santamarina, o de Laureana López (Laureana Toledo), la hermana de Jerónimo, entre otros.²¹

El último Salón de Espacios Alternativos de 1987, que sería marcado por la intervención de un grupo de militantes católicos en contra de la instalación del artista Rolando de la Rosa, que incluía una efigie de la Virgen de Guadalupe con el rostro de Marilyn Monroe en su versión Andy Warhol, fue muy probablemente un momento bisagra –y quizá de quiebre– para estos grupos de artistas. Competían, en la sección de “colectivos”, dos grupos que presentaban obras muy parecidas en tanto que reflexión sobre el paisaje cultural mexicano postsísmico, y las teorías de la posmodernidad cada vez más difundidas. Gabriel Orozco, Mauricio Maillé y el arquitecto Mauricio Rocha presentaron una instalación titulada *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*, que consistía en un andamiaje de madera burda a la manera de aquellos que habían surgido en las calles de la ciudad en los meses consecutivos al terremoto, pero en este caso parecía sostener la estructura misma del museo modernista del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.²² El grupo que se hizo llamar La Compañía de Luz y Fuerza, constituido por Rubén Ortiz Torres, Mario Rangel, Diego Toledo y Emmanuel Lubezki, por su parte, presentó en una sala contigua la instalación *Todo lo que no es tradición es plagio*: un terreno pedregoso sembrado de monitores y dominado por una columna griega quebrada.²³ El premio reca-
334 de esta generación de artistas a las prácticas tridimensionales (o

“expansivas”), que eludían de manera deliberada cualquier referencia directa a nociones de “lo nacional”, pero sí mantenían un discurso crítico de la modernidad de corte poscolonial sobre la posición periférica del país.

Aldo Flores, su esposa Lolo Strane y Enrique Cantú inauguraron a mediados de 1988, sobre una premisa muy similar en sus inicios a la propuesta generacional de “Juventud, divino tesoro”, y con varios de sus artistas, El Salón des Aztecas, en una mueblería de la calle de República de Cuba que pertenecía a la familia de Flores. La historia de este primer espacio independiente corre en paralelo con el desarrollo de La Quiñonera en tanto que espacio de experimentación curatorial.

El artista y curador Rubén Bautista, quien había trabajado con Nick Serota en la Tate de Londres y en el Stedelijk Museum de Ámsterdam antes de incorporarse al equipo de Fernando Gamboa en el MAM, se apropió de la Quiñonera, espacio conocido por los reventones de paga que organizaban sus dueños. Bautista transformó los amplios jardines infectados por la caca de los innumerables perros de los hermanos Quiñones en un “Espacio alternativo de escultura”, en el que organizó cinco exposiciones colectivas entre 1988 y 1990, año en que murió después de una larga enfermedad.²⁴ Bautista buscaba conformar un espacio abierto a todo tipo de nuevas tendencias, a la vez transgeneracional y definitivamente alejado de las trabas (y del desinterés) de las instituciones oficiales. El resultado fue, al fin y al cabo, tan camaleónico como El Salón des Aztecas, no obstante el peso evidente del contingente de los habitantes de La Quiñonera. En las muestras “curadas” por Bautista –que, básicamente, se limitaba a convocar al mayor número de posibles expositores–, se rozaban objetos de Francisco Toledo, tubos de látex de Melanie Smith, bronce de Gilberto Aceves Navarro, fotomontajes de Juan José Gurrola, maquetas de Gabriel Macotela, muñecos desmembrados de Roberto Escobar, intervenciones al jardín de Helen Escobedo, barquitos de papel de Francis Alÿs, altares de Michael Tracy, modelos de Carlos Amorales, etc. Lo más importante fue, tal vez, la incorporación al género “escultura” del performance y, en particular, de los actos de César Martínez, Siro Basila, Marcos Kurtycz o el Sindicato del Terror –el grupo extremista de Roberto Escobar que reivindicaba la violencia corporal, inmediatamente anterior a la aparición de SEMEFO–. Las inauguraciones (ahora legendarias) de las exposiciones de La Quiñonera duraban de diez de la mañana a diez de la mañana, y eran pretexto para conciertos de música electrónica (Vicente Rojo Cama) o de rock (Los Psicotrópicos, María Bonita, Botellita de Jerez, entre otros).

Eduardo Abaroa recuerda:

La Quiñonera y El Salón des Aztecas enfocaron sus energías en la idea de liberación de la creatividad juvenil. Al menos al principio, los eventos ahí organizados fueron una mezcla de fiesta y exposición en donde las obras eran primordialmente

pictóricas y fotográficas, pero de vez en cuando se podían ver los intentos más básicos de ambientaciones, instalaciones y performance. Las obras expuestas no se planteaban como una estrategia de publicidad comercial, sino que más bien eran disfrutadas (a veces) por multitudes de jóvenes que hicieron de estos espacios un centro social. La disposición de los objetos era característica: en ellos convivían sin problemas todo tipo de géneros y tendencias artísticas. Era curioso ver esos montajes improvisados que, sin embargo, empleaban algunas estrategias de las galerías comerciales en términos de la disposición de las obras. La curaduría era débil o inexistente; más bien los artistas eran convocados y, para el día del evento, traían sus piezas y las instalaban, muchas veces sin iluminación, pero generalmente con una cédula improvisada. Esta indigencia, a veces fingida, se compensaba con entusiasmo. La inversión era mínima por parte de los organizadores, que en realidad sólo daban un espacio y a veces una invitación.²⁵

Con una indecisión característica del periodo, el Salón des Aztecas cambió varias veces de denominación (Salón des Artistes, Salón de los Aztecas, Salón des Aztecas, Renacimiento Tenochtitlán) mientras se expandía a otros locales comerciales de la calle de Cuba –de hecho, en la misma esquina en que había instalado su taller José Bedía a su retorno a México en 1990–, cooptando inclusive los muros de la cercana CROM, hasta conformar, en noches de inauguración “un pasaje cultural”. “Renacimiento Tech”, en la ambición visionaria de Aldo Flores era un proyecto muy claro en las secuelas del sismo de 1985: se trataba de crear, de la nada, un “Mexican SoHo”... todo lo demás, incluyendo el talento de los artistas, vendría sólo a partir de la convivencia y la emulación. La crítica siguió el juego, y el Leo Castelli mexicano logró incluso atraer a incipientes coleccionistas.²⁶ El ritmo mismo de las exposiciones (prácticamente una al mes durante los tres años entre 1988 y 1990) le permitía tener una presencia consistente en ese dinámico *underground* mexicano que ya se había globalizado sin saberlo. Aldo Flores fue el primero en detectar la aparición de “Los ingleses” –como se les conoció entonces– y apenas tres meses después de su llegada, el 9 de marzo de 1989, organizó una muestra “paralela”, “London in Mexico”, que incluía a algunos mexicanos (Francisco Fernández, Néstor Quiñones, Enrique del Olmo, Eloy Tarcisio, Enrique Cantú y Alejandro Arango).²⁷ Lo más importante de la labor de Aldo Flores fue la incorporación a su proyecto de patrocinadores privados (las marcas de los negocios de la calle de Cuba que prestaron sus locales, en un principio, y luego fabricantes de cervezas y vinos, distribuidores de equipamientos electrónicos, revistas de arte) y de nuevos coleccionistas –muy particularmente, el desaparecido Ricardo Ovalle, quizás el primero en adquirir arte objeto e instalaciones, que se fueron acumulando en su casa de Polanco–, lo que le permitió expan-

dirse a otros espacios: Santa Teresa la Antigua –dirigida por Eloy Tarcisio desde su incorporación al INBA en 1991–, el Museo del Chopo y la culminación, que fue el operativo multitudinario “La toma del Balmori” en 1990.

En medio de este “cosmopolitismo febril”, la exposición “A propósito” quizá puede ser considerada como la muestra que intentó poner cierto orden en un panorama desafinado, aunque, estrictamente hablando, no fue como se ha querido ver un acto de “ruptura” con una generación previa, en tanto que “*primera exposición compuesta exclusivamente por instalaciones*, evento hasta entonces inédito en México”.²⁸ Una afirmación algo desmesurada después de la muestra precursora de Willoughby Sharp, *Kineticism*, en el MUCA, en 1968, de los Salones Independientes y de las cuatro versiones de las “Secciones de Espacios Alternativos” de 1979 a 1987, para sólo mencionar estos casos precursores. Los prolegómenos curatoriales mostraban cierta indecisión, y la propuesta era fragmentada, pero la exposición sí intentó discrepar de todo lo que se hacía entonces en México –aunque fuera con los mismos recursos humanos e ideológico-artísticos.

Organizada prácticamente sin recursos, “A propósito: 14 obras en torno a Joseph Beuys” pretendía, según el texto sin firma del folleto, “[contradecir] al esquema habitual de lo que se considera Arte a favor de una expresión que desconoce más limitaciones que no sean las propias”.²⁹ A iniciativa de Santamarina, este homenaje a Joseph Beuys, fallecido tres años antes, se llevó a cabo en mayo de 1989, en espacios exteriores del antiguo Convento del Desierto de los Leones que ya había utilizado para mostrar las obras de Rollof. Silvia Gruner expuso un fragmento de una obra, *Vuelo*, que había empezado a realizar en Boston antes de su regreso a México,³⁰ y Melanie Smith presentó algunas de las muy austeras obras realizadas con hule y metal galvanizado; Mónica Castillo creó su primera obra tridimensional en un cuarto oscuro; Mario Rangel instaló una gran cruz de madera y carrizo cerca de una fuente bautismal llena de sebo (el material de muchas de las obras de Beuys); Juan Manuel Romero, un artista especializado en arte-objeto, hizo un *readymade* en una celda, con unos troncos encontrados cerca del convento; el músico Manuel Rocha invitó al público a oír una pieza sonora dedicada a Beuys a través de audífonos (una práctica entonces desusada en México) y Ulf Rollof, presentó fragmentos del incompleto proyecto *Dormimundo*. Gabriel Orozco, en un procedimiento de deslizamiento espacial que se volvería una estrategia habitual del artista (un desplazamiento, a veces muy discreto, de ciertos elementos que compararía, valga lo que valga la idea, con un *cut and paste* que rompe una normalidad), modificó su proyecto inicial –una instalación de animales disecados en una capilla abandonada–, para simplemente alterar el lugar colocando una cabeza de elefante en vez de la cruz, y disponiendo troncos secos en el piso. Roberto Escobar y el Sindicato del Terror presentaron uno de sus performances y, cubierta de lodo, Eugenia Vargas perma-

neció por horas en un nicho oscuro y helado, en una bóveda: un acto que repitió meses más tarde en el Salón des Aztecas (esta vez, junto a una intervención prehispánica de Mario Rangel) y, en San Ygnacio, Texas, durante el ritual religioso-contemporáneo de Michael Tracy, *The River Pierce II*.

Tracy es el caso excepcional de un artista nacido y educado en el estado de Ohio en el seno de una familia católica, en ruptura, hasta cierto punto, con la moral puritana y el conservadurismo del *Midwest*. En 1978, después de ser comisionado para realizar un altar en una iglesia de Corpus Christi en Texas, Tracy se instaló en San Ygnacio, en las orillas del Río Bravo, en una casa que domina la frontera, la cual llenó, a través del tiempo, de muebles y pinturas barrocas. Desde ese lugar de difícil acceso, empezó a viajar con frecuencia a México, inspirado por el fervor religioso del país y sus tradiciones visuales. Sus “altares” de madera, con aplicaciones de hoja de oro, cubiertos de cintas de colores, adornados con estampas y grabados, sagrarios de animales sacrificados, son instrumentos rituales, ex votos de gran tamaño, que incluyen casi siempre referencias políticas –a los caídos por las dictaduras de América Latina, a los héroes de las revoluciones en Centroamérica, a los trabajadores esclavizados de las compañías transnacionales en países dependientes, a los estibadores migrantes expoliados en los puertos de Estados Unidos, a víctimas del SIDA, etc. Artista predilecto de una crítica norteamericana ávida, en los años ochenta, de “diferencias” que denotaran la apreciación del multiculturalismo, Tracy también encontró en México un público –y coleccionistas– seducidos por este reacomodo contemporáneo del barroco, que además parecía justificar a los artistas locales que trabajaban con iconos religiosos (Nahum B. Zenil, por ejemplo).

Michael Tracy juntó durante dos días, en la Semana Santa de 1990, a un grupo heteróclito de artistas, críticos, curadores, directores de museos y cineastas de México y de Estados Unidos. Eloy Tarcisio cubrió de chapopote doce cruces clavadas de nopales de las Estaciones de la Cruz; Eugenia Vargas y Abraham Cruzvillegas aparecieron al final del largo y entrecortado Calvario bajo una fina lluvia, cubiertos del lodo del río, donde permanecieron hasta que la Cruz-retablo de Tracy –un homenaje a sus amigos muertos de SIDA–, jalada por caballos ajedrezados, flotara en las aguas, se consumiera mientras derivaba hacia el Golfo de México, y sus cenizas fueran recogidas por Thomas Glassford y Alejandro Díaz, para ser sepultadas en el atrio de la abandonada iglesia de Guerrero Negro, río abajo en territorio mexicano.

A mediados de 1990, Ethel Shipton y Alejandro Díaz, dos artistas de San Antonio, Texas, cercanos a Michael Tracy, se instalaron en el departamento de Licenciado Primo Verdad, donde los alcanzó, a finales del año, Thomas Glassford. Como ya habían establecido contacto con los que asistieron a *River Pierce*, o habían visitado a Tracy en San Ygnacio y, sobre todo, porque hablaban bien español, se integraron de inmediato a los “artistas del centro”, que se reunían entonces cada sábado en el llamado “Mel’s Café”

–ni más ni menos que el propio departamento de Melanie Smith, transformado en local de *brunch* por la artista, que lograba de esa manera comer el resto de la semana–. Se volvió una costumbre: durante los siguientes dos años, los “extranjeros” de Santa Catarina y Licenciado Primo Verdad mostraron sus obras o crearon performances (Gruner, Smith y Vargas) en sus propios departamentos, y a veces conseguían vender lo suficiente como para terminar el día en La Faena de la calle de Venustiano Carranza. En el departamento de Tracy, en Licenciado Primo Verdad, también llegaron a exponer algunos alumnos de la ENAP que habían asistido a un taller de teoría de Santamarina, Sofía Táboas, Daniel Guzmán, Pablo Vargas-Lugo, Luis Moreno, Diego Gutiérrez y Eduardo Aba-ro, junto con los integrantes del Taller de los viernes Abraham Cruzvillegas y Damián Ortega, un grupo que pronto sería conocido, como “los Chicle Bomba” que interpretaban a las industrias culturales (cómicos baratos, figuras de plástico de héroes de caricatura, películas de animación japonesas, revistas pornográficas, bisutería, anuncios) o a objetos industriales de consumo, todo ello filtrado por las teorías de Baudrillard y Santamarina.³¹

A esta sociedad se unió pronto el poeta y crítico de arte cubano Osvaldo Sánchez, quien llegó invitado por Mercedes Iturbe para encargarse de las exposiciones del Festival Internacional Cervantino, y un poco más tarde, el poeta y crítico colombiano-estadounidense Roberto Tejada, que había llegado también en 1987, con contrato de la revista *Vuelta*, pero que ya para entonces daba claros signos de disidencia con respecto al grupo de Octavio Paz.

Michael Tracy no volvió a la Ciudad de México después de 1991 y, aunque vivió en Guanajuato, desapareció gradualmente del panorama local; Díaz y Shipton sólo permanecieron algunos meses, y Thomas Glassford ocupó sólo el departamento de la calle Licenciado Primo Verdad, hasta finales de la década. Entre los muchos extranjeros que gravitaron entonces en torno al Zócalo, Glassford es, tal vez, quien mejor expresa en su obra las tensiones entre “mirada externa” y “compromiso interno”, tema reiterativo de los debates sin solución de este periodo. La serie de guajes intervenidos entre 1990-1994, en la que, en efecto, se pueden detectar los influjos cruzados de Tracy (por su carga fetichista) y los operativos de apropiación de materiales industriales de Melanie Smith o Silvia Gruner, dan como resultado la transformación de un objeto tradicional, primitivo en su forma y elaboración, de raigambre rural, en objeto de deseo sexual, inscrito en lo urbano y de signos genéricos muy ambiguos. Las ambivalencias entre el objeto “primitivo” y estas intervenciones “posmodernas” de materiales plásticos, chapas metálicas, tuercas y cadenas, desaparecerían paulatinamente de la obra de Glassford, en un proceso similar, e inclusive paralelo, a los que marcan las obras de Gabriel Orozco a partir de 1992, o de Enrique Ježik.

Ježik llegó de Argentina a mediados de 1990, invitado a participar en un concurso de escultura en Toluca, y poco tiempo después –motivado por el apoyo que de inmediato recibió de Santamarina, entonces curador sin membrete de la galería Etnia

en la Zona Rosa– decidió radicar en el país. Como en el caso de la primera oleada de cubanos, su interés por México provenía de la arqueología: en Buenos Aires, a finales de los ochenta, había realizado obras marcadas (como muchos de los escultores influenciados por la escuela de Joaquín Torres García) por el trasfondo incaico de las culturas andinas. Paradójicamente, después de residir unos años en México, esta tendencia se desvaneció por completo, y Ježik empezó a trabajar con materiales industriales, a partir de esquemas derivados de su análisis de una “cultura de la guerra”, que se fue incrementando después de la primera Guerra del Golfo.

El carro estaba completo: empezaban los años noventa. Esto fue tal vez, lo que anunció Santamarina con la curaduría de la exposición “Las manos del artista I”, que marcó su regreso a La Casona II, en junio de 1991, y reunió prácticamente a todo aquel que contaba en un mundillo del arte mexicano totalmente renovado.³²

Los años de batallas subterráneas, de descubrir atónitos que el arte podía ser cualquier cosa menos lo que nos habían dicho que debía ser, de intereses deslocalizados y frentes comunes ya llegaban a su fin. Rubén Ortiz vivía en Los Ángeles desde el otoño de 1989; después de colaborar con el artista británico Anthony Gormley en la preparación de su obra *Field*, que consistía en cuarenta mil figuras humanoides realizadas por ladrilleros de Cholula, Gabriel Orozco decidió instalarse en Nueva York, a donde llegó en septiembre de 1991.³³ A finales de 1993, un brusco revire de la política exterior de México, conducida desde 1988 por Fernando Gutiérrez Barrios, otrora eminencia gris de la Dirección General de Seguridad, amigo personal de Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara”, los artistas, músicos y científicos cubanos residentes en el país se vieron obligados a abandonar el territorio, al no ser refrendadas las visas que habían obtenido con cierta facilidad años antes. Ese método “suave” de expulsión escalonado en el tiempo sólo fue detectado por la comunidad artística, que había adoptado al contingente cubano. Uno tras uno, los artistas ingleses regresaron a su país; Melanie Smith y Francis Alÿs se fueron a Bélgica en 1992, sin intención de retornar (sin embargo, volvieron en 1994). Guillermo Santamarina se instaló en Guadalajara, dónde abrió el espacio independiente Corpus Callosum, desde donde fue organizando los Foros de Teoría del Arte Contemporáneo (FITAC) en el marco de las primeras ferias de arte de esa ciudad, que se convirtieron en muy poco tiempo en el evento que congregó anualmente a la comunidad artística en torno a críticos, curadores y directores de museos de la talla de Jean Fisher, Catherine David, Catherine de Zeghers, Achille Bonito Oliva, Tim Rollins y Rirkrit Tiravanija, entre muchos otros.

La creación del FITAC marca, sin duda alguna, el fin del periodo empírico y, a la vez, la instauración promovida *desde abajo*

de una institucionalización del arte contemporáneo, reivindicada por los artistas que buscaban –de manera genuina, desde luego– crear espacios de legitimación y visibilidad no sólo para sus obras y sus discursos, sino también para otros agentes, muy particularmente críticos de arte de diversos signos ideológicos e intereses, y una primera generación de curadores que pugnaban por reconocimiento y profesionalización. Ésta fue la declaración de principios, en 1991, de Curare, Espacio Crítico para las Artes, reacción de un grupo de historiadores críticos de arte y museógrafos en contra del desprecio de las instituciones culturales y de los museos que controlaban.³⁴ Partícipe y observador de este momento, Eduardo Abaroa afirmaba con lucidez, en 1999:

Si los espacios de los noventa, en varios casos, se propusieron salvar algunos de los problemas de otras épocas e, incluso significaron en su forma un cambio estructural de la institución de legitimación del arte mexicano, el resultado no fue tanto una forma de anulación de esta institución, sino más bien su fortalecimiento y actualización en los términos de los medios de legitimación del arte internacional. En realidad de lo que se trata es de una complicada y a veces inercial estrategia de promoción que trabajó en relación al sistema privado de ventas y, sobre todo, el apoyo estatal.³⁵

En efecto, parafraseando a José Clemente Orozco con respecto al muralismo de principios de los años veinte, para 1992, la mesa estaba servida; las instituciones “independientes” (Salón des Aztecas, Curare) ya habían llegado a su altura de crucero, existían mecanismos de financiamiento del arte contemporáneo: publicidad de ciertas marcas, organismos privados como La Vaca Independiente, fundaciones extranjeras como la Rockefeller o la Ford, el Fideicomiso México-Estados Unidos, que a su vez le torció el brazo al muy joven FONCA, y selectos coleccionistas (Ricardo Ovalle, Claudia Madrazo, entre los más visibles). Los mismos mecanismos de difusión se diversificaban: la revista del poeta y crítico estadounidense Kurt Hollander, *Poliéster* circulaba en México desde 1991, pero también en los museos de Estados Unidos y Canadá; Claudia Madrazo y Carlos Hagerman habían filmado un documental precursor, *Manifestaciones del concepto* (1991) en el que intervenían Marcos Kurtycz, Silvia Gruner, Eugenia Vargas y Gabriel Orozco. La euforia del periodo germinal, fraternal y solidario llegaba a su fin al consolidarse la presencia de ciertos artistas en los mecanismos de difusión internacionales (bienales, ferias, galerías y museos de arte contemporáneo), que significaría un ingreso de las instituciones artísticas “independientes” de México al *network* del arte globalizado.

Notas

1. Quiero agradecer a Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Francisco Fernández "El Taka", Thomas Glassford, Silvia Gruner, Enrique Ježik, José Kuri, Michael Krichman, James Oles, Rubén Ortiz Torres, Marta Palau, Mario Rangel, Ulf Rollof, Guillermo Santamarina, Patricia Sloane, Melanie Smith, Sofía Táboas y Roberto Tejada sus comentarios y aclaraciones en la elaboración de este texto. Sólo trato aquí a cuatro conjuntos de artistas ligados a iniciativas de promoción particulares, sin mencionar otros casos marginales (por ejemplo, el de Yishai Jusidman o los de algunos artistas ligados al grupo de Adolfo Patiño, como la canadiense Pat Badani, o la escultora mexicana Lourdes Cue), ni propuestas pertinentes de galerías comerciales como la Sloane-Racotta, OMR, La Agencia o, al final de este periodo, la Galería de Arte Contemporáneo de Benjamín Díaz.

2. Esta bienal, de hecho, retomaba en parte el espíritu de la Bienal de Jóvenes de París, que abrió un espacio de exhibición para artistas de diversas regiones en una metrópoli artística, y cuya última versión se llevó a cabo en 1982 en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, con la representación mexicana de Oliverio Hinojosa, Carlos Aguirre y Pola Weiss. Véanse Alain Quemín, *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Éditions Jacqueline Chambon/Artprice, París, 2002, y Olivier Debrouse, "(This is not supposed to be here)" en *El arte de mostrar el arte mexicano*, Turner, México, en prensa.

3. Ya en 1982, Marta Palau había impartido en la Casa de las Américas un taller de tapiz, al que asistió Juan Francisco Elso.

4. Véase Coco Fusco, "El arte en Cuba. Crónica de desencuentros", *La Jornada semanal*, 29 de noviembre de 1992.

5. Durham había oído hablar de un individuo llamado José Bedía que se interesaba en la arqueología mesoamericana, sin saber que era artista, ni cubano; simplemente le gustó el nombre.

6. Insisto aquí en la especificidad estadounidense del discurso multicultural de mediados de los ochenta, que no tuvo impacto verdadero en una Europa aún temerosa de confrontar las consecuencias del "colonialismo real", y seguía jugando la carta de la "integración cultural" –con el exotismo y la reivindicación de las "culturas primeras"– como coartada, que culminaría en la exposición coordinada por Jean-Hubert Martin, *Les magiciens de la terre*, de 1989 (la presencia mexicana en esta exposición fue integrada, significativamente, por pinturas de Julio Galán y "alebrijes" de papel maché de la familia Linares, "juderos" del barrio de Sonora).

7. Véase el artículo de Aracy Amaral, "Etsedrón: una forma de violencia", y las respuestas de Juan Acha, Damián Bayón, Jorge Romero Brest y Rita Eder en *Artes visuales*, núm. 10, abril-junio de 1976.

8. "Si Colón supiera...", curada por Rina Epelstein y quien escribe, fue la primera muestra de arte de instalaciones en Monterrey, una ciudad que se caracterizaba por su apego a la pintura. Desde México, Durham participó también, en 1992, en la exposición "America, Bride of the Sun", organizada en Amberes por Catherine de Zeghers.

9. Eran todos egresados de la Winchester School of Art, menos Melanie Smith que provenía del Reading College and School of Arts & Design.

10. El edificio de la calle de Licenciado Primo Verdad, frente a la iglesia de Santa Teresa la Antigua que devendría, en 1997, X-Teresa Arte Actual, fue invadido por artistas desde principios de los años ochenta; los primeros fueron Santiago Rebolledo y Eloy Tarcisio, que instalaron sus estudios en el segundo patio; les siguió el antropólogo y poeta Armando Sariñana y la curadora María Guerra. El departamento que más tarde ocuparía Melanie Smith, en el primer piso, fue sede durante muchos años de la asociación feminista de Virginia Sánchez Navarro, Cuarto Creciente. Los dueños de estos edificios estaban de acuerdo en alquilar departamentos a extranjeros, cosa rara en ese momento. Francis Alÿs ya había empezado a pintar, desde 1986, sobre retazos de tela cosidos.

11. Si bien en ese momento las obras de Smith no tenían más sustancia que el propio soporte de la obra, el método de indagación en la "materia prima"

de lo urbano de la Ciudad de México, que ya había entrado en acción en ese momento, la llevaría a convertirse en "arqueóloga del futuro" al organizar inventarios de patrones colorísticos y sistemas de interacción social.

12. Declaración de Ulf Rollof en www.ulffrollof.com (consultado 06.04.2006).

13. *Ibid.*

14. La participación de Rollof en México no terminó ahí: aunque regresó a Suecia en 1991, siguió elaborando proyectos en México y, en particular, su *Fire Chair y Fire Sofa*, elementos del proyecto *Warming Up the Border* en colaboración con Michael Schnorr, en 1992, a un costado de la Plaza de Toros de Playas de Tijuana, resultado de una residencia de artistas financiada por Installation Gallery, la organización que desarrolló los programas binacionales de INSITE. Todavía en 1994, en la segunda versión del festival, INSITE94, Rollof creó una "máquina para ver la frontera" en la antigua estación de ferrocarril de Tijuana.

15. Guillermo Santamarina, comunicación personal.

16. Teresa del Conde, "en Tlalpan, juventud, divino tesoro", *Unomásuno*, 9 de diciembre de 1986, archivo Galería OMR.

17. Dibujante de primera línea, el "enigmático" Alejandro Montoya empezó a trabajar con cadáveres de animales y seres humanos a principios de la década de los ochenta, realizando series de dibujo en extremo violentas, que anteceden el trabajo del grupo SEMEFO y de Teresa Margolles (quien fue, de hecho, su asistente en varias instalaciones tempranas). En 1984, presentó en el Salón de Espacios Alternativos una instalación grotesca, que incluía perros disecados vestidos con uniformes militares de resonancias nazis y sacos sangrientos colgados de vigas, la cual causó estupor. En 1986, Montoya era uno de los artistas mexicanos más exitosos en el extranjero (junto a Julio Galán), que exponía en museos y galerías de Alemania, y representó a México en la Bienal de São Paulo.

18. Debido a factores técnicos, la pieza *Como TV* era en realidad una película en súper 8, proyectada en una caja negra que imitaba las videoinstalaciones precursoras de Bruce Nauman o Nam June Paik.

19. Ortiz Torres desarrolló las ideas presentes en sus obras de este periodo en su tesis de licenciatura *Posturas* (ENAP, UNAM, México, 1990).

20. La única descripción precisa de esta muestra se encuentra en Abraham Cruzvillegas, "Tratado de libre comer" en *Yo y mi circunstancia. Movilidad en el arte contemporáneo mexicano*, Museo de Bellas Artes, Montreal, Canadá, 2000, reimpresso en *Round de sombras*, CNCA, México, 2006, pp. 128-129.

21. Agradezco a José Kuri, las precisiones a este episodio.

22. Véase la descripción de Abraham Cruzvillegas, "Tratado de libre comer", p. 133.

23. Símbolo que aparece reiteradamente en la serie de pinturas de Ortiz Torres sobre el tema del fin del modernismo de esa época.

24. Las exposiciones fueron "Los pintores escultores", abril de 1988; "Escultura viva: plantas, seres y agua", septiembre de 1988; "En el cielo y en la tierra", diciembre de 1988; "Escultores diversos", mayo de 1989; "Ya juventud", abril de 1990.

25. Eduardo Abaroa, *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, tesis para obtener el título de Licenciado en Artes Visuales, mecanografiado, ENAP, 1999.

26. Héctor Gaitán Rojo, "De SoHo a Cuba", *La Jornada*, 22 de agosto de 1989; Nelson Oxman, "Montmartre, SoHo y República de Cuba", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 9 de mayo de 1989; Ángeles González Gamio, "El SoHo en el Centro Histórico" (reseña de una exposición de Abraham Cruzvillegas), *La Jornada*, 23 de diciembre de 1992. Véase también Sylvia Navarrete, "Renacimiento Tenochtitlán", *La Jornada Semanal*, núm. 71, 21 de octubre de 1990.

27. Meses más tarde, en noviembre de 1989, Santamarina desarrolló el concepto "artistas de paso en México", con una muestra de los mismos artistas ingleses, a los que se sumó entonces Francis Alÿs, en el Museo Universitario del Chopo, titulada "Simpatía es Sympathy".

28. Abraham Cruzvillegas, *Round de sombra*, op. cit., p. 136 [cursivas en el original].

29. Texto introductorio, *A propósito. 14 obras en torno a Joseph Beuys*, Museo del Ex Convento del Desierto de los Leones, abril de 1989. La exposición recibió un modesto financiamiento del Instituto Goethe por el homenaje a Beuys. La coordinadora general del proyecto, y diseñadora de la sala de documentación dedicada al artista alemán, fue Flavia González Rossetti.
30. Se expuso completa, meses más tarde, en la primera muestra de la artista en México, en el Museo del Chopo.
31. Según Eduardo Abaroa, el mote proviene de la unión de dos grupos, que acabarían fundando el espacio alternativo Temístocles 44. El primero, "las moscas", eran los artistas más jóvenes, que aún estudiaban en la ENAP; el otro, "los chicles" eran llamados así porque estaban pegados al grupo de artistas del centro de la ciudad. Véase también Daniel Guzmán, entrevistado por Cuauhtémoc Medina, 6 de noviembre de 2003; archivo "La era de la discrepancia", Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
32. Los treinta artistas participantes fueron Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Laura Anderson, José Bedia, Alejandro Díaz, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Agustín González Garza, Renato González, Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán, Janet Holtz, Enrique Ježik, Cynthia Martínez, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Héctor Quiñones, Mario Rangel, Ingrid Reinhold, Juan Manuel Romero, Mauricio Sandoval, Melanie Smith, Ray Smith, Luciano Spanó, Sofía Táboas, Diego Toledo, Roberto Turnbull, Pablo Vargas-Lugo, Carlos Villanueva y Boris Viskin.
33. *Field (o Mexican Field)*, proyecto patrocinado por el British Council, se presentó en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo en febrero de 1992.
34. Como proyecto, Curare fue imaginado en marzo de 1991, en una cena en el restaurante André de Coyoacán, como respuesta de un grupo de historiadores, críticos de arte y museógrafos (Rina Epelstein, Francisco Reyes Palma, Karen Cordero Reiman, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Armando Sáenz Carrillo y el autor) a una serie de atropellos y de censuras institucionales. Se conformó como asociación civil en septiembre del mismo año. En sus dos primeros años de existencia, Curare organizó exposiciones de Silvia Gruner, José Bedia y Thomas Glassford, e inició la publicación de su boletín. La exposición inaugural de Curare fue una selección de obras de la exposición "El Corazón Sangrante"; aunque este proyecto no fuera parte del proyecto de la asociación, ya que estaba en obra desde 1988, meses antes de que iniciará la campaña promocional de la exposición del Metropolitan Museum of Art, "México: Esplendores de treinta siglos".
35. Eduardo Abaroa, *op. cit.*

Entry and Exit: A New Internationalization of Mexican Art 1987-1992

Olivier Debroise

In just over four years, from about 1987 to 1992, the art scene in Mexico underwent a sudden change as its conformist practices were challenged by the arrival of several contingents of artists from abroad. They quickly initiated a dialogue with a new generation of Mexicans who were fed up with the art establishment and tired of “consecrated” art forms, and who were searching for different formulas; in fact, some had already begun to rethink their strategies for exhibition, theorization, and even education, without asking anyone’s permission and ignoring the State’s “cultural policies” (which during those early years of the Salinas administration were clouded by the economic-diplomatic representation of the country, that is to say, by the operation called “Mexico: Splendors of Thirty Centuries”). The relationships between local artists and the recent arrivals were much discussed during the 1990s, and not always politely: whatever the case, the confrontation, at times harsh, cleared the field and engendered debate, even if sometimes it led to the closing of ranks. The essay-chronicle that follows is an attempt to trace a possible genealogy for a multinational Mexican underground, including its first battles in the months (not even years) before the processes of institutionalization began, unleashed by the very “independence” (at times, dogmatic) of these agents themselves (artists, critics, curators y promoters hoping to insert their practices into an informal mainstream with no precise boundaries).¹ Even if partial and incomplete, this interwoven narrative will have to be corrected, denied and amended by all those who actually lived it from locations, perspectives, and even trenches that are different from those I remember.

The First Havana Biennial, held in 1984, was a catalyst that led to profound changes in the art being produced on the island itself, and that encouraged international contacts, especially between Cuba and Mexico. Using a mechanism of “South-South” exchange designed to break the hegemony of the traditional centers of culture, especially the increasing importance of art

fairs devoted to the commercialization of work by artists from Europe and the United States, the organizers of the Havana Biennial opted for a “regional” format, essentially oriented to artists from Africa, Asia, and Latin America: the Third World, as it was still acceptable to say back then.² In Havana, Oliverio Hinojosa, a former member of Suma, led a “neographics” workshop attended by several young Cuban artists, including Ricardo Rodríguez Brey, Juan Francisco Elso, José Bedia, and Gustavo Pérez Monzón.³ At the Biennial, these same artists also met American critic Rachel Weiss, the Chilean artist Carlos Capelán (then living in Sweden), cultural critics Carlos Monsiváis, Coco Fusco and Luis Camnitzer, art historian Gerardo Mosquera, and Cuban-American artist Ana Mendieta, who had been in Oaxaca in 1973 and 1974, and who took advantage of this trip to Cuba to reinforce her cultural roots.⁴

Through Luis Camnitzer, José Bedia was invited to go to New York for a residency in 1985. His time there coincided with an exhibition by Jimmie Durham, an American artist of Cherokee descent, entitled “Bedia’s First Basement,” about a fictional archaeologist named Dr. José Bedia who discovered the buried ruins of Manhattan at some time in the far future.⁵ This encounter between the Cherokee—who was inspired by the expansive ideas of Joseph Beuys—and the Cuban would later be considered as one of those magical (unexpected, coincidental, random) events that defined the spirit of an era.

It wasn’t until 1986, however, at the time of the Second Havana Biennial, that the connections made in 1984 really began to take form. Thanks to funding from government agencies such as the British Council and the Association Française d’Action Artistique, the Biennial was able to broaden participation, inviting artists and critics from poorer countries with few resources for traveling to international events of this type. An international jury modified the standards for the kind of work to be presented, awarding prizes to projects by Marta Palau, Carlos Capelán, José

Bedia, and Juan Francisco Elso, which were interdisciplinary and three-dimensional, and that fit within the “multicultural” doctrines then in vogue in intellectual left-wing circles in the US.⁶ Adolfo Patiño, who had traveled to Cuba simply as “researcher” in search of new talent, decided to schedule an exhibition in Mexico of a group of Cuban artists who had carefully distanced themselves from the “social content” that was privileged by the cultural institutions of Castro’s regime.

Rodríguez Brey, Elso, and Bedia arrived in Mexico City in August 1986, very “officially” invited by a non-existent Galería Alternativa that opened its doors in a borrowed location in Coyoacán on October 1 of the same year. Very few people showed up, since the very same night Benjamín Díaz inaugurated his Galería Arte Contemporáneo in the Colonia Roma, a packed event attended by Mick Jagger, Grace Jones, and Arnold Schwarzenegger. The Coyoacán show, called “Ejes constantes/Raíces culturales” (Constant Axes/Cultural Roots), included work by Capelán, Rodríguez Brey, Elso, Bedia, and Patiño; it remained up for just one day, and of course passed without any notice, but that did not matter: what was important was that a step had been taken in the promotion of foreign artists who were looking for an escape in Mexico. The works by Elso, Bedia, and Rodríguez Brey, following patterns introduced in Ana Mendieta’s introspective search for identity, and imbued with the multicultural animism that Mosquera was trying to theoretize, were based on Mexican codices of the pre-Hispanic and Colonial periods and on Afro-American myths, two cultural modes synthesized in a quest for a pre-modern transnational “essence” (reminiscent of Fredric Jameson’s critique of capitalist modernity). In opposition to the rhetoric of monstrosity as a way of articulating and recognizing “Latin American art,” as had been proposed by Marta Traba, Aracy Amaral, and Juan Acha back in the 1960s,⁷ these Cuban artists of the late 1980s introduced a pan-American mystique of iconographic interchange, with an affirmation of shamanic intuition (recalling the “medium-like” trance of Antonin Artaud during his 1936 excursion to the Sierra Tarahumara in search of peyote as a means of revitalizing the spiritual strength of European culture). Such operations rejected formalism as well as the “sociology” of art and the diplomatic-political machinery for its dissemination, and coincided with the reticence of several Mexican artists (specifically Eloy Tarcisio, Adolfo Patiño, and some of La Quiñonera members) who were looking for an (impossible) balance between their anti-imperialism, which led them to embrace national traditions rather than the “universalizing” artistic discourses of modernity, and their powerful anti-nationalism, which entailed a reaction against patriotic rhetoric.

Juan Francisco Elso decided to remain in Mexico as a resident, and he soon married the artist Magali Lara. He worked for a brief but intense period before succumbing to leukemia in Havana at the end of 1988. He was the first in a long line of

Cuban artists from the same generation who took advantage of a peculiar moment when Cuban cultural politics and Mexican diplomacy allowed them to leave the island and enter Mexico legally. In 1989, while the Third Biennial was being organized, and this time with the support of Nina Menocal, a Cuban-Mexican with influence in both country’s governments, and Manolo Rivero, a collector and patron of the arts from Mérida, Yucatan, several artists immigrated more or less permanently into Mexico, including José Bedia, Arturo Cuenca, Quisqueya Enríquez, Consuelo Castañeda, Flavio Garcíandía, Rubén Torres Llorca, Marta María Pérez Bravo, René Francisco Rodríguez and Eduardo Ponjuán, Carlos Rodríguez Cárdenas, Glexis Novoa, and Adriana Buergo. Almost simultaneously, the Mexican artist Silvia Gruner, who had spent the past decade in Jerusalem and Boston, followed her invitation to the Third Biennial by returning to Mexico, where she married Gustavo Pérez Monzón, a Cuban artist who had stopped making art to devote himself to art education. Significantly, this young couple took up residence in a ruined apartment in the Plaza de Santa Catarina, in the colonial heart of Mexico City.

Following another path, this time in flight from the United States, Jimmie Durham and his wife, the Brazilian conceptual photographer and ecologist Maria Thereza Alves, settled in Cuernavaca, in a house that seemed to be made solely of staircases, in front of the Salto de San Antón. During the four years he lived in Mexico, Durham exhibited there only once, as a contributor to “Si Colón supiera...” (If Columbus Only Knew...), a group show held in October 1992 at the Museo de Monterrey. His shows and events abroad, carried out from Mexico, were much more important.⁸

The Belgian architect Francis Alÿs had first arrived in Mexico in February 1986 to work for a non-governmental organization in the Mixteca highlands in the state of Puebla. In 1989, as his contract was about to expire, walking along the Calle de Cuba in the colonial center of Mexico City, he came upon a crowd clustered in front of a furniture store that had been transformed into an art gallery called El Salón des Aztecas. On that warm evening in March, there was an opening of a group show with work by Dixie Appleton, Georgina Corrie, Mark Daniel, Richard Marshall, Peter McDonald, Pete Smith, and Alex Veness, young British artists who a few months before had resolved, while sitting in a London pub, to travel to Mexico in search of an alternative to a European art world dominated by painting and with few options for emerging artists (Saatchi, who would launch a generation of British artists to stardom, had not yet begun his operation).⁹ Melanie Smith and Georgina Corrie had flown in from San Francisco on January 23, 1989, and joined their mates in a hotel on the Calle 5 de Mayo. They knew nobody in Mexico, but through an agent of the British Council in Mexico, Marcela Ramírez, a former performance artist with connections to the Galería Sloane-Racotta and Juan José Gurrola, they quickly established contacts with a few local artists, specifically Silvia Gruner and Eugenia Vargas, a Chilean who had

been living in Mexico City since September 1985 (she arrived on the same day the earthquake hit), who had been introduced to each other by the photographer Graciela Iturbide. In April 1989, Gruner and Pérez Monzón moved from the Plaza de Santa Catarina to an apartment vacated by poet Armando Sariñana in a 19th century tenement on the Calle Licenciado Primo Verdad, one floor below a studio rented by the Texan artist Michael Tracy; Smith then took over the Santa Catarina apartment, where she was joined by Francis Alÿs, a recent “convert” to art.¹⁰ The British poet and critic Lorna Scott Fox was living on the upper floor of the same building, and a nearby apartment was inhabited by photographer Ian Dreyden.

The Cuban artists in Mexico were searching for a solution to broken identities, due to the breach between vernacular traditions (Hispanic Catholicism, African santería, and myths about the extinction of the indigenous Taino civilization) and modern political discourses that were then crumbling. The British artists’ motives were completely different, although not necessarily opposed. One thing they did share was a visceral rejection of State paternalism, which deliberately limited the possibilities for the development of alternative artistic practices. Whatever cities they had come from, Veness, MacDonald, Corrie, and the two unrelated Smiths were all urban middle-class college graduates who had been born in the years following the British pop movement, full of a sort of punk energy that had quickly evolved from inner rebellion to international fame during the otherwise paralyzing Thatcher years (in 1980 The Clash launched their *Sandinista* album, an international call to arms, just as their previous one, *London Calling*, had proposed urban violence). Though they had been trained as painters, they were generally opposed to the official codes of British expressionism, with roots deep in the work of Francis Bacon and Lucian Freud. All of them—especially Melanie Smith, who chose to remain in the country after the group broke up—felt that Mexico represented an alternative to self-imposed austerity.

The first works that Smith produced in Mexico, between 1990 and 1992, were basically exercises marked by precision, typical of a school of British object art: an obsessive repetition of shapes unleashing an inversion of semiotic meanings. Then, somehow, Smith, like Silvia Gruner and Gabriel Orozco, began exploring the city’s public markets, searching intently for *objets trouvés* that she could use to create strange assemblages. But if the method was similar, the objects of their pursuits were different. Gruner chose primitive artifacts with ancient roots (stone metates, pottery figures, scrapers for getting dried corn off the cob) with which to construct a discourse about her own identity as a voluntary expatriate, similar to what some of the Cuban artists were engaged in. Orozco was more interested in the banal manufactured shapes produced for informal vending and market systems (flat wooden spoons used by ice-cream vendors, grinding stones, strips of rubber tires, little stoves made of recycled

metal), infusing them with animistic meanings. Smith, on the other hand, turned to industrially-produced household products with strong urban connotations (bottles, plastic pacifiers, buckets and chamber-pots made from galvanized zinc, rubber pipes, mattresses) joining them together in humorous ways, transforming, repeating or simply removing them from their expected contexts: rather than evidence of a search for identity, the pipes and buckets are simply containers that have been emptied of meaning but that create new spaces. Unlike Gruner, Orozco, Eugenia Vargas and even Abraham Cruzvillegas, all of whom were working with found objects at the time, Smith was the first to try to elude all referents.¹¹

The Swedish conceptual artist Ulf Rollof was then living in Imperial Beach in San Diego County, a few steps away from the US-Mexico border, where he had arrived as a student in 1978. Rollof’s discrete passage through Tijuana, Michoacán, Mexico City, and Chiapas on trips he took between 1982 and 1994 deserves a separate essay beyond this study of comparisons. Like Marcos Kurtycz and, later, Francis Alÿs, Rollof allowed himself to be seduced by a certain manner of operating artistically in Mexico “freely, in closer touch with reality and nature,” on the margins of the local systems for the promotion of art.¹² He developed a “Mexican” practice through prolonged stays in rural communities, as well as on the streets of downtown Mexico City, which were not sources for inspiration so much as the raw material against which his body, considered as an artifact (for communication, feelings and sexuality), could react in different ways. For example, in the days after the 1985 earthquake, he rescued destroyed typewriters from the rubble, with which he “wrote” a painful visual inventory of destruction (*Hotel Regis*, 1985). In 1986, with the support of Guillermo Santamarina as producer-curator, he attempted an action-work in Lake Pátzcuaro. The idea was to take conical filters five to seven meters long, illuminated from within, and sink them down into the lake; then, covered in electrodes, the artist would enter the filters in order to establish communication via electric impulses with the axolotl population (*Axolotl Project*, 1986-1987). After three months spent creating these filters and conducting daily rehearsals, the work (really a performance) was never carried out, since the complex and overloaded electrical system turned out to be too dangerous.¹³ Rollof’s next and even more ambitious project, *Dormimundo*, consisted of a highly sexualized appropriation of “real” ads from a chain of mattress stores, which were extrapolated into three dimensions by penetrable rubber enveloping human bodies, perhaps in premonition of Melanie Smith’s manner of operating. In late 1987, Rollof showed parts of these three Mexican works in an exhibition held in the former convent in the Desierto de los Leones, just outside Mexico City, in a failed and quickly forgotten exhibition called “19.09.85.”¹⁴ For Guillermo Santamarina, this confrontation with a complex and conceptual artistic practice, of a type not seen in Mexico since the 1963 production of Jodorowsky’s happening in the Deportivo Bahía, was a turning point.

"Tinlarín" Santamarina¹⁵ was always someone tormented by his own curiosity, who could (should) have been an artist but who was driven to meddle in many other things, such as writing and music: he was one of the first DJ's in Mexico, from the time he worked at the Yoko record store in San Ángel, and had formed a punk-rock group called Pijamas a Go-Go, while also contributing to María Bonita, a funk-dark group directed by Mario Lafontaine. In 1977, he traveled to Amsterdam to study visual arts—making contact with Ulises Carrión and his group at the In-Out Center—, and returned as a visual artist in 1981. But the only way for him to incorporate all these activities into a single persona was to become one of the country's first professional curators. Between 1982 and 1984, he organized exhibits at the UNAM's Casa del Lago, including a retrospective of the Estridentista movement of the 1920s, and an exhibition-event called "Espacios y sucesos" (Spaces and Happenings), which was curatorially "expropriated" by María Guerra and her group Atte. La Dirección, who planted a field of fluorescent light bulbs in the adjacent park, fertilizing them with chunks of beef that were mostly appreciated by the rats of Chapultepec.¹⁶ Months later, through his friendship with Paloma Díaz, an original member of the Suma group, and daughter of Juana Inés Abreu, who was responsible for cultural activities in the Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), Santamarina was invited to organize exhibitions in a new space run by the SHCP next to the Alameda Park, called La Casona II, a sort of curatorial laboratory open to young artists who had few options for exhibiting their work. The bumpy story of La Casona II, which was successively directed by Santamarina, by María Guerra, again by Santamarina, then by Guerra once again, and one more time by Santamarina before its brutal if foreseeable closure in 1992, deserves a more focused analysis than I have space for here; suffice it to say that it provides a clear example of the tensions that emerge when an official institution attempts to open itself to "the newest trends" without really knowing what they are or how to deal with them.

In late 1987, the director of the Casa de Cultura del Estado de México (for some weird reason located in Tlalpan, inside the Federal District and not, in fact, in the State of Mexico) commissioned Rubén Ortiz Torres to organize an exhibition by young artists. In turn, Ortiz asked for Santamarina's assistance (although the latter has stated: "this was impossible to curate"). The result was a group show called "Juventud, divino tesoro" (Youth, divine treasure), a title taken from a famous post-romantic poem by Rubén Darío. It was hardly noticed by the critics—Teresa del Conde was the only one to write a review—but it ought to be considered a generational manifesto.¹⁷

In the second half of the 1980s, photographer and painter Rubén Ortiz Torres was emerging as the most enterprising artist in his generation, as well as the most sarcastic and critical one. While his early photographs of 1983-1984, showing punks and trendy clubs in Mexico City, were still marked by the documen-

tary impulse promoted by the CMF, his work quickly evolved towards a focus on the impact of the image as such, as well as its evocative force. Emulating Felipe Ehrenberg, Ortiz was something of a polymath: he did performances under María Guerra's guidance, and he made artists' books in Los Talleres, a studio-gallery located on the Calle Francisco Sosa in Coyoacán, energetically converted by Patricia Mendoza into one of the first spaces where one could engage in critical discourse. A major step was taken in 1986, when he set out to create a "journalistic report" (which was never actually made) about the work of Alejandro Montoya in the city morgues.¹⁸ Collaborating with Diego Toledo and cameraman Emmanuel Lubezki, in 1984 he presented at the Salón de Espacios Alternativos a "video-installation" made from TV newscasts, the first of its kind to be produced in the country.¹⁹

Rubén Ortiz Torres was also one of the first artists to occupy a studio in La Quiñonera, the family home of the twins Néstor and Héctor Quiñones, located in the barrio La Candelaria in Coyoacán, and that from 1986 on became a residence for artists, something like La Ruche in Montparnasse had been during the crucial years of early cubism. Working at La Quiñonera, alongside the Quiñones brothers and Ortiz Torres, were Diego Toledo, Claudia Fernández, Mónica Castillo, Francisco Fernández "El Taka," Jorge Salas, and, later, Jalisco-born Eduardo Cervantes, among others. Ortiz Torres was the only one pursuing an art with a clearly political agenda. The Quiñones and Claudia Fernández were more engaged in an clever existential mysticism with traces of the baroque, through paintings that timidly attempted to shake off their supports (transparent layers of nylon in Néstor Quiñones's works, for example, or painted wood assemblages by Héctor). Their images ended up being assimilated as a variant of neo-Mexicanism, even if their goals and motivations were much more personal than the calculated "iconophilia" of that second wave of painters that found market success in the late 1980s, like Dulce María Núñez. Mónica Castillo, who had just returned from Germany, was crafting a feminine identity that would eventually lead her to a series of impetuous self-portraits, and Diego Toledo was experimenting with new formulas for sculpture in installations employing atypical materials, like steel, precious woods, fabric, and animal hides.

In his paintings, as in his photographs and installations, all influenced by his readings of the early critics of post-modernity, Ortiz Torres left aside the era's obsession with identity and instead confronted a different set of problems that, in fact, would mark the cultural debates of the early 1990s: economic neo-liberalism, the loss of the "center" brought about by globalization, and most of all the "end of history," all part of his extended critique of modernization programs, economic development models, and the new flows of international trade. All these preoccupations would increasingly lead him to invest his artistic practice with forms of militancy.²⁰

Indeed, Ortiz Torres and Santamarina's selections for "Juventud, divino tesoro" reflect many of his political concerns, though his choices were eclectic. They included several artists from La Quiñonera, such as the Quiñones brothers, of course, and Jorge Sala, Diego Toledo, Mónica Castillo, and Francisco Fernández. They commissioned works by Damián Ortega and Abraham Cruzvillegas, two young artists who at the time were drawing cartoons. Diego Gutiérrez, José Miguel González Casanova, and Vicente Razo, working with the Japanese artist Chiaki Yanome Toda, abandoned sculpture and instead presented a rock performance, while Carlos A. Morales (later Amorales), created a provocative environment that contained seeds of his future work.²¹

A few block from this exhibition space, also in Tlalpan, Gabriel Orozco had founded, a few months earlier, what would be later known as "The Friday Workshop". Orozco returned from Madrid, where he had studied at the Círculo de Bellas Artes just as Spain, liberated from Franco's yoke, was opening up to every kind of modernity—the influence of Marcel Duchamp, Joseph Beuys' theories, and the like—and began to meet every Friday with a slightly younger generation of artists who were interested in artistic practices hardly discussed in Mexico at the time: Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas, Gabriel and José Kuri, and Jerónimo López (later known as Doctor Lakra). The Workshop would occasionally admit other visitors: the ubiquitous Guillermo Santamarina, or Laureana López (Laureana Toledo), Jerónimo's sister.²²

The last Salón de Espacios Alternativos, held in 1987, marked by the intervention by a militant Catholic group in protest against an installation by artist Rolando de la Rosa, who had pasted Warhol's Marilyn on the face of the Virgin of Guadalupe, was a turning point—and maybe a breaking point—for these two groups of artists, one centered around Ortiz Torres and La Quiñonera, the other around Gabriel Orozco. In the "collective" section of the show, they competed with similar works that were each based on the post-earthquake cultural landscape in Mexico, as well as on increasingly familiar theories of postmodernism. Gabriel Orozco, Mauricio Maillé, and architect Mauricio Rocha put together an installation titled *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas* (Scaffolding for Our Modern Ruins), which consisted of a rough wooden scaffold resembling those that had appeared in the city in the months after the earthquake, that seemed to hold up the modernist museum itself, designed by architect Pedro Ramírez Vázquez in 1964.²³ In an adjacent space, a group calling itself La Compañía de Luz y Fuerza (Rubén Ortiz Torres, Mario Rangel, Diego Toledo, and Emmanuel Lubezki) presented an installation titled *Todo lo que no es tradición es plagio* (Anything that is Not Tradition is Plagiarism), a rock-covered floor planted with monitors, dominated by a broken Greek column.²⁴ Orozco's group won the first prize. This exhibition signaled the entrance by this generation of artists into three-dimensional (or "expansive") practices, deliberately avoiding direct references to "the national," while

maintaining a discourse sharply critical of postcolonial modernity in a country located on the periphery.

At the end of the 1980s, there were really two places where things were happening for young artists: La Quiñonera, and the Salón des Aztecas, founded by Aldo Flores, his wife Lolo Strane, and Enrique Cantú in mid-1988, in that same furniture store belonging to the Flores family that Francis Alÿs would discover the following year. The history of these two early independent like some sort of spaces ran somewhat in parallel, as both were crucial laboratories for curatorial experimentation.

When Rubén Bautista, an artist and curator who had worked with Nick Serota at London's Tate Gallery and then at the Stedelijk Museum in Amsterdam before returning home and joining Fernando Gamboa's staff at the MAM, arrived at La Quiñonera in 1988, it was a space best known for paid-admittance parties organized by the owners. Bautista transformed the extensive gardens of the Quiñones home—littered with the uncollected shit of the two brothers' innumerable dogs—into an "Espacio alternativo de escultura," where he put together five group shows through 1990, the year of his death after a long illness.²⁵ Bautista envisioned a space that could be open to all types of new movements, trans-generational and definitely free of the obstacles (and lack of interest) one confronted in official institutions. His results were as diverse as those obtained at the Salón des Aztecas, even if the residents of La Quiñonera played a major role. In shows "curated" by Bautista—who basically limited himself to gathering together as many artists as he could—, one might find objects by Francisco Toledo next to latex tubes by Melanie Smith, bronze sculptures by Gilberto Aceves Navarro, photo-collages by Juan José Gurrola, architectural models by Gabriel Macotela, dismembered dolls by Roberto Escobar, interventions in the garden by Helen Escobedo, small paper boats by Francis Alÿs, altars by Michael Tracy, and models by Carlos Amorales. The most important feature of these exhibitions may have been the way performance was blended with the genre of "sculpture," seen especially in actions by César Martínez, Siro Basila, Marcos Kurtycz, or the Sindicato del Terror—an extremist group led by Escobar, that vindicated bodily violence, just before the appearance of SEMEFO. The (now legendary) openings at La Quiñonera went from ten in the morning to ten in the morning, and they were also a pretext for concerts of electronic music (Vicente Rojo Cama) and rock (Los Psicotrópicos, María Bonita, Botellita de Jerez, among others).

In the words of Eduardo Abaroa:

La Quiñonera and Salón des Aztecas focused their energies on the notion of liberating youthful creativity. At least in principle, events organized in those spaces were mixtures of exhibitions and parties, with works that were mostly paintings or photographs, although from time to time one could find pretty basic attempts at creating environments, perfor-

mances or installations. Works in these shows were not part of any commercial advertising strategy, rather they simply were enjoyed (sometimes) by crowds of young people who turned these spaces into social gatherings. The arrangement of works was characteristic: any kind of art genre or trend might coexist. It was a curious thing, however, to see how these improvised installations sometimes used the display strategies of the commercial galleries. Curatorial oversight was weak or non-existent; artists were simply asked to show, and on the day of the opening they arrived with their works and installed them, often with no lighting, but usually with some improvised label. This poverty, sometimes faked, was compensated for by enthusiasm. The organizers' investments were kept to a minimum, providing only the space and occasionally printing an invitation.²⁶

Showing a lack of decisiveness characteristic of the period, the *Salón des Aztecas* changed its name several times (it was also known as the *Salón des Artistes*, *Salón de los Aztecas*, and *Renacimiento Tenochtitlán*) as it expanded over to other commercial locales on the Calle de Cuba—in fact, on the same corner where José Bedia set up a studio upon his return to Mexico in 1990—, even appropriating the walls of the nearby union hall of the Confederación Regional Obrera Mexicana, creating, at least on opening nights, a “cultural corridor.” “Renacimiento Tech”: this was an explicit project, emerging in the aftermath of the 1985 earthquake and energized by Aldo Flores’s visionary ambition, to create a “Mexican SoHo” out of nothing... the rest, including artistic talent, would happen by itself, due to conviviality and emulation. Critics played along, and Mexico’s Leo Castelli was able even to attract new collectors, most significantly the late Ricardo Ovalle, probably the first collector to acquire object art and installations, which packed his home in Polanco.²⁷ The rate of the exhibitions (practically one every month from 1988 to 1990) was enough to give him a constant presence in a Mexican underground that had become global without knowing it.

Flores was also the first to detect the presence of the British artists—“Los ingleses,” as they were called—, and on March 9, 1989, just three months after their arrival, he included them in a “parallel” show called “London in Mexico,” alongside Francisco Fernández, Néstor Quiñones, Enrique del Olmo, Eloy Tarcisio, Enrique Cantú, and Alejandro Arango.²⁸ A key aspect of Flores’s effort was that he got private funding for his projects (at first, this was just the publicity earned by the businesses on the Calle de Cuba that lent their space, but later on, he got support in one form or another from beer and wine manufacturers, electronics wholesalers, and art magazines) which allowed him to expand into other spaces: Santa Teresa la Antigua—directed by Eloy Tarcisio after it was incorporated into INBA in 1991—, the Museo Universitario del Chopo, and as a culmination, the 1990 jam-packed invasion of the Edificio Balmori, an abandoned building in the Colonia Roma.

In the midst of this “fevered cosmopolitanism,” the show “A propósito: 14 obras en torno a Joseph Beuys” (On Purpose: 14 works having to do with Joseph Beuys), held at the Museo del antiguo Convento del Desierto de los Leones in April 1989, could be considered an attempt to bring some order to a discordant panorama, although strictly speaking it did not constitute a rupture with the previous generation, nor was it “*the first show composed exclusively of installations*, something until then never done in Mexico.”²⁹ This could hardly have been the case, given the pioneering show on international kineticism organized by Willoughby Sharp at the MUCA in 1968 (in which each artist was given a separate room to create, well, an installation), as well as the various exhibitions of the *Salón Independiente* and the four editions of the “*Salones de Espacios Alternativos*” held between 1979 to 1987, to mention only a few forerunners. Although the curatorial criteria were vague, and the exhibition proposal was fragmentary; “A propósito” did attempt to express dissent against everything that was being done in Mexico at the time—although the artists involved were almost the same.

Put together with practically no funding at all, “A propósito,” according to an unsigned text in the exhibition brochure, was designed to contradict: “the general idea of what is considered Art in favor of an expression that has no limits other than its own.”³⁰ Organized by Santamarina and Orozco as a tribute to Beuys, who had died three years before, the show was held in spaces in and around a former colonial monastery in a forested area just west of Mexico City (the same space where Rollof had shown work two years before). Silvia Gruner contributed a fragment from her *Vuelo* (Flight), which she had begun in Boston before her return to Mexico,³¹ and Melanie Smith presented some of her austere “sculptures” of rubber and galvanized metal; Mónica Castillo exhibited her first three-dimensional work in a darkened room; Mario Rangel Faz installed a large cross made out of wood and bamboo stalks next to a baptismal font full of fat (a material frequently used by Beuys); Juan Manuel Romero, an artist specializing in object art, prepared a ready-made inside one of the cells, using tree trunks he had found in the vicinity; musician Manuel Rocha invited the audience to listen through headphones to a sound piece dedicated to Beuys (a practice that at the time was unusual in Mexico), and Ulf Rollof presented fragments from his incomplete *Dormimundo* project. Gabriel Orozco, in a spatial slippage that would become a typical strategy in his practice (a displacement, sometimes very discreet, that might be compared, for what it’s worth, to a cut-and-paste procedure that violates normality), modified his initial project—an installation of dried and mounted animals in an abandoned chapel—, and chose to simply alter the site by placing an elephant’s head in place of the cross, and covering the floor with dry tree-trunks. Roberto Escobar and the Sindicato del Terror presented a performance, as did Eugenia Vargas: covered in mud, she stood for hours in a freezing, dark niche beneath a vault: she later staged

the same action at the *Salón des Aztecas* (this time with a neo-pre-Hispanic intervention by Mario Rangel), and again in San Ygnacio, Texas, during Michael Tracy's contemporary religious ritual, *The River Pierce II*.

Tracy's is a pretty exceptional case. He was born and raised in Ohio, and his family was Catholic, which already entailed a certain rejection of that conservative moral puritanism typical of the Midwest. In 1978, after he was commissioned to build an altar for a church in Corpus Christi, Tracy moved to San Ygnacio, a small town on the banks of the Rio Grande, taking up residence in a house overlooking the border that he soon filled with baroque furniture and paintings. From this remote location he began to travel frequently to Mexico, inspired by the country's religious fervor and visual traditions. His wooden "altars," with gilded applications, covered by colored ribbons and adorned with engravings and colored prints, shrines with sacrificed animals, are ritual tools, enormous votive offerings, almost always including political references—the fallen warriors in the struggle against Latin American dictatorships, the heroes of revolutionary struggles in Central America, workers enslaved by the multinational corporations in dependent countries, exploited migrant dockworkers in US ports, people with AIDS, etc. A favorite of those US critics in the 1980s who were eager to identify nodes of "difference" that would reveal a sensitivity to multiculturalism, Tracy also found in Mexico an audience—and collectors—readily seduced by his updated reconfiguration of the baroque, which also appeared to provide a context for a similar deployment of religious icons by local artists, including, especially, Nahum B. Zenil.

Over two days during Holy Week in 1990, Michael Tracy brought a diverse group of artists, critics, curators, museum directors, and filmmakers from Mexico and the United States together for a collective performance in San Ygnacio, weighted with religious symbolism. Eloy Tarcisio nailed prickly-pear cactus pads to twelve crosses, slathered them with tar, to form the Stations of the Cross; as a fine rain fell, Eugenia Vargas and Abraham Cruzvillegas appeared at the end of an elongated and interrupted Calvary, covered in river mud, remaining until the Cross-altarpiece that Tracy had built as a tribute to his friends who had died from AIDS, was brought to the river's edge by horses and set afire in the water, burning as it drifted out towards the Gulf of Mexico, its ashes gathered by Thomas Glassford and Alejandro Díaz, who then proceeded to bury them in the atrium of an abandoned church in Guerrero Negro, downriver, on the Mexican side.

In mid-1990, Ethel Shipton and Alejandro Díaz, two artists from San Antonio, Texas, and who were close to Michael Tracy, moved into the apartment building on Licenciado Primo Verdad, where they were joined at the end of the year by Thomas Glassford. Mostly because they were all fluent in Spanish, they were easily assimilated into the group of "artistas del centro," some of whom they knew from the River Pierce event, or from

visits to Tracy in San Ygnacio. They got together every Saturday in what they called "Mel's Café"—which was just Melanie Smith's apartment, transformed into a place to have brunch, where she made enough money to feed herself for the rest of the week. This evolved into a routine: over the next two years, the "extranjeros" living in the Plaza de Santa Catarina and on Licenciado Verdad showed their work to each other or created performances (Gruner, Smith, and Vargas) right in their apartments: sometimes they managed to sell enough to the few collectors who appeared to end the day drinking at the Bar La Faena on the Calle Venustiano Carranza. Once, in Tracy's studio on Licenciado Primo Verdad, there was also a show with work by some students from the ENAP who had taken a seminar on theory taught by Santamarina: Sofía Táboas, Daniel Guzmán, Pablo Vargas-Lugo, Luis Moreno, Diego Gutiérrez, and Eduardo Abaroa, together with two members of Orozco's Workshop, Abraham Cruzvillegas and Damián Ortega. This group would soon be known as the "Chicle Moscas," who were then engaged in reinterpreting varied consumer objects (cheap comic books, plastic superheroes, Japanese anime, porno magazines, costume jewelry, advertisements), all filtered through the theories of Baudrillard and Santamarina.³²

This circle was soon joined by the Cuban poet and art critic Osvaldo Sánchez, who had been invited by Mercedes Iturbe to organize the exhibitions for the Festival Internacional Cervantino in Guanajuato, and somewhat later, by Colombian-American poet and translator Roberto Tejada, who had arrived in 1987 with a contract to work at *Vuelta* magazine, but who was already showing clear signs of dissent from Octavio Paz's group.

Michael Tracy did not return to Mexico City after 1991, and though he did spend time at a house outside of Guanajuato, he gradually faded from the scene; Díaz and Shipton remained for only few months, and so Thomas Glassford ended up living alone in the rambling apartment on Licenciado Primo Verdad until the end of the 1990s. Among the many foreign artists gravitating around Mexico City's Zócalo, Glassford may well be the one whose work best expresses the tension between the "outsider's gaze" and "local commitment," a topic that was repeatedly raised in the never resolved debates from this period. His series of modified gourds from 1990-1994 accomplished a transformation of a traditional, folk object with ancient roots into an object of sexual desire, reinserted into an urban experience, with ambiguous references to gender; in these sculptures one can detect several intersecting influences: the fetishist charge of Michael Tracy, the appropriation of found materials by Melanie Smith and Silvia Gruner, the culture of spectacle and tourism explored by Abraham Cruzvillegas. This ambivalent balance between the "primitive" object and postmodern "interventions" using plastic, metal locks, nuts and bolts and chains, would gradually disappear from Glassford's work, following a similar, even parallel, process that happened in the cases of Gabriel Orozco after 1992, and of Enrique Ježik.

Ježik arrived from Argentina in mid-1990, invited to take part in a sculpture contest to be held in Toluca, and soon after decided to remain in Mexico, motivated by support he immediately received from Santamarina, who at the time was unofficial curator of the Galería Etnia in Mexico City's Zona Rosa. As with the first wave of Cubans, Ježik's interest in Mexico was rooted in archaeology: in Buenos Aires, during the late 1980s, like the sculptors working under the influence of Joaquín Torres García, he had been making works inspired by the Inca foundations of Andean culture. After living for a few years in Mexico City, this source of inspiration declined, as he turned to industrial materials, based on ideas derived from his analysis of "war culture," which were only strengthened after the first Gulf War.

The train was full: the 1990s had begun. And I think this is something of what Santamarina meant to say in his exhibition "Las manos del artista I" (The Hands of the Artist I), which marked his return to La Casona II in June 1991. That show brought together practically everyone who amounted to anything in a totally renewed but still relatively small Mexican art world.³³

The time of underground battles, of the astonishing discovery that art could be anything except what we had been taught it should be, of unfocused interests and common fronts, was drawing to an end. Rubén Ortiz Torres had been living in Los Angeles since the fall of 1989; Gabriel Orozco decided to move to New York, where he arrived in September 1991, after collaborating with British artist Anthony Gormley on *Field* (or *Mexican Field*), an installation of forty thousand humanoid figures manufactured by brick-makers from Cholula, commissioned by the Centro Cultural/Arte Contemporáneo in February 1992, with funding from the British Council. And then, in late 1993 there came a sudden shift in Mexico's foreign policy, which since 1988 had been directed by Fernando Gutiérrez Barrios, a former *eminence grise* in the Dirección General de Seguridad, the secret police, and a personal friend of Fidel Castro and Che Guevara. As part of a shift to more overtly pro-US policies under the Salinas regime, Cuban artists, musicians, and scientists residing in the country were forced to leave when their visas expired, even though renewal, just a short time before, had been almost automatic. The arts community that had adopted the Cuban artists was practically alone in detecting this "soft" method of escalated deportation. One after another, the British artists returned home; in fact Melanie Smith and Francis Alÿs moved to Belgium in 1992 with no plans to return to Mexico, though they did so two years later. Guillermo Santamarina settled in Guadalajara, where he opened an independent space called Corpus Callosum, from which he organized the annual Foros de Teoría del Arte Contemporáneo (FITAC) parallel to the city's nascent art fair (the only one of its kind in the country), which eventually became the event around which the art world would congregate, joining the leading critics, curators, and museum directors who had been invited to Guadalajara: Jean Fisher, Catherine Da-

vid, Catherine de Zeghers, Achille Bonito Oliva, Tim Rollins, and Rirkrit Tiravanija, among many others.

The creation of FITAC clearly signaled the end of a more empirical period, but also an institutionalization of contemporary art from the ground up, an institutionalization that artists required in their valid search for legitimate spaces of visibility for their works and discourses. This also necessitated an institutional framework for other supporting players, specifically art critics with widely differing ideologies and interests, and a first generation of curators who were struggling for recognition and professional status. This, for example, was one of the reasons for the emergence of Curare: Espacio Crítico para las Artes in 1991, the reaction of a group of historians, art critics and museographers against a series of institutional misdeeds and censorship at a time when the regime (which still controlled most of the country's museums) seemed particularly closed to risk and experimentation.³⁴

As a participant and observer from that period, Eduardo Aba-roa lucidly put things into perspective at the end of the decade:

The spaces created in the 1990s generally attempted to avoid some of the problems faced in other periods, and even, by their very formation, sought to introduce a structural change in the institutions that legitimized Mexican art. The result was not to annul those institutions but rather to make them stronger and more current in their ability precisely to legitimize Mexican art on an international stage. Really it all came down to a complex and at times lifeless strategy for promotion, that worked in conjunction with the private market system and, above all, with State support.³⁵

Indeed, to paraphrase José Clemente Orozco, who recalled that the emergence of muralism was due to factors in place by 1921, "by 1992 the table had been set. "The "independent" institutions, like Salón des Aztecas and Curare, were operating in full gear, and there finally emerged mechanisms for the non-State support of contemporary art: corporate advertising; local organizations like Claudia Madrazo's La Vaca Independiente; private foundations in the US, especially the Rockefeller Foundation, partner with the Mexican government on the US-Mexico Fund for Culture, which put increasing pressure on the government's own immature Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA); and a few collectors, the most visible of whom were Ricardo Ovalle and Claudia Madrazo. Mechanisms for publicizing Mexican art also diversified: in 1991, US poet and critic Kurt Hollander founded *Poliéster*, a magazine that circulated not only in Mexico, but that was sold in museum bookshops in the US and Canada; Claudia Madrazo and Carlos Hagerman made a pioneering documentary film, *Manifestaciones del concepto* (Manifestations of the Concept) in 1991, which included interventions by Marcos Kurtycz, Silvia Gruner, Eugenia Vargas, and Gabriel Orozco. A eu-

phoric time of germination, replete with fraternity and solidarity, came to an end as several of the artists I have discussed in this essay entered the international art world in full force, participat-

ing in biennials, and showing their work in commercial galleries and contemporary art museums across the globe, carrying the “independent” art institutions in Mexico along with them.

Notes

1. Some have already given me their insights, and I want to acknowledge my gratitude to Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Francisco Fernández “El Taka,” Thomas Glassford, Silvia Gruner, Enrique Ježik, Michael Krichman, José Kuri, James Oles, Rubén Ortiz Torres, Marta Palau, Mario Rangel, Ulf Rollof, Guillermo Santamarina, Patricia Sloane, Melanie Smith, Sofía Táboas, and Roberto Tejada, for their helpful comments and clarifications regarding this paper. In this essay, I focus on four groups of artists linked to specific initiatives of promotion. I do not have space to discuss several more marginal cases (for instance, Yishai Jusidman or some of the artists linked to Adolfo Patiño, like Canadian Pat Badani, or Mexican sculptor Lourdes Cue). Nor will I focus on the activities of commercial galleries of the period, such as Sloane-Racotta, OMR, La Agencia or Benjamín Díaz’s Galería de Arte Contemporáneo.

2. As a matter of fact, this Biennial recovered the spirit of the Paris Youth Biennial, which had opened a space in the metropolis for artists from different regions of the world. The last version was held in 1982 at the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, with Mexican contributions from Oliverio Hinojosa, Carlos Aguirre, and Pola Weiss. See Alain Quemin, *L’art contemporain international: entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon/Artprice, 2002; and Olivier Debroise, “(This is not supposed to be here)” in *El arte de mostrar el arte mexicano*, Mexico City, Turner, in press.

3. There was an even earlier precedent for this: in 1982, Marta Palau organized a weaving workshop in Havana’s Casa de las Américas, which was also attended by Elso.

4. See Coco Fusco, “Art and Cuba Now,” *The Nation* (June 24, 1991); and Coco Fusco, “El arte en Cuba. Crónica de desencuentros,” *La Jornada semanal* (November 29, 1992).

5. In conversations, Durham recalled that he had heard about someone called José Bedia, who was interested in archaeology, though he didn’t know that this was a Cuban artist; he simply liked the name.

6. I would like to emphasize here that in the mid-1980s, multicultural discourse was very specific to the US, and did not have much impact in Europe, where fears of confronting the consequences of “real colonialism” were still prevalent, and where the card of “cultural integration”—with an exotic vindication of “first cultures”—was still being played. This all culminated (before collapsing) in “Les magiciens de la terre,” the exhibition coordinated by Jean-Hubert Martin in 1989 (the Mexican contributions to this show, significantly, were paintings by Julio Galán and papier-mâché *alebrijes* by the Linares family, *juderos* from Mexico City’s Sonora neighborhood).

7. See Aracy Amaral, “Etsedrón: una forma de violencia,” and the responses by Juan Acha, Damián Bayón, Jorge Romero Brest, and Rita Eder, published in *Artes visuales* 10 (April-June 1976).

8. “Si Colón supiera...” curated by Rina Epelstein and this author, was the first important exhibition of installation art in Monterrey, a city where attachment to painting was the rule. From Mexico, and also in 1992, Durham participated in “America, Bride of the Sun,” a show organized in Antwerp by Catherine de Zeghers.

9. All of these artists were graduates of the Winchester School of Art. Melanie Smith, had studied at Reading College and School of Arts & Design.

10. The run-down building on Licenciado Primo Verdad, across from the former church of Santa Teresa la Antigua (which in 1997 became an exhibition space called X-Teresa Arte Actual) had been occupied by artists since the early 1980s.

The first to move in were Santiago Rebolledo and Eloy Tarcisio, who set up studios in the back patio; after them came anthropologist and poet Armando Sariñana, and curator María Guerra. The second-story apartment that Smith would later occupy in this building was for many years the headquarters of Virginia Sánchez Navarro’s feminist association, Cuarto Creciente. The owners were willing to rent space to foreigners, which was not common in the centro at that time. Alÿs began painting around 1986, on pieces of canvases sewed together.

11. Although at this point Smith’s work could seem to have no more substance than the support itself, her ongoing research into the urban “raw material” to be found in Mexico City would transform her into an “archaeologist of the future,” an organizer of inventories of chromatic patterns and systems of social interaction.

12. Ulf Rollof’s statement at www.ulfrollof.com (consulted June 4, 2006).

13. *Ibid.*

14. This was not the end of Rollof’s Mexican adventure. After his return to Sweden in 1991, he went back to Tijuana in 1992, invited to participate in an artist-in-residence program funded by Installation Gallery, the organization later responsible for developing insITE. Working next to the Playas de Tijuana bullring, he collaborated with Michael Schnorr for the *Warming Up the Border* project, presenting two works called *Fire Chair* and *Fire Sofa*. In 1994, Rollof returned to Tijuana, where he created a “machine to see the border” in Tijuana’s old railway station, part of insITE94.

15. The nickname comes from his supposed resemblance to the tin woodsman on a mark of candy bar produced by the Larín chocolate company.

16. Guillermo Santamarina, personal communication with the author.

17. See Teresa del Conde, “En Tlalpan, juventud, divino tesoro,” *Unomásuno* (December 9, 1986). Galería OMR archive.

18. A talented draftsman, the “enigmatic” Alejandro Montoya started to work with animal and human corpses in the early 1980s, producing several extremely violent series of drawings that predate work by the SEMEFO group and Teresa Margolles (who, in fact, was his assistant on several early installations). In 1984, he presented a grotesque installation at the Salón de Espacios Alternativos, with stuffed dogs dressed in Nazi-like military uniforms, and bloody jackets hanging from beams, shocking his audience. In 1986, along with Julio Galán, Montoya was one of the most successful Mexican artists abroad, showing his work in galleries and museums in Germany and representing Mexico at the São Paulo Biennial.

19. Due to technical limitations, *Como TV* (Like TV) was really a Super 8 film projected in a black box, imitating the pioneering video-installations by Bruce Nauman and Nam June Paik.

20. Ortiz Torres developed the ideas present in the works of this period in his undergraduate thesis: *Posturas*, Mexico City, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 1990.

21. The only detailed description of this show is found in Abraham Cruzvillegas, “Tratado de Libre Comer,” in *I and My Circumstance: Mobility in Contemporary Mexican Art*, Montreal, Museum of Fine Arts, 2000, reprinted in *Round de sombra*, Mexico City, CNCA, 2006, pp. 128-29.

22. I want to thank José Kuri for his comments on this particular episode.

23. See the description in Cruzvillegas, “Tratado de Libre Comer,” p. 133.

24. The symbol of the broken column appears repeatedly in Ortiz Torres’s paintings of this time, all dealing with the demise of modernism.

25. Those shows were “Los pintores escultores” (The Sculptor Painters), April

- 1988; "Escultura viva: plantas, seres y agua" (Living Sculpture: Plants, Beings and Water), September 1988; "En el cielo y en la tierra" (In Heaven and Earth), December 1988; "Escultores diversos," (Various Sculptors), May 1989; and "Ya juventud" (Youth Already), April 1990.
26. Eduardo Abaroa, *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, thesis for a degree in Visual Arts, Mexico City, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 1999.
27. Héctor Gaitán Rojo, "De SoHo a Cuba," *La Jornada* (August 22, 1989); Nelson Oxman, "Montmartre, SoHo y República de Cuba," *Sábado*, supplement to *Unomásuno* (May 9, 1989); Ángeles González Gamio, "El SoHo en el Centro Histórico" (review of a show by Abraham Cruzvillegas), *La Jornada* (December 23, 1992). See also Sylvia Navarrete, "Renacimiento Tenochtitlán," *La Jornada Semanal*, no. 71 (October 21, 1990).
28. In November of the same year, Santamarina developed the idea of "artists passing through Mexico" for a show at the Museo Universitario del Chopo, entitled "Simpatía es Sympathy," which included the same group of British artists, now joined by Francis Alÿs.
29. Cruzvillegas, "Tratado de Libre Comer," p. 136 [italics in the original].
30. Brochure text, *A propósito. 14 obras en torno a Joseph Beuys*, Mexico City, Museo del antiguo Convento del Desierto de los Leones, 1989. This show received a small grant from the Goethe Institute since it was a tribute to Beuys. Flavia González Rossetti was the general coordinator, and she designed a documentation room devoted to the German artist.
31. A few months later, the completed piece was shown in Gruner's first one-person show in Mexico, at the Museo del Chopo.
32. According to Eduardo Abaroa, this nickname comes from the joining of two groups, who ended up founding Temístocles 44. The first, the "moscas" (flies) were the younger artists, buzzing around the ENAP; the second, the "chicles" (chewing gums) stuck around the older artists living in downtown Mexico City (personal communication). See also Daniel Guzmán, interview with Cuauhtémoc Medina (November 6, 2003), "La era de la discrepancia" Archive, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
33. The thirty artists in the show were: Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Laura Anderson, José Bedia, Alejandro Díaz, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Agustín González Garza, Renato González, Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán, Janet Holtz, Enrique Ježik, Cynthia Martínez, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Héctor Quiñones, Mario Rangel, Ingrid Reinhold, Juan Manuel Romero, Mauricio Sandoval, Melanie Smith, Ray Smith, Luciano Spanó, Sofía Táboas, Diego Toledo, Roberto Turnbull, Pablo Vargas-Lugo, Carlos Villanueva, and Boris Viskin.
34. The initial ideas for Curare date to March 1991, and the group was formally constituted that September. The founding members included Olivier Debroise and Rina Epelstein (who had worked together on previous projects, particularly "El corazón sangrante/The Bleeding Heart", an exhibition that opened at The ICA in Boston in 1991), Karen Cordero Reiman, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma, and Armando Sáenz Carrillo. The inaugural exhibition at Curare was a selection of works from "El corazón sangrante", though that show wasn't part of Curare's project, having been in the works since 1988, a few months before the Metropolitan Museum of Art began promoting its upcoming "Mexico: Splendors of Thirty Centuries" (1990).
35. Eduardo Abaroa, *op. cit.*

Cuba en México

Entre 1987 y 1994 –y con especial intensidad tras 1991– numerosos artistas de la llamada vanguardia cubana decidieron establecerse en México. Activos participantes de la emergente red del mundo de arte global, impulsados por la resonancia de la Bienal de la Habana, la caída del socialismo real y el replanteamiento de las geografías del arte contemporáneo, muchos de los artistas cubanos optaron por México como un modo de evitar el dilema de servir y sufrir al régimen de Castro, o migrar a Miami a servir y sufrir el anticastrismo. Más allá de parecer una tercera opción en el drama cubano, México atraía a los artistas cubanos que se planteaban seriamente utilizar su arte para construir una nueva espiritualidad americana (como Juan Francisco Elso o José Bedía); y que buscaban establecer una cruz o un juego de correspondencias entre las referencias conceptuales, la santería afrocubana y las tradiciones mesoamericanas. Por un tiempo breve, la migración cubana planteó en México la ilusión de la aparición de un nuevo centro simbólico, que provocaría lo que el crítico Gerardo Mosquera anticipaba como “un nuevo bolero mexicano-cubano.”



**CUBAN
AVANT-
GARDE
ART**

399

400



350



401



402

399. René Francisco y Ponjuan, *Construcción lineal*, 1992.
 400. Consuelo Castañeda, *Perugino-Barbara Kruger*, 1992.
 401. José Bedia, *Crónicas americanas*, ca. 1986.
 402. Juan Francisco Elso, Adolfo Patiño y José Bedia en la galería Alternativa, octubre de 1986.
 403. José Bedia, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Museo Carrillo Gil, 1992.
 404. José Bedia, *Deja en paz al nagual*, 1992.



403

Cuba in Mexico

Between 1987 and 1994 (with greater intensity after 1991), an important number of Cuban artists of the so-called “vanguardia cubana” chose to establish residence in Mexico. Already active participants in the emerging network of global art, encouraged by the repercussions of the Havana Biennial, the downfall of the Soviet system, and the emergence of new geographies for contem-

porary art, they chose Mexico as a way to avoid the dilemma of either serving and enduring the Castro regime, or migrating to Miami and serving and enduring anti-Castro politics. Beyond being just a third option in the Cuban drama, Mexico attracted certain Cuban artists who were particularly interested in using their art to construct a new American spirituality in the hemispheric sense.

For example, Juan Francisco Elso and José Bedia both sought to link conceptual practice, Afro-Cuban santería and Mesoamerican traditions. For a brief moment in time, these Cubans conjured up the illusion of a new symbolic center that would produce what critic Gerardo Mosquera anticipated as “a new Mexican-Cuban bolero.”

404



Juan Francisco Elso Corazón de América

Heart of America

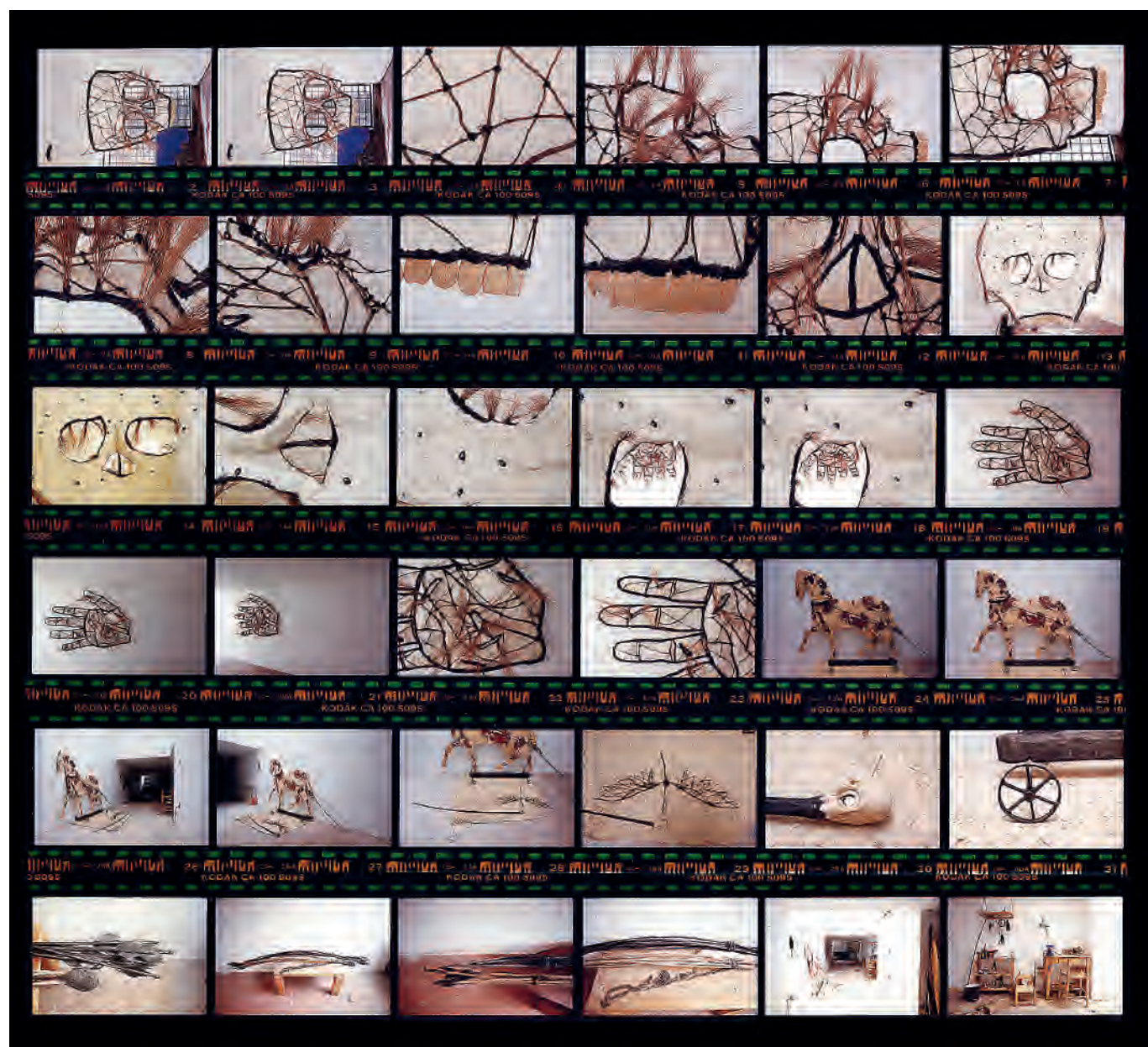
"Para mí el arte es un largo proceso de aprehensión del mundo y de mí mismo como parte del mundo. Los procesos y los discernimientos son más importantes que mi trabajo. Actúan casi como una experiencia de aprendizaje místico y dan forma a mi actitud frente a la vida [...] El todo de esta experiencia está basado en una espiritualidad latinoamericana que solamente ahora estamos comenzando a proyectar como un sistema de valores. [...] De este desarrollo vendrán cambios culturales y algunos de nosotros seremos sus modestos heraldos."

"For me art is an extended process of understanding the world, and myself as a part of the world. Processes and discernments are more important than my work. They act almost as a mystical apprenticeship, and they shape my attitude to life [...] The whole of this experience is based on a Latin American spirituality that we are only just beginning to propose as a system of values. [...] From this development will come cultural changes, and some of us will be their humble heralds."

Juan Francisco Elso, *Brecha*, Montevideo, citada por Luis Camnitzer, "Por una espiritualidad latinoamericana", *Por América*, catálogo de la exposición en el Museo Carrillo Gil, 1992.

Juan Francisco Elso, *Brecha*, Montevideo, quoted in Luis Camnitzer, "Por una espiritualidad latinoamericana," brochure for Elso's retrospective "Por América", Mexico City, Museo Carrillo Gil, 1992.

405





406



407

405. Gerardo Suter, estudio Juan Francisco Elso, 1988.

406. Juan Francisco Elso, *Corazón de América*, 1987.

407. Juan Francisco Elso, *El rostro de Dios*, 1987.

408. Juan Francisco Elso, *El viajero*, 1986.

408



Michael Tracy Sacrifice II

409



Michael Tracy es originario de Bellevue, Ohio, sin embargo, radica desde 1978 en una pequeña población en la ribera del Río Grande, San Ygnacio, situada en la zona fronteriza del sur de Texas; evidentemente, esta situación ha ejercido un importante impacto en su vida y producción artística. El trabajo y las reflexiones de Tracy han sido influenciados por la Teología de la Liberación, y la lucha contra el dolor de la humanidad por motivos políticos y económicos. A ese trasfondo católico, se suman elementos rituales y materiales pertenecientes a las culturas mesoamericanas. Finalmente, su trabajo involucró alusiones a la condición conflictiva de la homosexualidad en relación a esas referencias espirituales.

A finales de los años ochenta Tracy alternaba estancias en San Ygnacio y en su estudio de la Ciudad de México, en la calle de Licenciado Primo Verdad, cerca de la Catedral y del Templo Mayor, en el edificio donde ya residían Eloy Tarcisio, Santiago Rebolledo y María Guerra. Fue entonces que empezó a exponer con frecuencia en México. Tracy también tuvo un papel decisivo al incitar a todo un conjunto de jóvenes artistas a poner a prueba sus límites.

El 13 de abril de 1990, Viernes Santo, Tracy realizó una acción en colaboración con Eugenia Vargas, Abraham Cruzvillegas, Eloy Tarcisio, Thomas Glassford y otros artistas y músicos, *Sacrifice II*, 4.13.90: *The River Pierce*, una procesión y sacrificio cerca de San Ygnacio, que consistió en la destrucción ritual de una escultura procesional: *Cruz: La pasión*, producida pocos años antes por el artista.

Michael Tracy was born in Bellevue, Ohio, but in 1978 he moved to San Ygnacio, a small town on the banks of the Río Grande in the border zone of South Texas; the place would transform his life and artistic production in crucial ways. Tracy was also influenced by liberation theology, and by the struggles to ameliorate the suffering of humanity caused by political and economic forces. His Catholic background was enriched by ritual elements and materials he derived from Mesoamerican culture, and his art includes allusions to the conflictive condition of homosexuality within these spiritual frameworks. In the late 1980s, Tracy was alternating his residence between San Ygnacio and downtown Mexico City, where he had studio on the Calle Licenciado Primo Verdad, near the Cathedral and the Templo Mayor, in the same building where Eloy Tarcisio, Santiago Rebolledo, and María Guerra were already living. At that time he began to exhibit his work frequently in Mexico, and played a crucial role among young Mexico City artists, encouraging them to test their limits.

On Good Friday, April 13, 1990, Tracy choreographed a complex action near San Ygnacio in collaboration with Eugenia Vargas, Abraham Cruzvillegas, Eloy Tarcisio, Thomas Glassford, and other artists and musicians. Entitled *Sacrifice II, 4.13.90: The River Pierce*, this procession-and-sacrifice involved the ritual destruction of a processional sculpture, *Cross: The Passion*, which Tracy had created a few years before.



410



409. Michael Tracy, *Quinta estación de la cruz*, 1983.

410. Michael Tracy, *Sacrifice II, The River Pierce*, acción en San Ygnacio, Texas, 10 de abril de 1990, a) performance de Eloy Tarcisio b) vía crucis c) performance de Eugenia Vargas y Abraham Cruzvillegas d) el incendio de la Cruz en el Río Bravo.



Silvia Gruner



411

- 411. Silvia Gruner, *Vuelo*, Museo Universitario del Chopo, 1989.
- 412. Silvia Gruner, *La medida de las cosas* [detalle], 1989.
- 413. Silvia Gruner, *¿Por qué nadie habla de la cruz de María?* [detalle], 1989.
- 414. Silvia Gruner, *La expulsión del paraíso*, antiguo Convento de Tepoztlán, 1993.
- 415. Silvia Gruner, *La expulsión del paraíso* [detalle], 1993.
- 416. Silvia Gruner, *El nacimiento de Venus* (Segunda versión) [detalle], 1995.

412



356



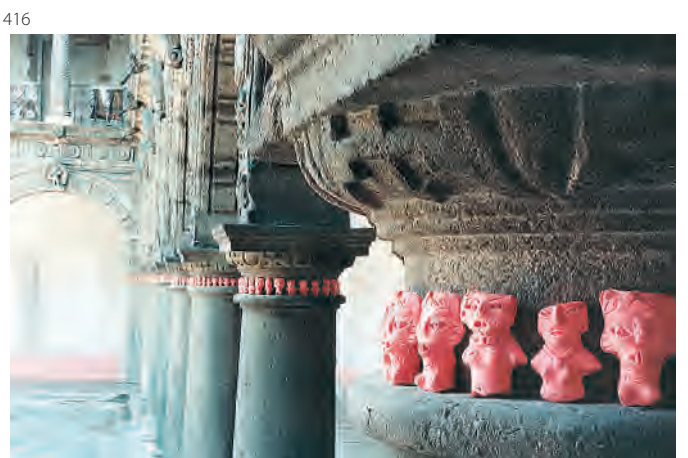
413



414



415



416

Vuelo

A finales de la década de los ochenta, en acciones como *Vuelo* (1989), Silvia Gruner desplegó una diversidad de estrategias artísticas para entrecruzar, en los usos materiales, eróticos o rituales del cuerpo, una variedad de dicotomías: lo femenino ante lo masculino, lo nacional ante lo global; lo orgánico y lo histórico. Sus obras de mediados de los años noventa, como *No jodas con el pasado, puedes quedar embarazada* (1995) o *El nacimiento de Venus* (1995) ponían en juego la relación entre los mitos sexuales y las contradicciones del proceso histórico, así como las genealogías de los individuos. Gruner cuestiona los discursos e imágenes ideológicos de la Nación, por medio de la contaminación del contacto con lo corporal, el residuo y el fragmento.

Flight

Beginning in the late 1980s, in actions such as *Vuelo* (Flight) of 1989, Silvia Gruner utilized several artistic strategies to connect, through the material, erotic or ritual employment of the body, a variety of dichotomies: female-male, national-global, organic-historic. Her works in the mid-1990s, like *No jodas con el pasado, puedes quedar embarazada* (Don't fuck with the past, you might get pregnant), or *El nacimiento de Venus* (The Birth of Venus), both of 1995, put into play the relationship between sexual myths and contradictory versions of history, as well as the genealogy of the individual. Gruner placed the discourses and ideological images of the nation in crisis, contaminating them through contact with the corporeal, using residue and fragment.

Gerardo Suter Códices

Muy ligado al grupo de artistas cubanos inmigrados en México, en parte debido a su amistad con Magali Lara y Juan Francisco Elso, el argentino Gerardo Suter transformó su práctica fotográfica a principios de los noventa para convertirla en una exploración de la crueldad y simbología precolombina dramatizada sobre el cuerpo de sus modelos. Exintegrante del Taller de la Luz, que reivindicó a principios de los ochenta una fotografía construida que anteponía la sensibilidad a la supuesta objetividad de los fotorreporteros, Suter produjo dramatizaciones inspiradas en los libros sagrados indígenas, como el *tonalamatl*, que había utilizado también Juan Francisco Elso en *Corazón de América*.

417. Gerardo Suter, *Tlapoyahua*, 1991, de la serie *Códices*.
418. Gerardo Suter, *Tzompantli*, 1991, de la serie *Códices*.
419. Gerardo Suter, *Tonalámatl*, 1991, de la serie *Códices*.



417



418

Closely linked to the Cuban artists who had migrated to Mexico, in part because of his friendship with Magali Lara and Juan Francisco Elso, the Argentinean-born artist Gerardo Suter transformed his photographic practice in the early 1990s, focusing on an exploration of cruelty and pre-Colombian symbolism, dramatized through the bodies of his studio models. A former member of the Taller de la

Luz (Workshop of Light), a group of the early 1980s that favored constructed photographs, stressing artistic sensitivity over the supposed objectivity of photojournalism, Suter began to create theatrical images based on sacred indigenous codices like the *tonalamatl*, or book of days, which had also been appropriated by Juan Francisco Elso for his *Corazón de América* (Heart of America).



419



420. Jimmie Durham, *Cortés*, 1991-1992.

“Estoy aquí en México: el centro del mundo y el lugar donde los cherokees tuvimos nuestro origen. Aún así, si quiero producir un arte que produzca un desafío y una influencia, debo tomar uno de los caminos que llevan a Roma –actualmente llamada Nueva York (aunque sea para participar y celebrar su caída).”

Así planteaba Jimmie Durham en 1988 la no-relación que sostuvo con el contexto local durante los años en que vivió y trabajó de 1987 a 1993, en Cuernavaca, con la artista brasileña

Maria Thereza Alves. Uno de los principales artistas y escritores de la ofensiva transcultural de fines del siglo XX –y antiguo activista del Movimiento Indio Americano (AIM) en los años setenta que llegó a representar ante las Naciones Unidas– Durham operó en México casi desde un vacío, salvo por sus relaciones con los artistas de la vanguardia cubana (Elsa y Bedia, particularmente) y hacia el final de su estadía, con algunos de los puntos de referencia de los noventa tempranos (Silvia Gruner, Gabriel Orozco

y Curare). Fue, sin embargo, desde ese centro-periférico que el artista cherokee elaboró algunas de sus acciones y esculturas decisivas en su investigación de la condición del conocimiento tras la colonización. Sus efigies de la *Malinche* y *Cortés* (versión mexicana del mito de Pocahontas) quedan como testimonio de esa no-relación: las esculturas deben mostrarse en cuartos separados, espalda contra espalda.



422



Los indios invisibles

Jimmie Durham

La imagen negativa que los medios de comunicación han presentado acerca de los indios norteamericanos los ha nulificado hasta volverlos invisibles.

... el grupo de exploradores regresó a Inglaterra con tan buenos récords del nuevo país, que la Reina Isabel lo llamó Virginia, en su propio honor.¹
—Wilbur F. Gordy.

Razonada: haber visto cómo mataron a después a un muchacho cerca de la casa. Su brazo y su mano estaban más, y estaba tan cerca de la cocina, que era una gran. En tal situación aún intentaba escapar, pero si un marmallo se le tapó, aunque sólo tenía como doce años. El indio es tan feo cuando se enoja, que preferiría morir que hacer un ruido o pedir elementos. La cantidad

que apesamos, más la cantidad que matamos sumaban ciento ochenta y seis.²
—Davy Crockett.

Porque lo demás queda por descubrirse. El hecho es acobardoso...³
—Tevfika Todorova.

Como pieza instalada en el Museo del Hombre de California, el artista indio luiseno, James Luna, se metió en una vitrina de exhibición. Al observar "el cuerpo", una norteamericana blanca dijo a su marido, "Querido, creo que está

Domingo 27 Octubre de 1992

423

421. Jimmie Durham, *La Malinche*, 1988-1992.

422. Jimmie Durham and Maria Thereza Alves, performance para la exposición "Si Colón supiera...", Museo de Monterrey, octubre de 1992.

423. *La Jornada Semanal*, núm. 174, 11 de octubre de 1992.

"Here I am in Mexico: the centre of the world and the place where we Cherokees originated. Even so, if I want to do art that challenges, that influences, I must take one of the roads that leads to Rome – currently called New York (if only to participate in and celebrate its downfall)."

Thus Jimmie Durham described his non-relationship with the local context in 1988, during a period (1987 to 1993) when he was living and working in Cuernavaca, together with Brazilian artist Maria Thereza Alves. Though he was one of the leading artists and writers in the countercultural offensive of the late 20th century—he had been an activist in the American Indian Movement (AIM) in the 1970s, and was AIM's official representative to the United Nations—, Durham practically operated in a vacuum in Mexico, except for his connections with some Cuban artists (especially Elso and Bedia), and towards the end of his Mexican stay, with a few of the leading figures of the early 1990s (Silvia Gruner, Gabriel Orozco, Curare). However, it was from this center-periphery that Durham created actions and sculptures that were crucial in his ongoing examination of the development of knowledge following colonization. His effigies of *Malinche* and *Cortés* (actors in a Mexican drama that mirrored the later Pocahontas story) stand as witnesses to his non-relationship with Mexico: the sculptures are to be shown in separate rooms, back to back.



424

424. Rubén Ortiz Torres, los hermanos Néstor y Héctor Quiñones en La Quiñonera, ca. 1987.

425. Robert Yager, Rubén Ortiz en su estudio, La Quiñonera, ca. 1989.

426. Adolfo Patiño "Adolfotógrafo", Claudia Fernández en La Quiñonera, ca. 1988.

427. Rubén Ortiz Torres, La Quiñonera, ca. 1987.

428. Néstor Quiñones, *Proverbio*, 1992.

429. Francisco Fernández "El Taka", *Viva México*, 1994.

430. Néstor Quiñones, *Perseverancia contra destino*, 1991 (detalle).

431. Diego Toledo, *Acerlo en hacerlo II*, 1991.



425



426



427

La Quiñonera

Desde finales de los años setenta, los hermanos Quiñones experimentaron la fantasía-pesadilla de todo adolescente: vivían solos en una gran casa de estilo cincuentero, en el barrio de La Candelaria, en Coyoacán, a un paso del Anahuacalli de Diego Rivera, libres de la vigilancia e imposición paterna. Desde inicios de los años ochenta, el lugar fue adoptado por los amigos de escuela de los Quiñones, que organizaban legendarios reventones de paga. Andando el tiempo, y ya convertidos en artistas visuales, los Quiñones empezaron a prestar y rentar algunos de los cuartos de su caserón a sus compañeros de la ENAP, entre otros Rubén Ortiz Torres, Mónica Castillo, Claudia Fernández y Diego Toledo. La casa –conocida desde entonces como La Quiñonera– se fue transformando en la sede de una constante actividad artística, marcada por la libertad de referencias cotidianas, espirituales, artísticas, e históricas que abrió la posmodernidad. La Quiñonera era muy distinta de otros espacios manejados por artistas, en el sentido de que tenía un carácter privado: hasta convertirse en espacio de exposiciones, a finales de los ochenta, fue más bien una matriz de ideas nuevas.



428



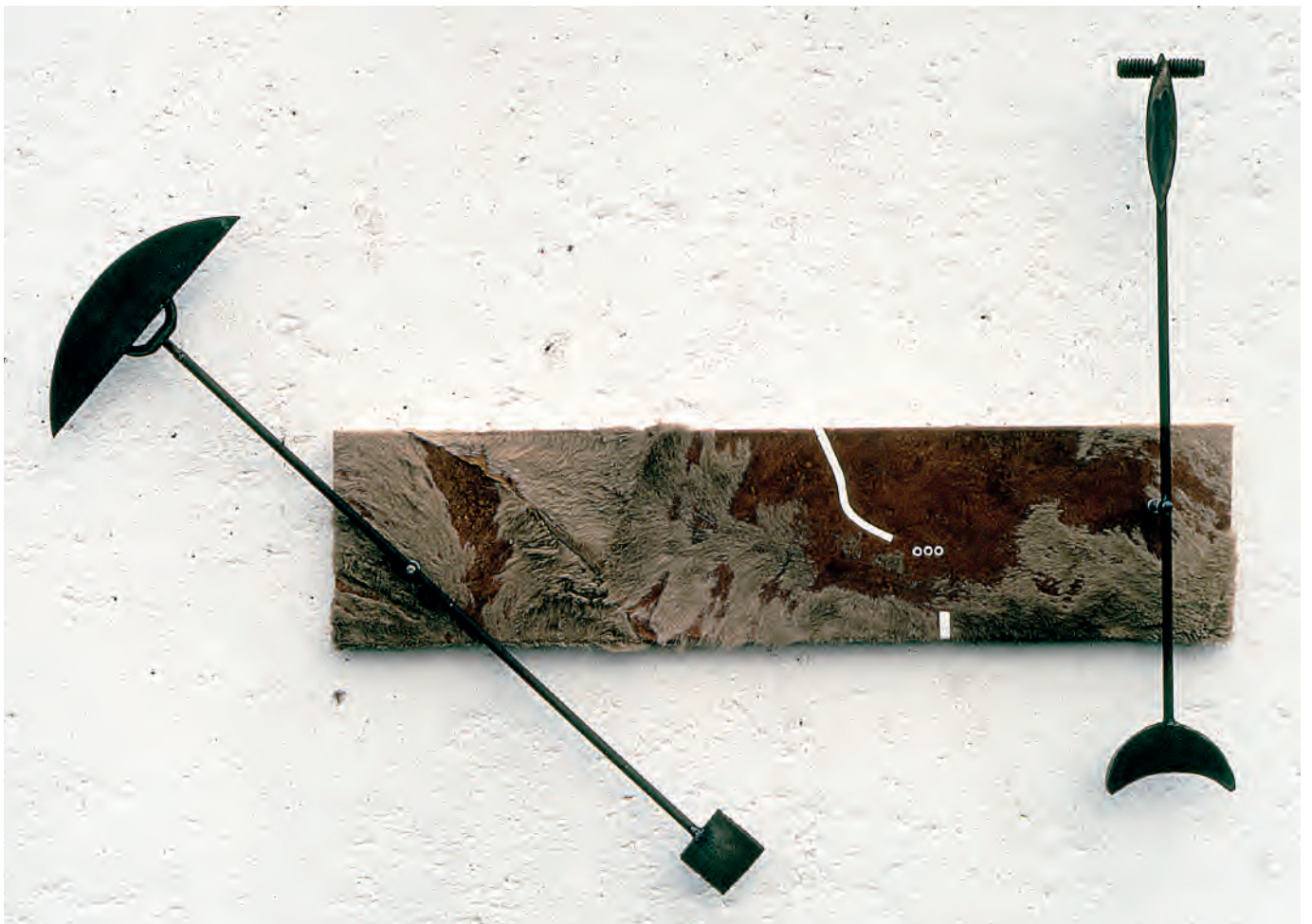
429



430

In the late 1970s, the Quiñones brothers experienced the fantasy-nightmare of all teenagers: living on their own without any parental oversight. Their large family home, dating from the 1950s, was located in La Candelaria, a barrio of Coyoacán, near Diego Rivera's Museo Anahuacalli. In the early 1980s, the Quiñones's friends from school used the house to stage now-legendary parties, charging admission at the door. Later, when they had become visual artists, the Quiñones started to lend or rent rooms in the house to some of their fel-

low students at the ENAP, including Rubén Ortiz Torres, Mónica Castillo, Claudia Fernández, and Diego Toledo, among others. The house—since then known as La Quiñonera—became a site of constant artistic activity, enriched by the freedom to reference daily life, spirituality, art, and history that post-modernism allowed. La Quiñonera was different from other later artists' spaces, in the sense that it always maintained a sense of privacy: more than a space for exhibitions, it was a place for incubating ideas and generational visions.



431

363



The image shows a weathered brick wall with significant damage, including missing mortar and crumbling bricks. A large, solid red triangle is superimposed on the lower-left portion of the image, pointing towards the center. The text 'intemperie' is written in a purple, lowercase, sans-serif font, and 'inclemency' is written in a white, lowercase, sans-serif font, both positioned in the upper right area of the image.

intemperie
inclemency

Espacios alternativos de los noventa

Vania Macías*

A finales de la década de los años ochenta, bajo el gobierno de Carlos Salinas, la Ciudad de México parecía haber recuperado en gran parte su estabilidad después del terremoto del 85. La sociedad permanecía en supuesta calma y, tanto la economía como la política, asumían un carácter progresista en donde las puertas del libre mercado abrían la posibilidad de que México entrara al llamado primer mundo. Se vivía un ilusorio desarrollo que mostraba tangible la posibilidad de alcanzar un anhelado e implacable crecimiento de la nación.

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

Los jóvenes artistas conformaban una generación que había crecido paralelamente a un importante desarrollo de los medios masivos de comunicación y, por tanto, el conocimiento

global era accesible; de tal suerte que, de manera prácticamente natural, se apropiaron del lenguaje de los medios y asumieron además, como parte común de su vida, a la modernización. Beneficiarios de este nuevo lenguaje y de un imaginario cultural cada vez más amplio, consiguieron establecer un diálogo entre lo local y lo internacional; relación que finalmente generaría un nuevo discurso estético y la diversificación de su producción artística. Ante esta situación, para los artistas emergentes resultó imposible ubicarse dentro de la dinámica construida por las instituciones gubernamentales, simplemente no cabían en sus discursos ni en sus intereses. Esta generación, más que excluida, era ignorada; como cualquier otra minoría.

Bajo estas circunstancias y dentro de un momento coyuntural donde los llamados *no lugares* comenzaron a expandirse y formar parte importante de la geografía cultural del país, surgieron espacios en donde un grupo de personas lograban identificarse, reconocerse y coexistir; ofrecían una alternativa ante la carencia de espacios oficiales. Así, la rápida emergencia de estos espacios independientes a finales de los años ochenta, reveló la vulnerabilidad de la estructura cultural de México y su supuesta estabilidad sufrió un desequilibrio que, con los años, se fue acrecentando. Los espacios independientes –también llamados alternativos–, no eran ya una respuesta a un desacuerdo político, sino más bien a un desacomodo dentro de una estructura institucional artística ineficaz, e incapaz de generar nuevos discursos y de entender la transformación e hibridación cultural que se estaba gestando en el país.

Intentaré hacer una revisión no necesariamente exhaustiva de estos espacios, principalmente exploraré aquellos que lograron la transformación de la oferta visual artística, que quizá son también los que, con el tiempo, se han mitificado a través de su evocación como espacios de ensueño que ahora se recuerdan con un tono de melancolía.

Los primeros espacios independientes que vieron la luz a mediados de los años ochenta, como La Quiñonera en Coyoacán,

o el Salón des Aztecas, en la calle de República de Cuba, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, que aparecen como espacios de exposición alternos en 1988 y abrieron nuevas vías de circulación y expresión artística, canales de reflexión y diálogo, pero y sobre todo plantearon diferentes formas de entender las artes visuales y audiovisuales, cuestionando las formulas pasadas y recreando su sentido. Este tipo de discusión no se fomentaba en el interior de las escuelas de arte que ya no satisfacían la curiosidad de jóvenes que miraban la actualidad del arte internacional.

Bajo esta perspectiva, algunos estudiantes de la ENAP (Eduardo Abaroa, Rosario García Crespo, Ulises García Ponce de León, José Miguel González Casanova, Daniel Guzmán, Sofía Táboas y Pablo Vargas-Lugo), que compartieron un taller de teoría del arte contemporáneo impartido por Guillermo Santamarina después de su regreso de Holanda a principios de los años ochenta, al sentir que la institución no cumplía con sus expectativas, buscaron otros caminos para su formación y, de cierta manera, se convirtieron en autodidactas y comenzaron a intercambiar ideas e información sobre arte; se unieron con otros artistas que tenían intereses similares (en particular, los amigos de Gabriel Orozco, Diego Gutiérrez, Damián Ortega y Abraham Cruzvillegas, que se reunían los viernes en casa de este artista en Tlalpan) e, inclusive, con otros mayores, que ya llevaban cierto camino recorrido en el campo artístico (Hernán García Garza, Fernando García Correa y Franco Aceves Humana). Comenzaron a reunirse semanalmente para confrontar ideas y criterios de trabajo, comentar obras, teorías, textos literarios y sus propias propuestas creativas; discutían el arte que estaban viendo en el momento, y lo que sucedía fuera del país; revisaban obra de artistas como Chris Burden, Bruce Nauman, Grey Marcus y Joseph Beuys.¹ Como producto de estas sesiones se generaron dos proyectos: en abril de 1991, la realización de una serie de instalaciones en el departamento de Michael Tracy en la calle Licenciado Verdad, en el Centro Histórico (conocida como "In Situ") y una exposición en el Club Hípico La Sierra de Santa Fe, donde elaboraron en la barranca, diez instalaciones de sitio específico; para algunos de los participantes, esa fue la primera experiencia pública de un género que, con el tiempo, se volvería la norma: ante la imposibilidad de exponer en museos, galerías y otros espacios culturales, invadir territorios ajenos, apropiarse de espacios sin vocación artística, interferir la vida cotidiana con acciones, eventos, parodias, recreaciones, facsímiles y, así, desplazar el arte a otra esfera sin importar las repercusiones, la visibilidad o las consecuencias. En sí, se trataba ya de manifiestos de independencia.

Finalmente en marzo de 1993 estos catorce jóvenes, apodados los "Chicle mosca", fundaron un espacio independiente que, a la postre, se conocería como Temístocles 44 (la dirección en que se ubicaba la casa de Polanco propiedad de una estudiante de historia del arte de la Universidad Iberoamericana, Haydée Roviroso, que era a la vez coleccionista y madre de Daniela Ros-

sell, joven artista cercana al grupo). Con ese gesto desinteresado Roviroso se volvió "miembro" de este grupo que promovía la autocrítica, el intercambio de ideas y la discusión acerca de los procesos artísticos por medio de la documentación y exhibición de los procesos de producción de las obras;² con el tiempo, Temístocles se convirtió en un espacio en donde el público fuera invitado a formar parte del proceso reflexivo.³

La propuesta inicial, escribió Eduardo Abaroa, "era entender mejor lo que hacíamos, de tratar de trabajar para nosotros mismos, y tal vez encontrar un punto de contacto común en lo que respecta a nuestras ideas personales."⁴ Sin embargo, Abaroa aclara que nada de eso sucedió, y que desde el inicio existieron diferencias de intereses entre los integrantes del grupo en relación con el futuro de sus carreras como artistas, y el sentido colectivo del lugar.⁵ A pesar de que Temístocles 44 sólo se mantuvo activo durante un poco más de dos años, fue un importante centro donde se originaron obras cuya característica fue despojar al arte de su melancólico significado romántico y de su carácter historicista, y llevarlo a un terreno mucho más familiar para esta generación, el de los cuestionamientos de los significados de lo cotidiano en su entorno social. Además los artistas que participaron en las exposiciones experimentaron con obras no-objetuales, lúdicas, alejándose cada vez más de los materiales tradicionales y de géneros como la pintura y la escultura; incluyeron acciones, obras sonoras y numerosas instalaciones *in situ*. Los integrantes de Temístocles, asimismo, publicaron una revista fotocopiada, *Alegría*, de tiraje desde luego limitado (aunque susceptible de ser reimpressa cada vez que fuera necesario) en la que publicaron manifiestos, textos teóricos, traducciones piratas de sus héroes, manuales de uso del arte, panfletos en contra de la ENAP, estampas y graffiti que revelan su espíritu rebelde, y su decisión de mantenerlo así, aun cuando ya habían dejado de ser adolescentes.

Haydée Roviroso, intentó prolongar el proyecto de Temístocles 44 en otro espacio que prestó gran interés a la movilidad del trabajo artístico extranjero: Art&Idea, creado en 1996 por iniciativa del promotor cultural de origen austriaco Robert Punkenhofer; el proyecto buscaba la difusión de un arte contemporáneo internacional de gran calidad, sin embargo también se incluyeron exposiciones de artistas mexicanos. Posteriormente, el lugar se volvió mucho más formal; así, aunque la galería tenía un fin claramente comercial (sobre todo cuando Haydée Roviroso cerró el espacio que tenía en la colonia Condesa, para abrir otro, con el mismo nombre, en Nueva York en 2006), mantenía su carácter alternativo y propiciaba la discusión de ideas a través de foros, mesas redondas, etc.

En 1993, también se abrió Zona en la Colonia Escandón, espacio que tuvo vida corta (1995) dirigido y creado por los pintores Manuela Generali, Yolanda Mora, Alfonso Mena, Gustavo Monroy, Mauricio Sandoval, Roberto Turnbull, Germán Venegas y Boris Viskin, y la fotógrafa Ana Casas; la obra expuesta era en su mayoría pintura, gráfica y dibujo, sin embargo, sus creadores

también tenían necesidad de contar con un lugar propio y común para la exposición y movilización del trabajo artístico que los diferenciara de las galerías establecidas. Zona, a diferencia de otros espacios alternativos, sí tenía un sentido comercial: su “enemigo número uno” era la galería OMR, quien había capitalizado el neomexicanismo y, en una segunda etapa, a los “independientes” de La Quiñonera, y de la que se sentían excluidos, a la vez que estaban perdiendo los pocos espacios oficiales dedicados al arte contemporáneo en los ochenta, como el Foro de Arte Contemporáneo de la calle del Oro, a un costado de la Plaza de la Cibeles.⁶

Resulta importante recordar la Galería de Autor Pinto Mi Raya, espacio alternativo generado por Víctor Lerma y Mónica Mayer en 1989. La pareja de artistas estaba interesada no sólo en la promoción del arte joven y de sus propias producciones, sino en la recopilación de documentación referente a la crítica de arte contemporáneo, logrando con ello su más plausible proyecto: la creación de un archivo hemerográfico que sigue creciendo y funcionando hasta la actualidad y está al alcance del público.

Curare, Espacio Crítico para las Artes, aunque operaba en otro registro, tratándose de una asociación de críticos e historiadores del arte y curadores constituida en 1991, puede sin embargo equipararse con los espacios alternativos configurados por artistas en la medida en que, también emergió en contra de la indiferencia de las instituciones, y de la reprobación al oficio curatorial.⁷ Probablemente por su perfil académico, muy pronto, Curare obtuvo una importante beca de la Fundación Rockefeller, que le permitió operar en México desde una postura de independencia con respecto a las autoridades culturales oficiales. Si bien el proyecto curatorial del grupo no tuvo mucha visibilidad (organizó más bien exposiciones fuera de México), a través de un boletín ríspido y atrevido, que mezclaba crítica y chismes, revistas de exposiciones y documentación histórica, y que circuló primero en fotocopias, para convertirse luego en suplemento cultural y finalmente en la revista que aún se publica, Curare incidió de manera determinante en la conformación del “movimiento” de principios de los noventa. *Alegría*, la revista de Temístocles 44, de hecho, fue creada como “un anti-curitas”.⁸

La Quiñonera, Zona, Temístocles 44, Curare e, inclusive, las iniciativas curatoriales precursoras de Benjamín Díaz en su Galería de Arte Contemporáneo (ubicada a tres cuadras de la primera sede de Curare, en Medellín y Tabasco en la Colonia Roma) cuando invitó a María Guerra a curar exposiciones de corte “temático”,⁹ precisaron espacios de supervivencia y autonomía, sin insertarse en el esquema empresarial de la mayoría de los espacios de exhibición y de promoción privados. “Es evidente que la presión de la ganancia económica, o al menos de la solvencia, ha complotado contra el esfuerzo de algunos galeristas por liderar con coherencia el sostén a lenguajes aún alternativos.”¹⁰

Al mismo tiempo, estos espacios representaron un lugar en donde el artista tenía la posibilidad de alcanzar una libertad

soñada, es decir, de hacer prácticamente lo que quisiera; construyendo un territorio de libertad, a pesar de la dependencia económica en que se ubicaban. Experimentaron al máximo, logrando ser mucho más flexibles y entonces capaces de resignificar la obra, el espacio y la relación entre ambos.¹¹ La idea de libertad se trasladó más allá del artista y su producción, llegando hasta el público y el área de exposición. Los artistas de estos espacios alternativos *sui generis* que corresponden a un momento muy particular de México, ofrecieron al espectador la posibilidad de entrar a su territorio, de sentirse asombrado y provocado, de transitar en él y participar así activamente con la obra, dejando con ello la pasividad que le caracterizaba.

Para 1994, pactado el Tratado del Libre Comercio y garantizada la modernización del país, el territorio nacional se desequilibró, terminando con la idea idílica de progreso que las prácticas políticas y económicas que la administración de Carlos Salinas de Gortari había logrado erigir para algunos sectores favorecidos de la nación, que, desde luego, no incluían los reclamos culturales de los artistas contemporáneos, ni de intelectuales que ya navegaban por otras rutas (incluyendo la Internet y las llamadas nuevas tecnologías). Los sueños del proyecto salinista se derrumbaron al emerger del sureste el movimiento Zapatista, y con ello una realidad antes ignorada o subestimada, y posibilidades alternas de reinventar el mundo.

Meses después del levantamiento en armas del EZLN, nació La Panadería, un espacio independiente creado bajo la iniciativa de Yoshua Okón y Miguel Calderón; dos artistas jóvenes que al regreso de una larga estancia en el extranjero, se confrontaron con las carencias culturales de México, lo que hacía prácticamente imposible desarrollarse como artistas en su país.¹² Abrieron, en un antiguo local de panadería ubicado en la planta baja de un edificio en la Condesa (colonia desarrollada por la comunidad judía desde los años veinte) un nuevo espacio alternativo que permitía la exposición de obra de artistas sin trayectoria y que daba un giro al establecimiento, convirtiéndolo en un lugar de moda, centro social de expresión y de reunión para una nueva generación de artistas que gravitaba, esta vez, más en torno a las revistas de moda, expresiones musicales de Djs, irreverentes (Metzinger Re Intestino grueso, los grupos de Miguel Calderón, o Sonido Apocalyptzin, del artista visual Vicente Razo, además del reingreso de ciertos agentes de los hoyos funkies de los setenta tardíos, como DJ Chrysler), y de ciertos nuevos “rebeldes” que invocaban al zapatismo desde su irradiación planetaria vía la Internet (Vicente Razo, Mariana Botey, Artemio, entre otros) o desde una aceptación de la estética de la “generación X” que asimilaba el gore, una pansexualidad marcada ahora por la aceptación de todas formas de “divergencias” (Saúl Villa, Rodrigo Aldana) y la ruptura de límites entre alta cultura, y el resto... (“Dermis”, una exposición de tatuajes tomados de cadáveres de la morgue, que sólo se exhibió unas cuantas horas, antes de la irrupción de la policía).¹³

El lugar se caracterizó por tener un sentido mucho más arriesgado ante la institución artística y las convenciones sociales del país; pretendía ser un territorio subversivo y autónomo frente a una política degradante y su sistema cultural estancado; paradójicamente, desde su nacimiento, La Panadería estuvo prácticamente subsidiada por instituciones gubernamentales y particulares (desde el Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos diseñado por la misma Fundación Rockefeller que había apoyado a Curare y al grupo cabaretero-político de Jesusa Rodríguez, El Hábito, hasta el FONCA y, antes que nadie, el padre de Okón, dueño del inmueble, que lo prestó sin cobrar renta). Los dos fundadores del lugar contaban con un conocimiento previo de los modos de operación de este tipo de espacios, dentro y fuera del país; incluso en sus inicios, algunos artistas de Temístocles colaboraron en la organización de La Panadería.

El haber vivido en el extranjero dio, tanto a Okón como a Calderón, la posibilidad de abrir circuitos internacionales y deslocalizar la producción artística en México; fomentaron un intenso intercambio de arte joven con otros países y se realizaron numerosas exposiciones y eventos de artistas extranjeros, principalmente provenientes de Estados Unidos, Canadá y Austria.

Gracias a este intercambio y a la apertura comercial del país, los jóvenes creadores, tuvieron muchas más posibilidades de conocer las propuestas culturales internacionales y adoptar las nuevas tecnologías para su trabajo artístico, por lo que en las exposiciones de La Panadería dominaba la presencia de los nuevos medios; se presentaron además ciclos de videos y películas, así como acciones e instalaciones *in situ*, o hasta transmisiones de radio como *MVC: Radio México*, en donde Minerva Cuevas promovía las actividades, productos y servicios de Mejor Vida Corp. (una corporación creada por la artista para dar beneficios a la población).

Por otra parte, su público tenía una fuerte participación activa dentro del espacio y con los artistas, desde las fiestas con motivo de una inauguración o bajo cualquier otro pretexto, hasta algunas obras en donde constantemente intervenía, por ejemplo en la muestra de Yoshua Okón, "Lo mejor de lo mejor", en donde el público se disfrazaba y bailaba, o en el performance de Artemio *La mejor manera de pedir perdón*, en donde fue él quien bailó y cantó a su público.

Con el paso de los años, el reconocimiento de La Panadería fue incrementando, no sólo por parte del público, sino dentro del mismo campo artístico, por parte de los artistas, críticos y curadores de arte. Para entonces Yoshua Okón se había ido a vivir a Los Ángeles y Miguel Calderón tenía éxito en Nueva York y desarrollaba una obra más cercana al video y al cine. La organización de las exposiciones recayó primero en Artemio y Gabriel Acevedo, luego fue investida por la curadora colombiana Michelle Faguet, que le impartió un corte más formal, e invitó a numerosos artistas extranjeros, aunque a muchos de los integrantes originales las propuestas curatoriales les parecieran demasiado constreñidas. En 2001, Artemio volvió a tomar el mando

de la programación. Okón, sintiendo que perdía control sobre la caótica organización y administración del lugar, y a pesar de su popularidad, decidió cerrar La Panadería en el año 2002. Teresa Margolles realizó para la ocasión, una acción que consistió en llenar el lugar de cemento mezclado con cien litros de agua previamente utilizada para el lavado de cadáveres en la morgue.

Así como La Panadería permitía este tipo de alteración del espacio, en gran medida porque el dueño era el padre de Okón lo que incrementaba el sentimiento de libertad de acción y de pertenencia, también existieron otros espacios en donde los artistas llegaron a violentar el lugar. La casa de Temístocles 44, por ejemplo, estaba abandonada y en espera de ser demolida con el fin de construir en su lugar un edificio de departamentos, por tanto los artistas tenían la posibilidad de alterarlo o destruirlo todo, sólo faltaba que así lo desearan. Damián Ortega realizó en la casa una instalación en donde levantó el piso de duela para crear un sistema de engranes que hacían girar una hélice; en otra ocasión Mauricio Rocha suprimió algunos de sus elementos constructivos para una instalación, en clara referencia a la obra de Gordon Matta-Clark.¹⁴ A diferencia de lo que se permitía en galerías formales, museos y centros culturales oficiales, en los espacios alternativos sí se podían tirar muros, tapiar puertas, rayar las paredes, e inclusive llegar al extremo de quemar el lugar.

En diciembre de 1997, Santiago Sierra quemó con antorchas las paredes y los techos del interior de Art Deposit, un espacio surgido dos años atrás bajo iniciativa de Stefan Brüggemann y Edgar Orlaineta, ambos alumnos de La Esmeralda. Se trató de una obra realizada *ex profeso* en donde el público fue confrontado y sorprendido de una forma poco convencional. Eduardo Abaroa recuerda:

Y mientras sigue buscándose algo más que ver, sigue molestando la visión de ese espacio irregularmente manchado de negro, en contraste directo con el habitual color blanco e impoluto de la mayoría de las galerías de arte [...] pretende minar las prácticas artistas concebidas como convencionales [...] la rebeldía se expresa como la creación de una especie de estorbo, que impide la identificación inmediata del espectador con el evento artístico.¹⁵

Se crearon ambientes donde el espacio de exposición formaba parte de la obra artística o quizás era la obra la que formaba ya, parte de ese espacio preexistente, dejando de ser así, sólo un escaparate como las galerías o los museos tradicionales. El espacio en ocasiones creaba un discurso junto con las piezas que contenía o, en el caso de Santiago Sierra en Art Deposit, que no contenía: el artista presentaba a la galería quemada y vacía, sólo era posible escuchar lo que tocaba el D.J. Sondera, encargado de musicalizar el evento.

El grupo de Temístocles 44 montaba sus exposiciones utilizando cada área de la casa, los cuartos, clósets, pórtico, patio, 371

cocina, cochera, etc. Y así las obras se creaban justo para su lugar, y la visita a Temístocles era como una invitación a casa. El espectador además de “visitar la exposición”, deambulaba y conformaba asimismo el ambiente, por ejemplo en la exposición de “Anti-dibujo” en 1993 y “Calma” el año siguiente.

Ante la falta de espacios en donde exponer, otros artistas ya habían permitido la entrada al público a su entorno privado; como a mediados de los años ochenta, La X en la frente, el departamento de Guillermo Santamarina en el centro de la ciudad, las casas de Melanie Smith, Francis Alÿs y Thomas Glassford, en Licenciado Verdad, El Foco y El Observatorio, que también eran talleres de artistas o El Departamento, en la casa de Carlos Jaurena.¹⁶ Hay que concluir esta ya larga lista, con las iniciativas del crítico literario jalisciense Rubén Gallo que regresó de Yale a México y quien se iniciaba entonces a la crítica artística, con una serie de exposiciones en su propio departamento (en el mismo edificio en que vivía Benjamín Díaz, y a una cuadra de su Galería de Arte Contemporáneo, en la calle de Medellín), que configuraron una serie que empezaba por “No soy...”; “No soy chino”, la primera de todas, trataba de detectar una forma de “neo-orientalismo” como manera de desprenderse del “neomexicanismo” de rigor en ese momento (e incluía obras de Pablo Vargas-Lugo, Daniela Rossell y Eduardo Abaroa); “No soy puto”, aunque fuera un deliberado alegato gay, incluía a artistas claramente heterosexuales, como el video de Thomas Glassford, *Kiss*. Gallo supo transformar estos experimentos caseros en curadurías en forma en una serie de exposiciones precursoras en Vancouver y Nueva York, que llegaron a ser marcadores del interés extranjero por las nuevas formas del arte en México.¹⁷

El espacio ya no se separaba de la obra, ésta ya tampoco se encontraba o pensaba dentro de un museo; como expresó José Manuel Springer en el periódico *Unomásuno*, “Las imágenes e instalaciones no pertenecen al museo ni a la galería, en realidad su lugar es específicamente ése: la casa.”¹⁸ Quizá sea así como esa sensación de acomodo, pertenencia e identidad otorgada por los espacios independientes, llevó a los artistas a un retorno al hogar y a lo cotidiano, temas que exploraron continuamente en sus obras. Los nuevos espacios presentaron al arte como en casa –una casa sin papás– y lograron así, nuevamente, llevarlo de lo consagrado a la cercanía de lo común; permitieron a los artistas mirar desde su intimidad hacia fuera, cuestionando así su posición dentro de una sociedad que se transformaba vio-

lentamente por la globalización.¹⁹ Entonces los espacios alternativos se convirtieron en un hogar que acogió a los jóvenes creadores, y el compromiso estaba ahí, en ese espacio y no con la autoridad.

La aproximación del arte a lo cotidiano, se manifestó especialmente en el interés por parte de los artistas en cuestionar y reconocer su entorno, consecuencia de un característico asombro ante los significados culturales. De esta manera utilizaron elementos de la vida cotidiana que no sólo se limitaron a la privacidad de la casa, sino a la sociedad inmersa en un sistema mediático globalizado, y los transportaron al medio artístico para su relectura, la cual iba desde la revaloración y crítica hasta la ironía y cinismo. El trabajo artístico por tanto, formó parte de los fenómenos sociales y la cultura popular, y no se mantuvo en una esfera ajena y sublime, representante de lo bello de la producción social; en este contexto, los creadores se asumen y representan a sí mismos como sujetos descentrados.

Los artistas comenzaron a explorar inquietudes y obsesiones sociales, temas como el consumismo, el reciclaje y lo desechable, o las imágenes e ideologías que circulaban en los medios, referentes por ejemplo a la sexualidad y la pornografía. Ante la crisis económica, el aumento de pobreza y desigualdad social, el clima de desesperanza y pesimismo inundaba al país, y estos jóvenes creadores empezaron a trabajar con otras preocupaciones sociales como la inseguridad, la corrupción, y la violencia urbana, generando un nuevo discurso estético, producto del análisis de los fenómenos característicos de la modernización en un país como México, en donde ésta representa más que un progreso, un deterioro social.

Con los años, los espacios independientes lograron construir una especie de complicidad con las instituciones, consecuencia de un agudo conocimiento de las mismas. Por tanto, los artistas no actuaron ingenuamente, de lo contrario, utilizaron al sistema, no temieron ni tuvieron prejuicios por recibir un financiamiento o una beca, o incluso un premio del gobierno, al contrario, buscaron aprovechar estas ventajas, logrando armonizar y adaptarse al medio que antes los rechazaba; y finalmente incorporarse al mismo, adaptándose incluso a las reglas del mercado. Sin embargo, los apoyos a los espacios independientes no lograban consolidar económicamente los proyectos, así que como cualquier historia familiar, los ya no tan jóvenes artistas iniciaron la búsqueda de nuevos caminos, salieron del país y empezaron a caminar individualmente.

Notas

* En colaboración con Olivier Debroise, Pilar García de Germenos y James Oles.

1. De la entrevista videograbada realizada por Cuauhtémoc Medina a Daniel Guzmán, 6 de noviembre de 2003, archivo “La era de la discrepancia”, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

2. Véase el manifiesto “¿Temístocles 44?”, *Alegría*, núm. 3, publicación trimestral de Temístocles 44, 1993, p. 2. Véase también Haydée Patricia Rovirrosa González, “Temístocles 44, espacio independiente”, reporte de trabajo

para obtener la licenciatura en historia del arte, Universidad Iberoamericana, 1993.

3. En un principio el lugar sólo estaba pensado como un espacio de trabajo y experimentación, sin embargo, en poco tiempo surgió la necesidad de mostrar lo que ahí se estaba generando, aunque fuera invitando a los amigos cercanos.

4. Eduardo Abaroa, *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, Tesis de licenciatura en Artes Visuales, México, ENAP – UNAM, 1999, p. 33.

5. De hecho, Abraham Cruzvillegas fue el primero en separarse del grupo en 1994, al no compartir algunos de sus ideales y funciones.
6. Bajo la dirección del artista Tomás Parra, el Foro de Arte Contemporáneo, creado al calor de una de las múltiples polémicas en torno a los Salones del INBA en 1978, fue un centro de creación y difusión importante en los ochenta, y el “foro” de debates internacionales, como el 1er Encuentro de Artes Visuales e Identidad en América Latina” (1981). Ahí se presentaron acciones de Marcos Kurtycz, Adolfo Patiño, Carlos Zerpa, el No Grupo y, en varias ocasiones, los “Salones de rechazados” de los concursos del INBA. Fue desaparecido por decisión autoritaria en 1988. Los archivos del Foro se encuentran en el CENIDIAP del INBA, y no han sido aún explorados, aun cuando éste fue un espacio determinante para la comprensión de las discrepancias a lo largo de los ochenta, a la par de Los Talleres de Coyoacán, este sí totalmente independiente, que entonces dirigía Patricia Mendoza.
7. Karen Cordero, Francisco Reyes Palma, Ana Isabel Pérez Gavilán y Olivier Debroise habían colaborado con el MUNAL para la realización de la exposición “Modernidad y modernización en el arte mexicano”, proyecto que fue parcialmente censurado por las autoridades del INBA; Armando Sáenz había fundado anteriormente El Archivero, y Rina Epelstein fue colaboradora de Adolfo Patiño en La Agencia. Todos habían tenido conflictos con las instituciones oficiales, lo que los indujo junto a James Oles a reunirse en una asociación a la que se incorporaron muy pronto Pilar García y Cuauhtémoc Medina. Entre los miembros fundadores, también se encontraban los periodistas culturales Braulio Peralta y Angélica Abeleyera, colaboradores de *La Jornada*. Cercanos al grupo, aunque no formaran parte de él, estuvieron Osvaldo Sánchez, Guillermo Santamarina, Ery Camara y Magalí Arriola. Curare se proponía ser una asociación de curadores que colaboró con artistas que no tenían entonces cabida en las instituciones; sin embargo los fundadores optaron por no incluir a creadores en la mesa directiva, como manera de mantener una sana distancia entre una y otra práctica. Entrevista con Olivier Debroise, julio de 2006.
8. Así declaró Pablo Vargas-Lugo, según Olivier Debroise. Cierta tono académico de la revista *Curare* pretendía “curar” la situación, por lo que el concepto “anti-curitas” lo interpelaba.
9. La primera, “Marcas”, en 1991, incluía obras de Eugenia Vargas, Melanie Smith, Alejandro Díaz, Thomas Glassford, Francis Alÿs, Abraham Cruzvillegas y Diego Toledo.
10. Osvaldo Sánchez, “Espacios de la vanguardia ¿Un espacio posible?”, en *Reforma*, Sec. Plástica, Punto de referencia, 27 de mayo de 1994, p. 19.
11. El espacio podía ser una casa, el taller del artista, una panadería, un taller mecánico, un local abandonado, cualquier lugar.
12. Miguel Calderón venía de Estados Unidos, en donde estudió en el San Francisco Art Institute, y Yoshua Okón, había estudiado en la Universidad de Concordia, en Montreal, Canadá.
13. Véase Jimena Acosta Romero, “La Panadería, 1994-1996, un fenómeno sociológico, estético y generacional”, tesis para obtener la licenciatura en historia del arte, Universidad Iberoamericana, 1999.
14. Francisco Reyes Palma, “La historia del arte como *readymade*”, *La Jornada*, 19 de junio de 1993, p. 28.
15. Eduardo Abaroa, “Se quema casa nueva”, *Reforma*, 10 de diciembre de 1997, p. 3.
16. Los fundadores de El Foco fueron los artistas Agustín Aldama, Rocío Caballero, Esteban Eroski, José Luis López y Alejandro Sánchez; de El Observatorio: César Inchaustegui, César Martínez y Antonio Sáiz.
17. Rubén Gallo reunió los textos que escribió para estos eventos y curadurías, en un libro importante (por ser el primero que presenta el arte de los noventa a un lector anglosajón) aunque muy discutible y muy discutido: *New Tendencias in Mexican Art: The 1990s*, Palgrave Macmillan, 2004.
18. José Manuel Springer, “Problemas domésticos”, *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 15 de mayo de 1993, p. 3.
19. El espacio alternativo La Quiñonera fue efectivamente una casa sin padres: los hermanos Quiñones vivieron ahí solos desde muy jóvenes y posteriormente compartieron su hogar con otros artistas.

Alternative Spaces in the 1990s

Vania Macías*

At the end of the 1980s, during the administration of President Carlos Salinas, Mexico City appeared largely to have recovered stability after the 1985 earthquake. The social order seemed to remain calm, and both politics and the economy had assumed a more progressive character, as the gates of free markets opened up the possibility that Mexico might finally enter the so-called First World. An illusion of rapid development made it seem possible the nation might at last attain long-desired and necessary growth.

Evidently, the Mexican cultural machine and its networks for mobility and dissemination were being strengthened, though the programming of museums, galleries and other official spaces generally featured only well-established artists. Soon after Salinas was inaugurated, the executive branch established the Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (National Council for Culture and the Arts, or CNCA), with an attendant agency called the Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (National Fund for Culture and the Arts, or FONCA) designed to promote and fund arts projects. Nonetheless, State interest in the arts at the time was primarily centered on using visual culture to edify and exalt the nation, as a strategy to position the country for its entrance into a free market economy, or what was just beginning to be called “globalization.” None of this much helped the youngest generation of artists, who had started to experiment with new formulas, since their interests were distant from official cultural policies designed to uphold Mexican identity, whether through traditional media like painting or through “Mexican” icons that appeared easy to swallow, even if they often raised more thorny identity issues having to do with sexuality, morality, history...

Young artists came from a generation that had matured alongside a boom in mass media communications, which gave them access to global knowledge, allowing them, almost naturally, to absorb the media’s discourse, assuming modernization

as a normal aspect of their lives. Beneficiaries of this new mediated language and of an ever-widening cultural imaginary, they were able to establish a dialogue between the local and the international, which would generate a new aesthetic discourse, one also marked by greater diversity in terms of production. Faced with this situation, emerging artists found it impossible to find a place in the dynamic of government institutions, where they fit within neither official interests nor official discourse. Like any other minority, this generation was ignored more than excluded.

Under such circumstances, at a critical moment when so-called *no-territories* were starting to expand and to figure importantly in the country’s cultural landscape, new art spaces emerged as alternatives to the limitations of official institutions, where people (not only artists) could coexist, recognize and identify with each other. This rapid growth in independent spaces in the late 1980s exposed the vulnerabilities of Mexico’s cultural structures, whose apparent stability was increasingly questioned as the years progressed. These independent—or alternative—spaces no longer responded to *political* dissidence, but were rather the result of *institutional* dissidence: they rejected established arts institutions for being inefficient and unable to generate new discourses, for failing to comprehend the cultural transformations and hybridizations that the nation was experiencing.

This review of those spaces cannot be exhaustive: rather, I will focus on those that most extensively transformed what was being offered in terms of art. Many have become almost mythical with the passage of time, dream-spaces that are now nostalgically remembered.

The first independent spaces to appear in the 1980s, like La Quiñonera in Coyoacán, or the Salón des Aztecas, on República de Cuba in downtown Mexico City, both of which began putting on alternative exhibitions in 1988, were not only new venues for exhibition and expression: they also involved a

different understanding of visual and media arts, questioning outdated formulas, and recreating meanings. Mexico's art schools at the time did not encourage this kind of debate, and thus curiosity about international art current trends remained unsatisfied.

That was the reason for the dissatisfaction felt by a group of students in the Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), including Eduardo Abaroa, Rosario García Crespo, Ulises García Ponce de León, José Miguel González Casanova, Daniel Guzmán, Sofía Táboas, and Pablo Vargas-Lugo, who were attending a seminar on contemporary art theory led by Guillermo Santamarina (who had returned from the Netherlands in the early 1980s). Because the ENAP did not meet their expectations, they began to read and study on their own, exchanging ideas and information, joining up with other young artists who shared similar interests (like a group of Gabriel Orozco's friends—Diego Gutiérrez, Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas—who met every Friday at Orozco's house in Tlalpan), and others who already had made some progress in artistic endeavors (Hernán García Garza, Fernando García Correa and Franco Aceves Humana). They started to meet weekly in order to challenge each other with new ideas or work methods, to discuss art history and theory, literature, and their own creative projects; they talked about what they were seeing in the museums, and what was going on abroad, discussing artists like Chris Burden, Bruce Nauman, Marcus Grey, and Joseph Beuys.¹

As a result of these sessions two projects came to fruition: one was a series of installations called "In Situ," which was shown in Michael Tracy's apartment on Licenciado Verdad in the capital's historic center; the other was a show at the Club Hípico La Sierra, in Santa Fe, on the outskirts of the city, where ten site specific installations were done in a ravine. For some of the artists, this was the first time they were able to work publicly in a genre that with time would become the norm: given the impossibility of showing in museums, commercial galleries or other spaces, they invaded "foreign" territories, appropriating un-artistic places, interfering in daily life through actions, events, parodies, recreations and facsimiles, thus displacing art into another sphere without really caring about long-term repercussions, visibility or other consequences. This in itself was a manifesto of their independence.

Finally, in March 1993, these fourteen young artists, nicknamed the "Chicle Moscas" (Bubblegum Flies), opened an independent space called Temístocles 44, which was the address of a large 1940s house in Polanco owned by Haydée Rovirosa, at the time an older art history student at the Universidad Iberoamericana, who was also a collector and the mother of Daniela Rossell, a young artist with links to the group. Through her disinterested gesture, Rovirosa became a "member" of a group that promoted self-critique, debate, and discussions of artistic processes through the documentation and exhibition of works.² Over time, Temístocles 44 became a place where audiences too were invited to become a part of the self-reflexive process.³

The initial proposal, according to Eduardo Abaroa, "was to better understand what it was we were doing, trying to work for ourselves, and perhaps aiming to find common points in our personal ideas."⁴ However, Abaroa admits that this never much happened. Since the beginning, group members had different interests related to their future careers as artists, and also about the meaning of a collective space. Yet even if Temístocles 44 was active for only just over two years, it was an important center that gave rise to works that eliminated some of the romantic melancholia and historicist character that had typified local art production, making art respond to a problem that was of much greater concern to this generation, namely interrogating the significance of everyday life in a particular social environment. The exhibiting artists experimented with playful, non-object works, distancing themselves from traditional materials and genres: they performed actions, and created sound works and many *in situ* installations. The members of Temístocles 44 also published a photocopied journal, *Alegría (Joy)*, whose small print run could always be easily increased; here they published manifestos, theoretical texts, pirated translations, ironic "how-to" guidelines, attacks on the ENAP, prints and drawings that revealed a rebellious spirit that they meant to keep, even if they were no longer adolescents.⁵

Rovirosa was also involved in Art&Idea, a space originally founded in 1996 by the Austrian cultural promoter Robert Punkenhofer, who sought to use Mexico City as a base for a project mainly involving leading contemporary artists on the international scene, although some shows also featured Mexican artists. Originally located in an old building in downtown Mexico City, the project moved to the Colonia Condesa after it was taken over by Rovirosa, who thus sought to extend the vision of Temístocles 44, though now in a much more formal manner; although the gallery had a commercial purpose (which it continues, now that it has again relocated, this time to New York), it maintained its character as an alternative space, supporting innovative curatorial projects, discussion groups and lectures, etc.

Like Temístocles 44, Zona was also an artist-driven space, a collaborative effort led by painters Manuela Generali, Yolanda Mora, Alfonso Mena, Gustavo Monroy, Mauricio Sandoval, Roberto Turnbull, Germán Venegas and Boris Viskin, and photographer Ana Casas. This gallery space, located in Mexico City's Colonia Escandón, operated from 1993 to 1995. Although most of the work exhibited at Zona was conservative in terms of media (prints, paintings, and drawings), the founders still needed to create a shared location for exhibiting and mobilizing their artistic work outside of the gallery system. Like Art&Idea, Zona was a gallery where work was for sale: the "number one enemy" of the founders was the Galería OMR, which had focused on neo-Mexicanism and, a bit later, on the work produced by the "independent" artists of La Quiñonera. They felt excluded from the OMR, and had also lost one of the few official spaces dedicated

to contemporary art, the Foro de Arte Contemporáneo, in the Colonia Roma.⁶

Other spaces were designed as much to create new channels for the distribution of information (outside of the established press or the very few existing art magazines) as to exhibit art itself. One early important example of this was the Galería de Autor Pinto Mi Raya, whose very name emphasizes its creation by artists who would “draw their own lines.” This alternative space was founded by Víctor Lerma and Mónica Mayer in 1989, not only to promote the work of young artists, as well as that of the husband and wife team that had established “Pinto Mi Raya,” but to collect all manner of documentation pertaining to contemporary arts criticism. The latter became their most successful endeavor: a clippings-service-cum-archive, open to public subscription, that continues to function and expand today.

Established in 1991, Curare: Espacio Crítico para las Artes, though it operated on another register as an association of curators, critics and art historians, might be thought of as somewhat equivalent to the alternative spaces established by artists, since it was also designed to confront institutional indifference, and professionalize curatorial practice.⁷ Because of its academic profile, Curare obtained important support from the Rockefeller Foundation, which allowed it to operate with complete independence with respect to the official cultural authorities in the late years of the Salinas administration. Though the group organized small shows in Mexico, many of its curatorial efforts were directed abroad; openings in the early years were actually poorly attended in a time before Internet mailings and broadened interest in alternative events. The organization perhaps had a greater reach, and had more influence on the cultural “movement” that developed in the 1990s, through its critical and acidic eponymous bulletin, which began as a photocopied desktop publication (one of the first in the country), then became a cultural supplement in *La Jornada*, before being transformed into the more substantial magazine it remains today.⁸

La Quiñonera, Temístocles 44, Zona, Curare, and also the early curatorial endeavors of dealer Benjamín Díaz in his Galería de Arte Contemporáneo (which was located at the corner of Medellín and Tabasco in the Colonia Roma, just three blocks away from Curare’s first space), where María Guerra curated several key “thematic” exhibitions, were all attempts at creating sites of survival and autonomy, without participating in the more business-like structures of Mexico’s museums and leading commercial galleries.⁹ Yet, as Osvaldo Sánchez has realistically noted: “It is obvious that pressures to achieve profits, or at least maintain solvency, conspired against the efforts of some gallery owners to take the lead in supporting artistic discourses that remained alternative.”¹⁰

At the same time, these spaces gave artists the possibility of attaining the freedom they had dreamed of, which is to

say, to do practically anything they wished, despite economic restrictions. Whether located in an old house, an artist’s studio, a bakery, a gas station, or an abandoned storefront, these sites were places of radical experimentation, and their flexibility allowed artists and curators the chance to give new meanings to the work, to the space, and to the relationship between the two. This idea of freedom went beyond the artists and their works, involving audiences and the gallery space itself. The artists working in these alternative spaces, which emerged out of a very particular economic, political, and social context, gave spectators the chance to abandon their traditional passivity and enter a new territory where they might be shocked or provoked as they walked through and took an active part in viewing and reading the works of art.

In 1994, after the signing of NAFTA, the entire country was thrown off-balance, challenging the idyllic notion of progress that the administration of Carlos Salinas de Gortari had been able to promote among a few favored sectors of the national economy (but which, of course, hadn’t included the cultural demands of contemporary artists or intellectuals, who were already surfing new communications networks). The utopian *Salinista* project crumbled with the Zapatista uprising in Chiapas in January 1994, reminding the nation of realities that had been ignored or underestimated, and of alternate ways of reinventing the world.

A few months after the Zapatistas emerged on the national stage, Yoshua Okón and Miguel Calderón created La Panadería, an independent space in a former bakery in the Colonia Condesa, a slightly run-down Mexico City neighborhood developed largely by the Jewish community in the 1920s (and that would soon become one of the trendiest in the city). These two young artists had just returned to Mexico after a prolonged stay abroad and now confronted their own country’s limited cutting-edge contemporary arts scene, which was a formidable obstacle to local artistic development.¹¹ They opened this new alternative space in an relatively small vacant shop at street level: given their low overhead, they were able to exhibit little-known artists, and transformed an old place of business into a newly fashionable hang-out, a sort of social center where the latest generation of artists could express themselves, connected as well to the city’s emerging fashion magazines, irreverent DJs (including performers from the funky underground of the late 1970s, like DJ Chrysler) and bands (Calderón’s groups Metzinger R and In-testino Grueso; artist Vicente Razo’s *Sonido Apocalypzin*). There were also those new “rebels” invoking Zapatismo through the global networks facilitated by the Internet (Razo, Mariana Botey, Artemio, among others) or through the embrace of a Generation X aesthetic that included gore (SEMFEFO’s “Dermis” was a show of real tattoos taken from cadavers in the city morgue, which was closed by the police after a few hours), a new pan-sexual identity made possible by the wider acceptance of all sorts of

“discrepancies” (works by Saúl Villa and Rodrigo Aldana), and a general breakdown of the limits between high culture and everything else.

This space was characterized by a much more risky and irreverent approach to the country’s artistic institutions and social conventions, a sort of separatist autonomous territory fighting against a demeaning political system and a stagnant cultural system. Paradoxically, however, from its inception La Panadería received institutional funding from federal and private sources: there were grants from Conaculta, FONCA, and the US/Mexico Fund for Culture (a joint project of the Rockefeller Foundation, FONCA and the Fundación Cultural Bancomer, which had also funded Curare and El Hábito, Jesusa Rodríguez’s political cabaret in Coyoacán); Okón’s father, the landlord, let them have the place rent-free. Both founders had some first hand knowledge on how to run a space of this sort from experiences in Mexico and abroad; initially, some of the artists from Temístocles 44 collaborated in the organization of La Panadería.¹²

Because they had lived and studied outside Mexico, Okón and Calderón (like Punkenhofer) could more easily access international networks, which had the result of de-localizing Mexican artistic production. They promoted spirited exchanges with emerging artists from other countries, and organized many shows and events featuring artists from the United States, Canada, and Austria, above all. Because of these new contacts and circuits of exchange, aided by the country’s economic transformations, it was far easier for the young artists of the 1990s to learn of international cultural trends, and to adopt new technologies for their artistic practices. Exhibitions at La Panadería featured new media: video and film series, *in situ* actions and installations, and even radio broadcasts, such as *MVC: Radio México*, through which artist Minerva Cuevas promoted activities, products and services under the banner of Mejor Vida Corp. (Better Life Co.), an actual incorporated “business” which Cuevas designed to benefit in direct ways members of a wider public.

La Panadería fostered audience participation, in the space and with the artists, either through its usually packed openings or raucous parties, or through works where spectators were invited to become directly involved, as in Yoshua Okón’s show, “Lo mejor de lo mejor” (The Best of the Best), where visitors were given costumes and invited to dance, or Artemio’s performance, *La mejor manera de pedir perdón* (The Best Way to Say I’m Sorry), where the artist himself sang and danced for his audience.

As years went by, La Panadería got increasing recognition not only from a growing local public, but from artists, critics, and curators in the much wider art world. By this time, however, Okón had gone to live in Los Angeles, while Calderón had gained early success in New York, focusing more and more on video and film. The organization of exhibitions first fell to artists Artemio and Gabriel Acevedo, before the Colombian curator Michelle Faguet came on board, moving the space in a more

formal direction, and inviting additional foreign artists. To some of the original members, her curatorial practice was considered too restrictive, and in 2001, Artemio was again put in charge of programming. Okón, feeling he was losing control of the already chaotic management of the place, chose to shut down La Panadería in 2002, despite its continuing public success. For the closing, Teresa Margolles carried out a performance that consisted of filling the small gallery with poured cement that included a hundred liters of water that had been used for washing corpses in a morgue.

Such physical alterations of the exhibition space, sometimes violent, were actually quite common in the period. Indeed, alternative spaces allowed artists to tear down walls, block doors, scratch walls, and even introduce water or fire into the gallery, events almost unthinkable in more formal galleries, museums, and cultural centers. La Panadería could be modified because it was owned by Okón’s father, which increased the artists’ sense of possession and freedom. The abandoned neo-colonial house at Temístocles 44 was to be demolished for a high-rise apartment building; therefore, the artists had the permission of the owner to alter or destroy it if they wished. In one installation, Damián Ortega tore up the wooden floors to accommodate a system of gears that made another element spin; Mauricio Rocha knocked out some of the house’s walls for an installation that recalled the work of Gordon Matta-Clark.¹³

At a December 1997 event at Art Deposit, a sophisticated gallery space opened two years earlier by Stefan Brüggemann and Edgar Orlaineta, two students at La Esmeralda, Santiago Sierra used acetylene torches to burn the interior walls and ceilings of the space. Commissioned for the opening, the work even shocked a public accustomed to the unconventional. As Eduardo Abaroa described the event in the press: “While searching for something else to see, we are bothered by the vision of that space irregularly stained with black, a glaring contrast with the usual pure white of most art galleries [...] [The goal] is to undermine art practices that are considered conventional [and] rebellion is expressed by creating some kind of annoyance, that blocked any immediate identification between the spectator and the artistic event.”¹⁴ In the end, meaning was generated here by absence: the artist presented an empty, burnt-out gallery, where the only thing to do was listen to what DJ Sondera chose to play that night. In all of these works, a new sort of environment was created in which the exhibition space became part of the work, or maybe it was the works melted into the pre-existing space, far from the “display windows” of traditional museums and galleries.

Not surprisingly, these new venues were also more than just gallery spaces with blank walls. At Temístocles 44, the group installed their shows in every possible corner of the house, including closets, porches, the patio, kitchen, and garage; indeed, many of the works were created precisely for the places where

they appeared. Visiting Temístocles 44 entailed a process of exploration: the public not only “visited the exhibition,” but as they strolled through it they became part of the environment, particularly in shows like “Anti-dibujo” (Anti-Drawing) of 1993, and “Calma” (Calm) of the following year.

Temístocles 44 merely extended something that had already been happening: given a lack of available exhibition spaces, artists had opened their studios to the public (not just to the occasional curator or collector) for semi-planned events: in the mid-1980s, Guillermo Santamarina showed art at his downtown Mexico City apartment, a space he called “La X en la frente,” or “An X on the Forehead.” Melanie Smith, Francis Alÿs, and Thomas Glassford all had apartments in a building on Licenciado Verdad, also in the downtown, that were important places to visit, as were El Foco and El Observatorio, two other artists’ studios, and El Departamento (The Apartment), a “space” in the home of Carlos Jaurena.¹⁵ One might conclude this already long list with Rubén Gallo, today a literary critic, who come back to Mexico from Yale, moving into art criticism through a series of shows in his own apartment (in the same building where Benjamín Díaz lived, and only a block from the Galería de Arte Contemporáneo in the Condesa). Each installment began with the words “No soy...” (I’m not a...): the first, was “No soy chino,” which highlighted traces of neo-orientalism in the work of Pablo Vargas-Lugo, Daniela Rossell and Eduardo Abaroa, among others, as a way of breaking the still dominant rhetoric of neo-Mexicanism. It was followed by “No soy puto” (I’m not a fag), which was obviously pro-gay, even though some of the artists were clearly not (Thomas Glassford’s video, *Kiss*, was included here). Gallo was able to morph these homemade experiments into larger shows in Vancouver and New York that, with some foresight, helped set the stage for interest abroad in the new art practices in Mexico.¹⁶

In all these places, the space could no longer be considered completely separate from the work of art, or vice versa: many of the objects and installations displayed couldn’t have been found in a museum, much less planned for such a formal space: as critic José Manuel Springer noted at the time, in reference to these domestic sites for exhibition: “Images and installations do not belong in museums or galleries, but their real place is specifically this: a house.”¹⁷ Perhaps this is why much of the work of the period had to do thematically with home and daily life: these independent spaces had fostered a sense of being settled, of belonging, of having an identity. These spaces presented art in a relaxed environment, in a home—of course, a home where there were no parents—, and facilitated a shift in the locus of art from consecrated heights to the level of common things.¹⁸ Alternative spaces also became substitute homes and shelters for young artists, and not surprisingly, their commitment was more to the collective

space than to authority of any type (there were even apartments for visiting artists to live in at La Panadería). And yet from this intimate retreat, they could then look outwards, questioning their own position in a society that was being rapidly transformed by globalization.

This linking of art and daily life was also very much apparent in the way artists of the time interrogated and envisioned their surroundings in general, the consequence of a widely-shared fascination with the cultural significance of things. Therefore, the materials and found objects drawn from everyday life that fascinated them were not only taken from private spaces like the home, but were also drawn from a wider society locked in globalized and mediated systems: inserted into the work of art, these raw materials necessitated new interpretations and readings that ranged from critical revaluations to irony and cynicism. The artwork, therefore, was closely tied to social phenomena and popular culture: it no longer occupied some distant sublime sphere connected to the production of beauty: in this context, the artists assumed the position and represented themselves as decentered subjects.

Confronted with an economic crisis, and the resulting increase in poverty and social inequality (including the constriction of the middle-class), Mexico endured a climate of hopelessness and pessimism. A new aesthetic discourse emerged out of this, as artists began to analyze the results of modernization in Mexico, results that revealed social deterioration more than social progress. Artists began exploring themes directly related to social obsessions and problems, like consumerism and its attendant cultures of disposal and recycling, or images and ideologies circulating in the media, especially those referring to sexuality and even pornography. As security declined, especially in Mexico City and the border regions, artists not surprisingly took up themes of corruption, crime and other forms of urban violence.

As years went by, the leaders of these independent spaces found ways to negotiate strategically with established institutions (federal or private), using carefully gained insights about how those structures operated. Artists were hardly naive, but rather, they used the system, with little fear that grants or other forms of funding would prejudice their independence. They even accepted government prizes from time to time, taking advantage of any opportunity that might allow them to adapt to an environment that had had once rejected them, but now accepted them. This also included conforming, at times, to the rules of the commercial market. Nonetheless, even such support for the independent spaces would not be enough to ensure their lasting financial independence. As in most family stories, the artists, no longer kids, had to find new paths: leaving home, they set out alone.

Notes

* In collaboration with Olivier Debroise, Pilar García de Germenos, and James Oles.

1. Daniel Guzmán, video interview with Cuauhtémoc Medina (November 6, 2003). "La era de la discrepancia" Archive, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

2. See the manifesto *¿Temístocles 44?*, *Alegría*, no. 3, quarterly review of Temístocles 44, 1993, p. 2.

3. At the beginning, the house was thought of simply as a space for work and experimentation; nonetheless, it soon became necessary to exhibit what was being created there, even if only to a few close friends.

4. Eduardo Abaroa, *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, unpublished thesis for the Visual Arts degree, Mexico City, ENAP, UNAM, 1999, p. 33.

5. On Temístocles 44, see also Haydée Patricia Roviroso González, "Temístocles 44, Espacio Independiente", unpublished thesis for the Master's Degree in Art, Universidad Iberoamericana, 1999.

6. Under the direction of artist Tomás Parra, the Foro de Arte Contemporáneo, located on the Calle El Oro near the Plaza de la Cibeles, was established in the heat of one of the numerous controversies that surrounded the INBA's Salones of 1978. It was an important node of creation and dissemination in the 1980s, and a "forum" for international debates, like the 1st Meeting of Visual Arts and Identity in Latin America (1981). In the Foro, Marcos Kurtycz, Adolfo Patiño, Carlos Zepa and the No Grupo did performances; the Foro also presented exhibitions of those rejected in the INBA's competitions. It was closed by authoritarian decree in 1988. The papers of the Foro are to be found in the INBA's CENIDIAP, and have not been explored, even though this was a key place for the expression of discrepancies in the 1980s, on par with Patricia Mendoza's totally independent Los Talleres de Coyoacán.

7. Karen Cordero, Francisco Reyes Palma, Ana Isabel Pérez Gavilán and Olivier Debroise had worked together on "Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960," a 1991 exhibition for the Museo Nacional de Arte that was partially censored by the INBA; Armando Sáenz had founded El Archivero and Rina Epelstein had collaborated with Alfonso Patiño on La Agencia. They had all had conflicts with official institutions, which prompted them, together with James Oles, to set up the association. Founding members also included cultural journalists Braulio Peralta and Angélica Abellejera, who wrote for *La Jornada*. Pilar García and Cuauhtémoc Medina also joined the group in this early phase. Close to the group, though never members, were Osvaldo Sánchez, Guillermo Santamarina, Ery Camara and Magali Arriola. Curare was

primarily an association of curators; though it worked with artists who were not being shown in the main institutions, it did not include artists as formal members in order to maintain a healthy distance between the two practices. Interview with Olivier Debroise, July 2006.

8. *Curare* perhaps had a slightly academic and serious tone at times, which may be why the members of Temístocles 44, as Pablo Vargas-Lugo recalls, referred to *Alegría* as an "anti-curitas" (anti-Band-Aid). The term "curare" refers not only to the Amazonian poison, but to the pun implicit in the verb "curar" (to curate, to cure).

9. The first "independently curated" show at Díaz's gallery, "Marcas" (1991), included work by Francis Alÿs, Pablo Vargas-Lugo, Abraham Cruzvillegas, and others. The fact that the Galería de Arte Contemporáneo and Curare, along with the Galería OMR, were established in the Colonia Roma had partly to do with the historical architecture of this early 20th century neighborhood, but also to depressed real estate values as a result of the 1985 earthquake, which had seriously affected the area.

10. Osvaldo Sánchez, "Espacios de la vanguardia: ¿Un espacio posible?," in *Reforma*, Punto de referencia (May 27, 1994), p. 19.

11. Calderón had studied at the San Francisco Art Institute, while Okón had been at the Concordia University in Montreal.

12. See also Jimena Acosta Romero, "La Panadería, 1994-1996, un fenómeno sociológico, estético y generacional", unpublished thesis for the Master's Degree in Art, Universidad Iberoamericana, 1999.

13. See Francisco Reyes Palma, "La historia del arte como *ready-made*," *La Jornada* (June 19, 1993), p. 28.

14. Eduardo Abaroa, "Se quemó casa nueva," *Reforma* (December 10, 1997), p. 3.

15. The founders of El Foco were artists Agustín Aldama, Rocío Caballero, Esteban Eroski, José Luis López, and Alejandro Sánchez; the creators of El Observatorio were César Inchaustegui, César Martínez, and Antonio Sáiz.

16. Gallo published an anthology of the texts he wrote for these events and exhibitions; though an important source on Mexican art of the 1990s for the English-speaking audience, it is a controversial and problematic volume for reasons beyond the scope of this essay. *New Tendencies in Mexican Art: The 1990s*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

17. José Manuel Springer, "Problemas domésticos," *Sábado*, supplement to *Unomásuno* (May 15, 1993), p. 3.

18. The alternative space called La Quiñonera was really a parentless house. From a very early age, the Quiñones brothers lived alone in this sprawling suburban residence, later inviting other artists to share the ample spaces.

De la intemperie al estilo crítico

Cuauhtémoc Medina

Ciertamente, “La era de la discrepancia” no sólo es una historia académica. No hemos buscado plantear una narrativa de hechos, personalidades, declaraciones y obras, sino ofrecer una serie de visiones acerca de qué pudo ser la cultura artística en diversos momentos de un recorrido temporal. Una ventaja de esa aproximación es que acercarse al presente no supone, como usualmente argumentan los historiadores, una falta especial de perspectiva. Es más: quizá la proximidad hace más nítido el modo en que un determinado conjunto de prácticas artísticas avanza una forma de intervenir en la cultura.

Durante la primera parte de los años noventa, en círculos principalmente localizados en la Ciudad de México, emergieron una serie de prácticas artísticas que gozaban de un privilegio histórico especial: habían tomado distancia frente a la marcha rutinaria del mundo artístico local, y más que estar definidas por la activación de metodologías históricas preconcebidas (como el conceptualismo de dos décadas previas) planteaban un deslizamiento por fuera del territorio conocido y ya clasificado de las prácticas artísticas y sus disciplinas constituidas. Esa indefinición permitía, para empezar, que artistas y refugiados de otras disciplinas (particularmente la arquitectura), locales, turistas e inmigrados, practicantes educados en el centro lo mismo que improvisados y autodidactas, compartieran una sincera incertidumbre acerca de qué era artísticamente viable y relevante en un sitio como México en tiempos de rápida integración económica. Debido en parte a una reacción contra el conservadurismo y mercantilismo en los años ochenta, “lo artístico” dejó de ser evidente y reconocible de antemano. Más que “propuestas” definidas acerca de métodos y estilos artísticos, lo que define mucha de la producción del periodo es estar atravesada por determinados procesos de aprendizaje y pedagogía compartida, y estar consitutida por un cuestionamiento acerca de las posibilidades de la práctica artística.

A esta incertidumbre de oficios, prerrogativas, espacios de manifestación y lenguajes de crítica y análisis, vino a sumarse el

desprendimiento ante las demandas de la llamada “cultura nacional”. Como en otras partes del mundo, el arte contemporáneo apareció como una forma de reflexión y autocrítica práctica acerca de la globalización. Por un lado, era evidente, la interferencia de la cultura global hizo que los argumentos que sujetaban al arte en relación a las funciones nacionales carecieran de importancia artística: “el arte contemporáneo” escapaba a la tutela de los círculos literarios, lo mismo que de los proyectos ideológico-partidarios o el mercado; se mostraba insensible ante las instituciones de la tradición y militante contra la esencia de la ideología de identidad, y (cosa crucial) se liberó de la principal dicotomía post-muralista, la oscilación entre la búsqueda de otro “arte político” y la defensa a ultranza de lo personal, privado y poético contra la amenaza de la instrumentalización ideológica. Por otro lado, las genealogías artísticas metropolitanas pasaron a ocupar un espacio importante en la visión de la historia del arte de los artistas jóvenes, al punto de que en varios casos éstos optaron por el *remake* (o la deliberada copia derivativa de obras referenciales) como modo de establecer tanto un contacto como una diferencia, frente a determinados hitos de la historia del arte. Pero por sobre todo, el arte contemporáneo se convirtió en un circuito que vivía la paradoja de estar, al mismo tiempo, en mayor o menor medida, integrado con circuitos y debates mundiales, y divorciado de los referentes, cauces, opciones ideológicas y gustos de la intelectualidad local. Sin mercado, sin cercanía al Estado, con un reducido contacto con la agenda de los intelectuales y medios, la emergente escena de los años noventa gozó por unos años de una notable autonomía, que dependía de un nuevo circuito característicamente global y local.

A falta de otro contexto, el arte de los años noventa encontró alojamiento en torno a tres circuitos de complicidad, que hacen su circunstancia radicalmente distinta a la de otros momentos de creatividad que fueron marginados en el pasado reciente, por su discrepancia con la cultura local general. Este punto no puede su-

brayarse más enfáticamente: no es que el arte de principios de los años noventa haya sido más marginal o independiente que el de otros momentos que reseñamos en otras secciones de esta muestra. Sucede que desde su discrepancia, pudo obtener refugio y energía de al menos tres circuitos previamente inexistentes.

El primero es la función emergente de la curaduría independiente. El nuevo operador artístico, el curador, validó su existencia al aparecer como aliado del artista al facilitar (al menos) una tenue relación con instituciones, medios y público. Al no pertenecer de lleno a la institución o al mercado, pero tampoco ser tan solo un colega, el curador contribuyó a brindar un simulacro de caja de resonancia, asesoría personal, y validación provisional, a formas de prácticas que en realidad carecían de caja de resonancia. En los discursos contra la curaduría frecuentemente se olvida que puede cumplir la función de crear un contexto sucedáneo a prácticas que, de otro modo, hubieran caído en el olvido.

El segundo, más que actuar grupalmente en la forma de autores colectivos, los artistas jóvenes en los años noventa funcionaron en torno a espacios independientes, gestionados por los artistas mismos, y que estuvieron en México animados en gran medida por la búsqueda de una experiencia colectiva de aprendizaje y crítica que las escuelas eran incapaces de proporcionar. La gran ventaja de esos espacios independientes es que no se plantearon como antagonistas de la institución (en términos de la militancia anti-institucional de las décadas previas) sino nuevamente como instituciones de reemplazo, ante la falta de espacios de exhibición, escuelas y públicos a la altura. La consecuencia de la emergencia de ese circuito es que los artistas rompieron con los señuelos y trampas institucionales con la comodidad de poder desdeñarlos: rápidamente, llegaron a la conclusión de que no había nada que ganar en seguir los mecanismos de promoción institucionales. La independencia era, pues, no solamente artísticamente benéfica, sino que se esforzó también por hacer viable la carrera de artistas que reconocieron que tomarse en serio las vías de promoción oficiales era contraproducente.

Y, finalmente, hay que consignar un tercer ingrediente por demás decisivo: esa independencia a la vez escogida y beneficiada por las circunstancias, se ve ahora acompañada del entusiasmo y posibilidades abiertas por la interacción con los circuitos artísticos globales. Fue crucial para muchas regiones que, a fines del siglo XX, era perfectamente factible ser viable globalmente y ser un marginado en el espacio local. De hecho la regla es que, al menos en los años noventa, el *mainstream global* surgiera del mosaico de una variedad de escenas locales alternas, interactuando muchas veces bajo el cobijo de las instituciones artísticas metropolitanas. Que esa clase de entretejido suscitara el temor de quienes todavía inscribían el nacionalismo en su práctica da testimonio del efecto desestabilizador del nuevo contexto global, pero no de las opciones, desplazamientos y concatenaciones culturales inéditas que suscitó.

Ese no-lugar donde se afincó el arte emergente en los años noventa es lo que en esta muestra hemos querido denominar, tentativamente como "intemperie". Al mismo tiempo, la falta de seguridad institucional también incidió en las obras artísticas en una forma sutilmente decisiva, al transferirse a un desdén por los ritos y convenciones del medio. Es cierto, como apunta José Luis Barrios, que las "filosofías del arte" de los espacios alternativos se oponen al sistema tradicional del arte al plantearse, ante todo, como "oposición a la pintura y una apuesta por el arte efímero y el arte objeto" así como a "la identidad 'mexicana' del arte"¹. Es esta introducción de medios no tradicionales la que las más de las veces subrayó la crítica local. Sin embargo, habría que radicalizar el argumento para afirmar que los artistas de los años noventa tuvieron la ventaja de carecer de seguridades sobre qué, cómo, dónde y de quién era el arte y de cómo se insertaba en el contexto de la nueva geografía cultural. Más que el surgimiento de un nuevo paradigma, en el relato que entresacan las imágenes y documentos que ofrecemos, quisimos subrayar lo que significó que una diversidad de productores culturales pudieran actuar sin tener un modelo de base, parámetros definidos, ni criterios de gusto claramente postulados. Que la actividad pública fuera también su educación artística fue una de las consecuencias de esta necesidad de investigación. La improvisación donde el arte fue el punto de llegada de jóvenes de diversas profesiones, que utilizaban la inexperiencia y amateurismo imperante como medios para criticar su propia inscripción profesional, fue otra de sus manifestaciones.

También que la escena local fuera particularmente permeable al ingreso de artistas de todo el mundo, quienes se reinventaban a la paz que reinventaban una imagen de su país huésped. Finalmente, las diversas prácticas artísticas, algunas fundadas en la crítica y movilización de los recursos de un arte particular como la pintura, otras que se formularon como la invención de un campo de métodos y actitudes, sea la caminata entendida como relato, el trabajo forense o la actividad remunerada, tienen como punto en común rechazar al arte como una práctica normada en torno a objetos también normados.

Al describir buena parte de las obras del periodo como la negociación con un "objeto anómalo", quisimos plantear la apertura que supuso la dichosa incertidumbre y hasta irresponsabilidad (facilitada por la falta de demanda e interés circundante) de las prácticas estéticas locales, que no tuvieron que afiliarse siquiera a las expectativas del multiculturalismo o la crítica postcolonial que era moneda corriente en los debates del arte latinoamericano.

La ironía de esta historia es que es ese proceso artístico tentativo y frágil el que, eventualmente, hubo de vérselas con la agitada crisis de lo que con inocencia seguimos refiriendo como "transición democrática", vino a convertirse en el sector cultural que más atinadamente pudo a la vez trazar la crónica y aprovechar estéticamente las condiciones del derrumbe. Las convulsiones que acompañaron el fallido intento de modernización global autoritaria del régimen de Carlos Salinas (1988-1994), la crisis

política y social de 1994-1995, que incluyó no sólo la rebelión zapatista y el asesinato del candidato oficialista a la presidencia, sino el desplome financiero y económico de fines de 1994 y la crisis social y la anomia extendida que desató, y finalmente, los tropiezos del ascenso del PAN a la presidencia en el año 2000, que introdujeron un periodo de inestabilidad más o menos continua, se convirtieron en temática y trasfondo de un nuevo tipo de arte. En la segunda mitad de los años noventa un sector creciente del arte contemporáneo local asume una politización peculiar fundada en la referencia descarnada, el uso brutal o poético, y la interacción irónica y/o humorística de la crisis post 1994. Bajo la sombra de ese complejo derrumbe histórico que, diez años después, dista mucho de haber amainado, esa escena artística globalizada pasó de sufrir una extendida indiferencia a convertirse en una especie de *mainstream* local, que sin embargo debía su penetración, circulación y relevancia en gran parte a entablar una relación cínica-crítica con su localidad. Este territorio de intervenciones y representaciones sociales descarnadas es lo que optamos por referir aquí como un arte que buscaba insertarse como un mecanismo analítico y crítico del "malestar global".

No está de más desconfiar de los argumentos que trazan una relación simple entre los tiempos de la política, las formaciones de clase o identidad, la supuesta mentalidad de "la época", y una determinada clase de producción cultural. Uno de los motivos que nos conducen al arte contemporáneo, es la expectativa de que éste no sea sólo el producto de un tiempo y una mentalidad, que por el contrario, suponga un cierto descuadre frente a los valores, modos de conocer y actitudes preponderantes. Dada la forma en que la historia de los Estados preside, por lo general, las cronologías sociales, es necesario tener un especial escepticismo por los intentos de dividir en periodos el arte en relación a las crisis políticas. Aun así, el efecto que el cataclismo de 1994-1995 (como en su momento, el 68) tuvo en el desarrollo del arte contemporáneo en México fue decisivo, y no es homogéneo al destino de los otros sectores culturales como el teatro o la literatura, ni con las condiciones en que se produjeron otras crisis en la historia del país. Más allá de "reaccionar" ante la crisis, el circuito del arte contemporáneo globalizado descubre pronto vías para hacerse cargo de una cotidianidad alterada brutalmente por el fracaso del proyecto de modernización y asumir en el seno de su propia práctica, los indicios del desprestigio político, la resistencia a la modernización, la universalización de las relaciones sociales del capitalismo y los estragos de sus crisis en la vida de la población, y la creciente violencia que tomó por asalto a México a fines del siglo xx. Pero fue precisamente haber hecho al lado las presunciones de la alta cultura y las demandas de identidad

Notas

1. José Luis Barrios, "Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)", Issa Ma. Benitez Dueñas (coord), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, México, CURARE, CNCA, 2001, p. 161.

nacional para interactuar con la sociedad a nivel de los objetos cotidianos, la circulación de signos sociales y la fenomenología del capitalismo, que la crisis del fin del sistema priísta tuvo una manifestación inmediata en la formulación de un arte crítico.

A pesar de que, en términos generales, las prácticas radicales de fines del siglo xx eran más explícitas y directas que sus precedentes inmediatos, frecuentemente por el carácter desu- blimado de los medios de representación y acción que la obra de arte involucraba, no abandonó sin embargo un muy significativo terreno de incertidumbre. El arte político y socialmente sobrecargado del periodo siguió expresando un estado de suspensión de convicciones definidas en torno a la naturaleza de la obra artística lo mismo que la naturaleza de su política.

A pesar de que, incluso, su reputación internacional dependía de su valor crítico con respecto a las condiciones de vida bajo el capitalismo, la indagación y metodologías de este arte no aceptaba los términos de la política civil ordinaria, y siguió rehusándose a convertirse en un departamento estético de los bandos ideológicos y partidarios en pugna tras la debacle del antiguo régimen. No es casual que este circuito haya, por lo general, evitado el rol del "intelectual comprometido", y no se haya avenido a poner su trabajo al servicio de movimientos sociales o partidos específicos, mientras que artistas mucho más convencionales (desde los caricaturistas hasta los pintores abstractos) hayan contribuido más directamente en la agitación política ciudadana. Explorar (y explotar) el paisaje de ruinas sociales y culturales del proceso capitalista global, ahondar en la promesa fallida de la integración al mundo global, era también sostener una postura renuente frente a los términos, usos y lenguaje de los políticos locales y sobre todo ante cualquier clase de despliegue de trascendentalismo cultural ante el conflicto. Una de las características del arte del "malestar global" fue abandonar la posición "humanista" con que los intelectuales y artistas más integrados al *establishment* local asumieron la crítica de la situación inmediata, pues así como el objeto artístico podía operar en el terreno de "lo bajo", también el arte sugería que su significación dependía de rechazar la superioridad moral de la cultura.²

La inestabilidad con respecto a la definición del arte en términos éticos y de gusto (lo mismo la disfuncionalidad social y la negociación con lo intolerable) era el requisito lógico de mantenerse fiel a haber derivado de una cierta exterioridad con respecto a su medio cultural. Por consiguiente, si bien fue azuzada por la explosión política de 1994, la brutalidad de las prácticas visuales y artísticas de fines de siglo en México no implicaba un giro arbitrario. Nacidas en condiciones de inclemencia, las nuevas prácticas artísticas no podían ser piadosas.

2. Cuauhtémoc Medina, "Una ética obtenida por su suspensión", *Situaciones artísticas latinoamericanas*, San José, Costa Rica, TEOR/ética, 2005, pp. 105-116.

The Critical State of Inclemency

Cuauhtémoc Medina

Now, it is true that “The Age of Discrepancies” is not only an academic history. We have not proposed a single narrative stringing together facts, personalities, statements, and works, but rather we have tried to offer a series of insights into what kind of artistic culture took place in Mexico City at different times over a particular period. This fragmented rather than monolithic approach meant we could analyze events close to the present time without regretting the alleged lack of perspective that historians usually fear. On the contrary, perhaps proximity itself allowed us to achieve greater clarity in showing how a certain set of artistic practices proposed innovative ways of shaping culture in the post-1968 period.

In the early 1990s, in artistic networks mainly centered in Mexico City, there emerged a series of practices with a special historical privilege: they had distanced themselves from the dull march forward of the local art world, and rather than be defined by activating preconceived historic methodologies (like the conceptualism of the two previous decades), they sought to slip out into unknown territories, evading preexisting labels of practices and disciplines. This lack of definition meant that artists and refugees from other fields (especially architecture)—whether locals, tourists or immigrants, whether practitioners educated in the metropolis or self-taught improvisers—would share a deep uncertainty about what was artistically feasible and relevant in a place like Mexico, in a time of rapid economic integration to the global economy. Partly in reaction to the conservatism and commercialism of the 1980s, “the artistic” was no longer something easily recognizable. Indeed, more than clearly defined “proposals” for new artistic methods or styles, what we find in this period is an emphasis on workshops and shared learning experiences, part of a constant interrogation of the varied possibilities for artistic practice.

Artists were uncertain about occupational definitions, about their prerogatives, operational spaces, and languages of criticism

and analysis, and they were also increasingly disengaged from the demands of so-called “national culture.” As in other parts of the world, contemporary art in Mexico became a site for reflection and practical self-critiques on the effects of globalization. The interference of global culture drained the relevance from arguments that linked art to national purposes: “contemporary art” was no longer subject to the direction of literary circles, or to the restraints of ideologies, political parties or even the market. It appeared to be insensitive to traditional institutions, and militantly opposed to any essentialist identity politics. Also—and this is crucial—it was liberated from the major split prevalent in Mexico’s post-muralist era: the division between those who sought a new “political art” and those who staunchly defended the personal, private and poetic against the threat of ideological instrumentalization. At the same time however, the art historical genealogies of the centers were of ever-greater importance to the country’s young artists, to the point that they sometimes produced “remakes,” or purposely-derivative copies of famous works, as a way to establish contacts but also mark differences regarding earlier landmarks. Most of all, contemporary art became a circuit caught in a paradox: as it became integrated to international networks and debates, it found itself increasingly separated from the references, currents, ideological choices, and tastes of local intellectuals. Devoid of a market, with no ties to the State, out of synch with the agendas of intellectuals and of the media, the new art of the 1990s enjoyed a brief period of unprecedented autonomy, the product of emergent circuits that were, characteristically, both local and global.

Indeed, lacking any other context, the art of the 1990s found support in three newly-emerged circuits of complicity, a circumstance that differentiates the 1990s from other creative moments in Mexico’s recent past, which had also been marginalized for dissenting from the wider field of local cultural practice. This cannot be stressed enough: the art of the 1990s was not

more marginal or independent than the art produced at other moments covered in this exhibition. The difference was that this time, the artists' discrepancies were embraced by new structures that allowed them to generate even more energy.

The first of these circuits of complicity centered around the emerging importance of the independent curator. As a new artistic operator, the curator validated his or her existence through forging an alliance with the artist to facilitate (at least) tenuous relationships with institutions, the media, and the audience. By maintaining some distance from museums and galleries, but at the same time being more than a mere colleague, the curator provided a sounding box, giving personal advice and provisional validation to practices that otherwise lacked any resonance at all. Those who attack the status of the curator often forget that he or she may create a vicarious context for practices that would otherwise have been forgotten.

The second of these new circuits consists of the independent spaces managed by artists themselves. More than working in groups that stressed collective authorship, young artists in the 1990s operated in and around these alternative spaces, which emerged in Mexico to promote shared pedagogical experiences and self-critiques that the country's art schools were not able to provide. One chief advantage of these independent spaces was that they were not antagonistic to institutions (unlike the anti-institutional activism of previous decades), but rather, they acted as substitute institutions that could compensate for a general lack of exhibition spaces, schools and sophisticated audiences. This circuit allowed artists to elude the decoys and traps of official institutions, even to disdain them with comfort: they quickly concluded that there was nothing to be won by searching for (official) institutional validation. This independence was not only artistically beneficial, but it also helped artists' careers, forcing them to recognize that it would be counterproductive to seriously consider the paths to official promotion.

The third crucial circuit was the global art world: the desire for independence, a choice that was aided by circumstance, was accompanied by an enthusiasm and openness generated by the interaction of local artists with global artistic networks. In many parts of the world, in the late 20th century, it was perfectly possible to have a global presence while being ignored at the local level. As a rule, at least during the 1990s, global mainstream art was a mosaic of various peripheral alternatives, whose interaction was allowed by the patronage of artistic institutions in the centers. This interweaving of discourses aroused fears from artists and others whose practice still depended on nationalism, revealing the destabilizing effects of the new global context, though not of the unprecedented choices, shifts and links it produced.

This no-place where the emerging artistic culture of the 1990s built its foundations left art subject to a process of exposure, or weathering, that we might call "inclemency." At the same

time, however, the lack of an institutional roof over their heads affected artists in other, perhaps more positive, ways by helping artists to discard the conventions and customs centered around a specific artistic medium. As José Luis Barrios has pointed out, the "art philosophies" of the alternative spaces were opposed to traditional art systems, in the sense that they postulated an "opposition to painting and favored ephemeral art and object art," as well as "to 'Mexican' identity in art."¹ Local critics usually placed special emphasis on the introduction of non-traditional mediums. Nevertheless, one could go even further, affirming that artists in the 1990s actually benefited from the lack of certainty regarding the who, what, where and how of art, and from doubts about how it might be inserted in the context of a new cultural geography.

More than the apparition of a new paradigm, the narrative that emerges from the images and documents in this exhibition underscores that a variety of cultural producers could act without specific models, well-defined parameters or clearly declared tastes. There was thus a need for constant investigation, which made public activities part of their artistic education. And there was also much improvisation, as young professionals from other fields crossed over to art, using their amateur status and creative talents as a means to critique their own professional choices. It also helped that the local art scene was then particularly receptive to artists from outside, who reinvented themselves while reinventing an image of their adopted country. All this gave rise to a notable diversity of artistic practices, some criticizing and mobilizing resources of a particular art form, like painting, others inventing methods and attitudes: walks conceived as narratives, forensic work, or remunerated actions all share the rejection of art as a normative practice involving equally normative "objects."

By categorizing many of the works of this time as negotiations with the concept of the "anomalous object," we hoped to highlight the openings allowed by such blissful uncertainty and even irresponsibility (facilitated by the lack of attendant demand or interest) of local aesthetic practices, most of which maintained a distance from the multiculturalist expectations and post-colonial critiques that were then commonplace in Latin American art debates.

The irony of the story is that this fragile and tentative artistic process, which eventually had to face the agitated crisis of what we naively still call the "transition to democracy," developed into the cultural sector best able to trace the development of that "transition" and take aesthetic advantage of its collapse. The failure of the authoritarian global modernization project of the Salinas administration (1988-1994) led to some serious convulsions: the political and social crisis of 1994-1995 included not only the Zapatista uprising and the assassination of the official presidential candidate, but also a financial crash that caused social upheaval and recession, which contributed to the stumbling victory of the

PAN in the presidential elections 2000. This was a climate of more or less continuous instability, and the post-1994 political and economic events were both theme and background of a new kind of contemporary art marked by raw references, brutal or poetic responses, and ironic and/or humorous interactions. In the shadow of a complex historic downfall that ten years later still looms large, the newly globalized Mexican art world shifted from suffering indifference to attaining mainstream status, and this despite the fact that it owed its dispersion, circulation and relevance to a cynical-critical view of the local situation. This territory of intervention and of naked social representation is what we have chosen to focus on here, as the art world struggled to become a mechanism capable of analyzing and criticizing "global distress".

One should always have reservations about arguments tracing simple cause-effect relations between political timing, class or identity formations, the assumed mentality of an "epoch," and certain kinds of cultural production. If we are drawn to study contemporary art it is not because we expect it to mirror some particular time or mentality, but on the contrary, precisely because it reveals a lack of synchronicity with prevailing values, methods of knowledge and attitudes. In fact, since national histories frequently preside over the construction of social chronologies, we must be skeptical of periodizing art according to political crises. Nevertheless, the effects on Mexican contemporary art of the cataclysmic events of 1994-1995 (like those previously felt as a consequence of 1968) were decisive, though the effects were not shared by other cultural sectors (like theater or literature), nor were there any precedents to be found in other crises in the country's history. More than "reacting" to the crisis, the global contemporary art world quickly discovered ways to take charge of everyday events that had been brutally altered by the failure of the modernization project, incorporating into its own practices evidence of the loss of political prestige, of the resistance to modernization, of the universalization of capitalist social relations and their damaging effects on different populations, and of a wave of violence that spread over Mexico at the end of the 20th century. But it was precisely because this sector of the art world discarded the presumptions of high culture and the demands of national identity in order to interact directly with society at the level of everyday objects, as well as circulating social signs and formulating a phenomenology of capital-

ism, that the final crisis of the PRI system found a direct manifestation in the formulation of an art of critique.

Even if the radical practices of late 20th-century artists were generally more explicit and direct than those of their immediate predecessors, often because the means of representation or action used to create the work of art were not idealized, these practices still operated on an important terrain marked by uncertainty. Politically (and socially) charged art from this period held both art and politics subject to the same state of suspended belief.

Although its international critical reputation depended on the value of its critique of life under capitalism the practices and methodologies of the art of this period did not accept the terms of ordinary civil politics, and steadfastly refused to become the aesthetic department of the ideological groups or quarreling partisans that accompanied the collapse of the old regime. It is not by chance that artists in this circuit avoided taking on the role of "the committed intellectual," and refused to place their images at the service of specific social movements or political parties (as did more conventional artists, from cartoonists to abstract painters). Indeed, exploring (and exploiting) the landscape of social and cultural ruins left by the processes of global capitalism, or delving into the failed promise of economic integration, were in fact a means of rejecting the discourse of local politicians, of negating the possibility of creating cultural transcendence out of conflict. One of the features of an art that reflected "global distress" was that it abandoned the "humanist" position that intellectuals and artists linked more closely to the local establishment had used to critique the current situation. Just as the art object could operate in the field of "the low," so the significance of art in general might rely on its very rejection of the moral superiority of culture. This instability, this inclemency, with respect to the definition of art in terms of ethics (social disfunction) or taste (negotiating with the intolerable) was the logical prerequisite if art was to remain faithful to its origin as a culture growing with a certain exteriority to its cultural milieu.² Triggered by the political turmoil of 1994, the brutality of visual and artistic practices of the end of the century in Mexico was to a great extent a logical outcome. Born in conditions of inclemency, at the end of the day, the new artistic practices were similarly unforgiving.

Notes

1. José Luis Barrios, "Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)," Issa Ma. Benítez Dueñas (ed.), *Hacia otra historia del arte en México: Disolvencias (1960-2000)*, Mexico City, Arte e Imagen-Conaculta, 2001, p. 161.

2. See Cuauhtémoc Medina, "Una ética obtenida por su suspensión," *Situaciones artísticas latinoamericanas*, San José, Costa Rica, TEOR/ética, 2005, pp. 105-116.

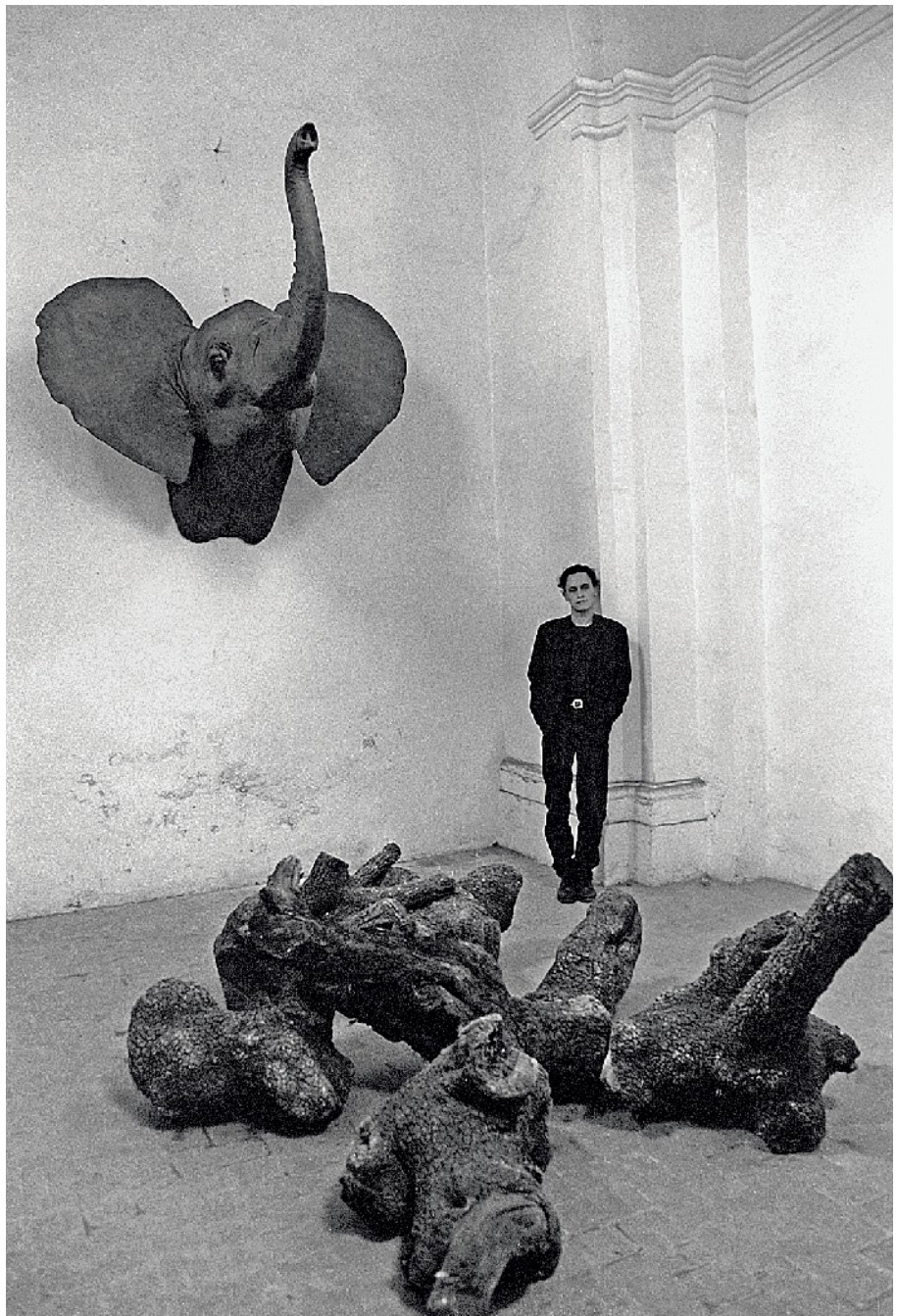
A propósito On Purpose

Un ejemplo envidiable de la mediación curatorial cuya función es remover mediaciones, resultó Guillermo Santamarina, quien (en cocuraduría con Gabriel Orozco y Flavia González Rossetti) convocó a un grupo de artistas a la exposición "A propósito", con pretexto de un homenaje a Joseph Beuys, que se llevó a cabo en el antiguo Convento del Desierto de los Leones en abril de 1989. Esta primera curaduría en forma, involucró a Rubén Bautista, Mónica Castillo, la argentina María Causa, Roberto Escobar (del grupo de performance El Sindicato del Terror), Silvia Gruner, Gabriel Orozco, Melanie Smith, Raúl Piña, Mario Rangel Faz, Manuel Rocha y el sueco Ulf Rollof, a que produjeran obras *in situ*, a partir de la noción beuysiana de un concepto del arte expandido.



437

Guillermo Santamarina provides an enviable example of a cultural mediator whose role was to unsettle mediations. Under the pretext of paying homage to Joseph Beuys, whose name was at the time a sort of esoteric password, Santamarina (in collaboration with Gabriel Orozco and Flavia González) convoked a group of artists who were beginning to work independently in the realm of performance. The exhibition, entitled "A propósito" (On Purpose), took place during April 1989 in the former monastery in the Desierto de los Leones. One of the first truly professional curatorial projects involving Mexican contemporary art, the show included work by Rubén Bautista, Mónica Castillo, María Causa (Argentina), Roberto Escobar (from the performance group El Sindicato del Terror), Silvia Gruner, Gabriel Orozco, Raúl Piña, Mario Rangel Faz, Manuel Rocha, Melanie Smith and Ulf Rollof (Sweden), all of whom produced site-specific works based on Beuys's concept of expanded art.



438



439



440

437. *A propósito*, abril de 1989.

438. Pedro Meyer, Gabriel Orozco, instalación *Capilla*, abril de 1989.

439. Pedro Meyer, Manuel Rocha, instalación sonora *J. B.*, abril de 1989.

440. Silvia Gruner, *Vuelo*, abril de 1989.

441. Pedro Meyer, performance de Roberto Escobar (y el Sindicato del Terror), *Un hombre x- en una estación x- escuchando una ópera x*, abril de 1989.

442. Silvia Gruner, *Vuelo*, abril de 1989 [detalle].

442

441



387



443

El Salón des Aztecas

El Salón des Aztecas que Aldo Flores creó en la primavera de 1988, tenía la ambición de transformar el Centro Histórico de la Ciudad de México en una especie de Soho latinoamericano, usando el arte para provocar un “renacimiento de Tenochtitlán” de entre las ruinas dejadas por el sismo de 1985. Aldo Flores instaló su galería y centro cultural en una mueblería de su familia en la calle República de Cuba, en una zona suficientemente deprimida para permitirle expandirse sobre los locales comerciales adyacentes según sus proyectos lo requerían. La nota dominante de la operación era el entusiasmo, la diversidad y la improvisación. Además de concebir al artista como un agente potencial de cambio urbano, Aldo Flores tuvo el tino de ofrecer a muchos artistas, y en especial a varios de los inmigrantes de Europa y de Estados Unidos que jugarían un papel clave en los años noventa, una primera plataforma de exhibición.

388



444

443. Fachada de El Salón des Aztecas, calle República de Cuba, Ciudad de México, 1989.

444. Cartelera de “3 países 4 maneras de pensar”, Salón des Aztecas, mayo de 1989.

445. Invitación de “Ahora ya son tres los salones de los artistas aztecas”, febrero de 1989.

446. Invitación de “Los cantos del nahual y las ánimas que flotan”, septiembre de 1990.

447. Invitación de “Manhattan-Tenochtitlán”, 1990.

448. Cartel de la exposición de Francis Aljys, febrero de 1990.

449. Francis Aljys frente al Salón des Aztecas, 1990.

450. Pete McDonald, Alex Veness, Enrique Cava, Enrique Cantú, Anita Checchi, Melanie Smith y Claudia Fernández, entre otros, en el Salón des Aztecas, 1990.

The Salón des Aztecas was established by Aldo Flores in the spring of 1988, with the idea of transforming the colonial heart of Mexico City into a sort of Latin American Soho, using art to inspire a renaissance of ancient Tenochtitlan from the ruins left by the 1985 earthquake. Flores installed an art gallery and cultural center in a furniture store owned by his family on the Calle República de Cuba, a sufficiently depressed zone that would allow expansion into adjoining shops, as future events might require. Flores’s project was marked by enthusiasm, diversity and improvisation. As well as seeing visual artists as potential agents for urban renovation in general, he had the foresight to offer several artists—especially some who had migrated from Europe and the United States, and were destined to take on important roles in the 1990s—space for the first public exhibition of their work.

La toma del Balmori Taking Over the Balmori

DES AZTECAS TENOCHTITLAN
23 MARZO DIA MUNDIAL DEL
ARTISTA TOMA DEL BALMORI
7:30 P.M. COORDINACION:
PONCHO AGUILAR ALDO FLORES
Y CARMEN AGUILAR CUBA 54

La acción más importante del Salón des Aztecas fue "La toma del edificio Balmori", en la esquina de Orizaba y Avenida Álvaro Obregón. En marzo de 1990, ante la amenaza de que este elegante edificio afrancesado fuera derrumbado so pretexto del daño producido por el temblor, el Salón hizo una convocatoria abierta para que más de cien artistas de diversas generaciones, desde Philip Bragar hasta los integrantes de La Quiñonera, se apropiaran artísticamente del sitio para sonar la alarma pública de la amenaza que se cernía sobre la arquitectura histórica. La acción fue extraordinariamente exitosa: además de ser considerada como uno de los hitos del arte de los años noventa, "La toma del Balmori" logró salvar al edificio, que sobrevive, ahora restaurado, en un entorno que poco a poco se fue poblando de galerías y centros culturales. Aldo Flores repitió el operativo un par años más tarde, esta vez en un intento de recuperar el edificio Rull, en el Eje Central. A partir de "La toma del Balmori", Flores organizó también varios festivales anuales fijos en torno a un "día del artista".

451



452

Restauración, para la historia y el arte, del Edificio Balmori en la Roma

■ Ahí se albergó en la década de los treinta Conchita Jurado, cuyas famosas bromas a políticos de la época acabaron por conocerse como balmoreadas

453

The most important action sponsored by the Salón des Aztecas was the occupation of the Edificio Balmori, a once elegant French-style apartment building at the corner of the Calle Orizaba and Avenida Álvaro Obregón. In March 1990, while the building was threatened with demolition after being damaged in the earthquake, the Salón issued an open call to over one hundred artists of different generations, from Philip Bragar to members of La Quiñonera, encouraging them to appropriate the place artistically in order to warn the public of the dangers threatening the city's historic architecture. The action was an enormous success: it was a decisive moment in Mexico's contemporary art history, and also saved the building (now restored, it is a centerpiece of the Colonia Roma, a neighborhood undergoing gentrification). Flores repeated this operation two years later, attempting to take over the Edificio Rull on the Eje Central, adjacent to the Torre Latinoamericana. Following the takeover of the Balmori, Flores also organized several annual festivals planned around the idea of an "Artist's Day."

451. Cartel para "La toma del Balmori", marzo de 1990.

452. "La toma del Balmori", marzo de 1990.

453. *La Jornada*, 15 de marzo de 1990.

454. Carla Rippey durante "La toma del Balmori", 1990.



454



La ilusión perenne de un principio vulnerable

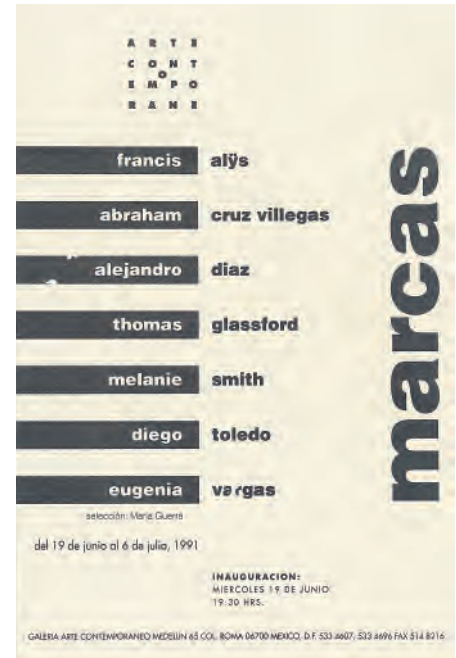
455



A principios de los noventa, las instituciones mexicanas, salvo algunas excepciones, desconfiaban de la emergencia del nuevo arte. En cambio, la curiosidad globalista de los curadores y la presión por representación latina de las instituciones americanas, hizo que artistas mexicanos fueran invitados a los Estados Unidos y Europa.

El proceso de esa actividad viajera fue intenso: el primer caso fue "Aquí y allá" (1989), curada por Gabriela Flores y Francesco X. Siqueiros, reunía a artistas de Los Ángeles y de la Ciudad de México, casi todos provenientes de La Quiñonera, en la Municipal Art Gallery, Los Ángeles, entonces dirigida por Edward Leffingwell, crítico de arte cercano a Michael Tracy.

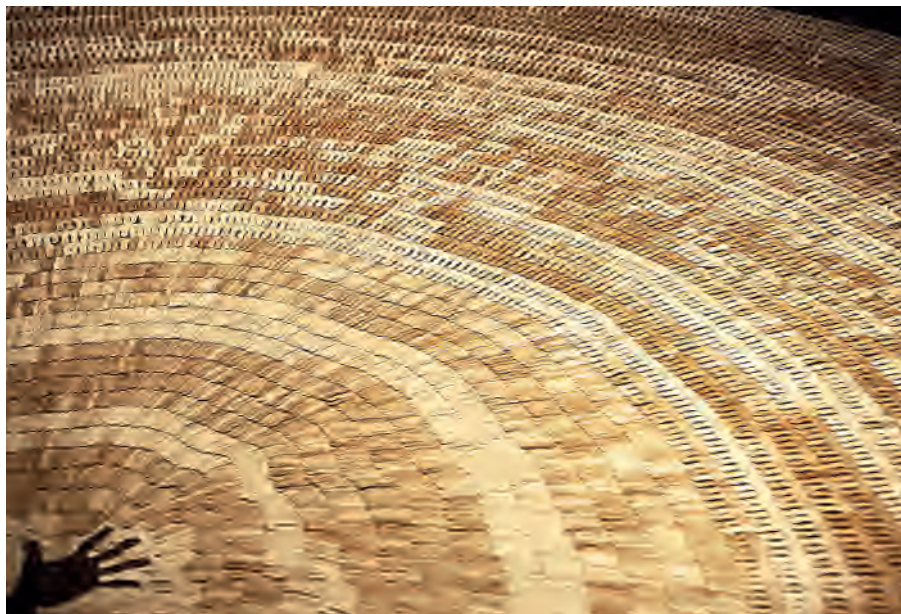
Unos meses más tarde, el Blue Star Contemporary Art Space de San Antonio, Texas, presentó la exposición "D. F.", organizada por Alejandro Díaz. A la vez, el Art Center College for Design de Pasadena invitó a María Guerra y a Guillermo Santamarina a presentar una exposición de arte conceptual mexicano. "La ilusión perenne de un principio vulnerable: otro arte mexicano" se inauguró en septiembre de 1991, e incluía instalaciones realizadas *in situ* de Carlos Aguirre, Agustín González-Garza, Silvia Gruner, Marcos Kurtycz, Francisco Castro Leñero, Gabriel Orozco, Rubén Ortiz Torres, Juan Manuel Romero y Diego Toledo. Ese proceso de tejido local-global, culmina en los debates teóricos que convocó el primer feria de arte comercial



456

en México, ExpoArte Guadalajara a partir de 1992. ExpoArte hizo posible que Guillermo Santamarina organizara una serie de mesas redondas que adquirieron mayor importancia que la feria, propiciando la reunión de artistas locales con una impresionante lista de ponentes (de Jean Fisher y Gerardo Mosquera a Achille Bonito Oliva y Catherine David). El Foro Internacional de Teoría del Arte Contemporáneo (FITAC) fue una de esas primeras ocasiones, a nivel mundial, que mezcló academia, activismo político cultural, comercio, curaduría y teoría, práctica ahora común. Tras tres ediciones organizadas por Santamarina, la conformación del FITAC pasó sucesivamente a Osvaldo Sánchez y Rubén Gallo.

457



392

455. Catálogo de *La ilusión perenne de un principio frágil, otro arte mexicano*, Pasadena Center for Design, septiembre de 1991.

456. Invitación de *Marcas*, Galería de Arte Contemporáneo, 1991.

457. Gabriel Orozco, *Mi mano es la memoria del espacio*; 1991.

458. Blue Star Contemporary Art Space, San Antonio, Texas, 1991, de izquierda a derecha: Melanie Smith, Francis Alÿs, Silvia Gruner, Thomas Glassford, Gabriel Orozco; arriba: Gabriel Kuri, Pablo Vargas-Lugo y Alejandro Díaz.

459. FITAC, ExpoArte Guadalajara, 1992: de izquierda a derecha: Jean Fisher, Alberto Ruy Sánchez, Bélgica Rodríguez, Osvaldo Sánchez y Kurt Hollander.

460. FITAC ExpoArte Guadalajara, 1992: en el podium, de izquierda a derecha: Edward Sullivan, Felipe Ehrenberg, Bélgica Rodríguez, Thomas McEvilley y Gerardo Mosquera; entre el público, Carmen Gaitán, Patricia Ortiz Monasterio, Jaime Riestra, Thomas Glassford y Marcela Ramírez.

461. Guillermo Santamarina y María Guerra, agosto de 1998.

The Perennial Illusion of a Vulnerable Principle



458

With very few exceptions, Mexican institutions viewed the emerging art forms of the early 1990s with distrust. And this was true despite the fact that curatorial interest in a global perspective, and pressures for “Latin American” representation in the programming and collections of US museums, meant that Mexican artists were increasingly invited to travel to the US and Europe, ratifying their work on an international stage.

This transnational circulation was intense. An early project was “Aquí y allá” (Here and There), an exhibition organized in 1989 by Gabriela Flores and Francesco X. Siqueiros, with artists from Los Angeles and Mexico City (mostly from La Quiñonera), held at the Municipal Art Gallery in Los Angeles, then headed by Edward Leffingwell, an art critic with close ties to Michael Tracy. A few

months later, the Blue Star Contemporary Art Space in San Antonio presented the exhibition “D.F.,” curated by Alejandro Díaz. At the same time, the Art Center College for Design in Pasadena invited María Guerra and Guillermo Santamarina to select artists for an exhibition on Mexican conceptual art. Titled “The Perennial Illusion of a Vulnerable Principle: Another Mexican Art”, the show opened in September 1991, with site-specific installations by Carlos Aguirre, Agustín González-Garza, Silvia Gruner, Marcos Kurtycz, Francisco Castro Leñero, Gabriel Orozco, Rubén Ortiz Torres, Juan Manuel Romero, and Diego Toledo.

The ongoing effort to link the local and the global led to the theoretical debates held during Mexico’s first commercial art fair, ExpoArte Guadalajara, beginning in 1992. The organizers

of ExpoArte asked Santamarina to coordinate a series of panel discussions, which ended up being far more significant than the fair itself, promoting contacts between national artists and an impressive list of international speakers. The Foro Internacional de Teoría del Arte Contemporáneo (International Forum for Contemporary Art Theory, or FITAC) brought together a vibrant and international array of academics, cultural-policy activists, dealers, curators, and critics (Jean Fisher, Gerardo Mosquera, Achille Bonito Oliva or Catherine David, among others), a practice that has since become common (the Foro actually predates similar events held at other fairs, like ARCO). After three versions headed by Santamarina, FITAC was headed by Osvaldo Sánchez and later by Rubén Gallo.



459



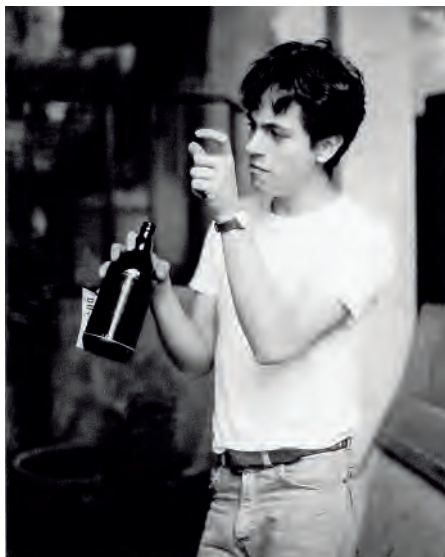
460



461



462



463



464



465

El Taller de los viernes

La educación profesional en artes en la Ciudad de México durante la década de los años noventa tenía ciertas falencias que llevaron a algunos artistas a crear grupos y a realizar reuniones informales. Las clases, tanto en La Esmeralda (ENPEG) como en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), servían más como aglutinadores de personas interesadas en temas comunes alrededor de cursos específicos, que como una estructura que les ayudara a una producción artística que fuera problemática y crítica, más acorde con sus intereses. Muchos artistas que estaban comenzando a trabajar generaban grupos informales que les permitían obtener e intercambiar información sobre arte, discutir temas de interés común y, por supuesto, compartir referencias de todo tipo.

En ese contexto se creó el Taller de los Viernes, coordinado por Gabriel Orozco, un espacio de discusión y de creación que se llevaba a cabo en la misma casa del artista. En el taller participaron activamente Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Gabriel Kuri y Jerónimo López (Dr. Lakra). Los artistas se reunían informalmente, pero con periodicidad y disciplina todos los viernes, para discutir sus próximas obras, reelaborar ideas, compartir información que se encontraba en libros, fotocopias y revistas; e incluso para volver a pensar soluciones formales a algunas obras que ya estaban avanzadas.

Daniel Montero

Professional arts education in Mexico City during the 1990s had certain shortcomings that led some artists to create groups and hold informal meetings. Classes at both La Esmeralda (ENPEG) and the Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) served more as centers of gravity, drawing together people with shared interests in the subject matter of specific courses, than as structures that would help them along toward an artistic production that would be critical and problematizing, more in accordance with their interests. Many artists who were at the beginning of their careers created informal groups that allowed them to get and exchange information about art, to discuss their shared interests, and of course, to share references of all kinds.

The Taller de los Viernes [Friday Workshop] was created in this context; coordinated by Gabriel Orozco, it constituted a space of discussion and creativity that was held in Orozco's house. Active participants in the workshop included Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Gabriel Kuri, and Jerónimo López (Dr. Lakra). The artists met every Friday, informally but with both regularity and discipline, in order to discuss their next projects, rework ideas, share information they had found in books, photocopies, or magazines, and even to rethink formal solutions to work that was already in an advanced stage.

Daniel Montero



466

Mel's Café

467

El primer departamento-estudio de Melanie Smith, en un viejo edificio de la Plaza Santa Catarina, a la vuelta del Salón des Aztecas, también se convirtió en un centro de actividad y reunión de la nueva comunidad artística y literaria que había adoptado el centro de la Ciudad de México como su lugar de residencia. En esa vecindad, los fines de semana hacia 1990, Smith y Francis Aljys abrían un restaurante informal que además de servir para moderar la penuria de los anfitriones, permitía la exhibición informal de obras, y el intercambio de información. Este era un circuito definido por impresiones inmediatas y experiencia directa, eminentemente multinacional y políglota, que transitaba por el centro de la Ciudad de México y observaba desde las azoteas las cúpulas coloniales y las ruinas aztecas, pero con la imaginación en un ir y venir de todas a ninguna parte.



468

After she arrived in Mexico, Melanie Smith's first studio was located in an old building on the Plaza Santa Catarina, around the corner from the Salón de los Aztecas. This apartment became a center for the meetings and events of the new artistic and literary community that had adopted downtown Mexico City as a place of residence. On weekends, Smith and Francis Aljys ran an informal restaurant serving brunch; designed to help make ends meet, it also provided a space for informal exhibitions and the exchange of information. Their multinational and polyglot circle was defined by immediate impressions and direct experience: artists and visitors wandering through the heart of the capital, gazing out over colonial church domes and Aztec ruins from rooftop patios, using their imagination to come and go anywhere.



469



470



- 462. Gabriel Kuri, foto de Laureana Toledo.
- 463. Damián Ortega , foto de Laureana Toledo.
- 464. Abraham Cruzvillegas , foto de Laureana Toledo.
- 465. Jerónimo López (Dr. Lakra) , foto de Laureana Toledo.
- 466. Jerónimo López (Dr. Lakra) y Gabriel Orozco , foto de Laureana Toledo.
- 467. Ian Dreyden, Mel's Café, ca. 1991, de izquierda a derecha: Mary Fargueson, Thomas Glassford, persona no identificada, Melanie Smith y Lorna Scott Fox.
- 468. Ian Dreyden, Mel's Café, ca. 1991, Francis Aljys y Gabriel Orozco.
- 469. Carla Rippey y Julio Catalá "Félix María Félix" en Mel's Café, ca. 1991.
- 470. Tatiana Parcerero, Francis Aljys, Lorna Scott Fox y Jimena Cáncino, entre otros, en Mel's Café, ca. 1991.



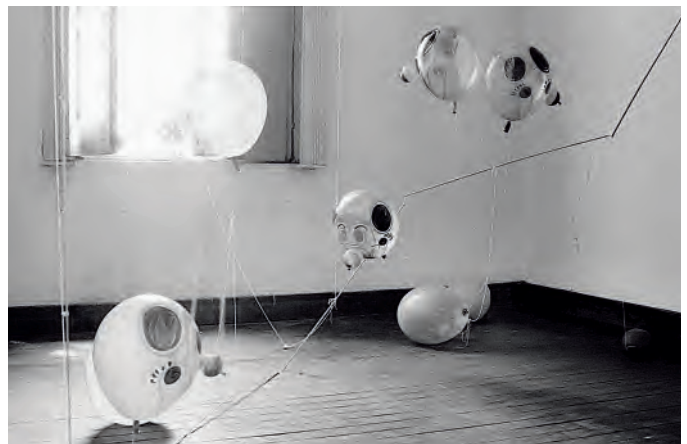
471



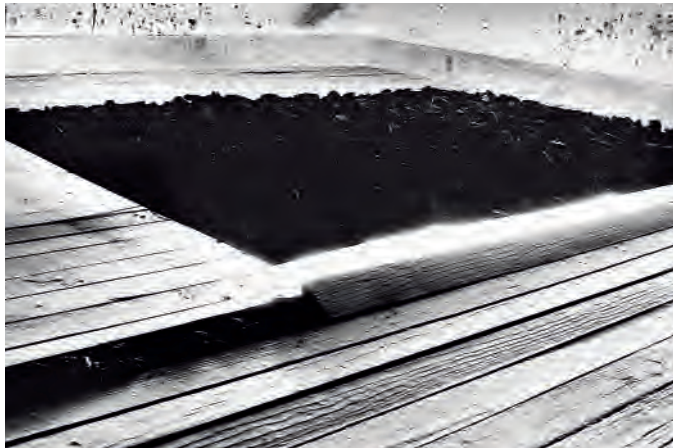
472



473



474



475

In situ

A finales de los años ochenta, mucho tiempo antes de la renovación del Centro Histórico, el artista tejano Michael Tracy alquiló un departamento amplio en la calle de Licenciado Primo Verdad, justo a espaldas del Templo Mayor. El departamento de Tracy pasó de mano en mano como residencia y estudio de varios artistas y críticos, quienes vivieron ahí en diversas temporadas a lo largo de los años noventa, artistas como María Guerra, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Gustavo Pérez Monzón, Melanie Smith y, posteriormente, Pablo Vargas-Lugo. A principios de la década, varios de ellos y otros como Francis Alÿs, presentaron exhibiciones de estudio en el edificio, el cual sirvió también de galería informal a los alumnos del taller de José Miguel González Casanova de la ENAP: Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Diego Gutiérrez Coppe, Daniel Guzmán, Damián Ortega y Pablo Vargas-Lugo, presentaron la exposición de un día llamada "InSitu". A partir de esta exposición, este grupo junto con otros artistas como Sofía Taboas, iniciaron una relación de intercambio que detonó, tres años más tarde, en la fundación de Temístocles 44.

471. Damián Ortega, Sin título, "In situ", calle Licenciado Primo Verdad, 1991.

472. Damián Ortega, Sin título, "In situ", calle Licenciado Primo Verdad, 1991.

473. Pablo Vargas-Lugo, Sin título, "In situ", calle Licenciado Primo Verdad, 1991.

474. Eduardo Abaroa, Sin título, "In situ", calle Licenciado Primo Verdad, 1991.

475. Diego Gutiérrez Coppe, Título desconocido, "In situ", calle Licenciado Primo Verdad, 1991.

476. Silvia Gruner, *La mitad del camino*, calle Licenciado Primo Verdad, 1992.

477. Francis Alÿs, *Insomnia*, calle Licenciado Primo Verdad, 1990.

In the late 1980s, long before anyone envisioned the gentrification of Mexico City's colonial center, Texas artist Michael Tracy rented a large apartment on Licenciado Primo Verdad Street, adjacent to the recently excavated Aztec Templo Mayor. Tracy's apartment acted as the home and studio of several artists and critics who lived there at different times throughout the nineties. Among these artists were Thomas Glassford, Silvia Gruner, Gustavo Pérez Monzón, Melanie Smith, and later Pablo Vargas-Lugo. In the early 1990s some of these artists, joined by others like Francis Alÿs, presented open-studio exhibitions in the building, which also provided an informal gallery space for the students of José Miguel González Casanova's workshop at the ENAP. Thus, Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Diego Gutiérrez Coppe, Daniel Guzmán, Damián Ortega, and Pablo Vargas-Lugo presented a single-day exhibition entitled "InSitu." This exhibition initiated an exchange relationship between these artists—and others like Sofía Taboas—that would result in the foundation three years later, of Temístocles 44.

476



477



Thomas Glassford

Guajes Gourds



478

“Si bien es cierto que en algunos sectores de nuestra sociedad están en camino de designarse nuevos roles para algunos grupos –como son las mujeres y los homosexuales–, la definición social del hombre heterosexual también está en crisis. Creo que puede encontrarse esta crisis en la obra de Thomas. El guaje, centro iconográfico de gran parte de su trabajo, es resignificado como un objeto andrógino, a veces fálico, a veces maternal. Este objeto es sometido a una larga serie de torturas, incisiones e insultos. Dos diferentes significados para el término “fetichismo” (la de Freud y la de Baudrillard) parecen confluír en este acto de construcción y presentación. No sólo se exagera al máximo la relación entre interior y exterior, sino que también se invalida la existencia material del fetiche.

Por medio de varios artilugios tecnológicos, la superficie del guaje va adquiriendo poco a poco la imagen del exterior. La textura opaca y contundente del guaje se canjea por una superficie reflejante, transparente o electrónica. El resultado final se presenta como falso artículo de lujo, en el cual el gusto estético y la significación misma pueden quedar cómodamente a un lado. Pero el carácter sexual de la obra de Thomas va más allá del trabajo con los guajes.”

Eduardo Abaroa, *Bitácora artística, aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los*

Though it is true that within certain sectors in our society, new roles for some groups—like women or homosexuals—are in the process of being established, the social definition of the heterosexual male is also in crisis. I think that this crisis can be seen in works by Thomas. The gourd, the iconographic center of much of his work, has been resignified as an androgynous object, sometimes phallic, sometimes maternal. These objects are subjected to a series of tortures, incisions and insults. These acts of construction and presentation appear to unite two different meanings of the term “fetishism” (that of Freud and that of Baudrillard). Not only is the relationship between inside and outside exaggerated to an extreme, the materiality of the fetish is also invalidated.

Through technological artifice, the gourd’s surface acquires the image of the outside. The dull and obvious texture of the gourd is traded in for a reflective, transparent or electronic surface. The final result is presented as a fake luxury object, one for which aesthetic taste and even meaning can be comfortably left aside. Nonetheless, the sexual character of Thomas’s works goes beyond his use of gourds.”

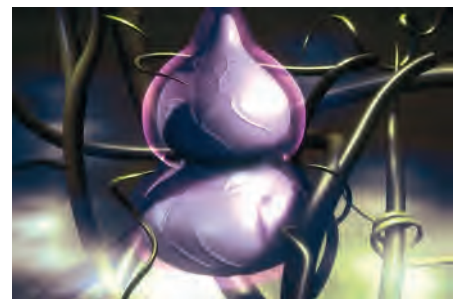
Eduardo Abaroa, *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, unpublished thesis for the Visual Arts degree, Mexico City, ENAP, UNAM, 1999.



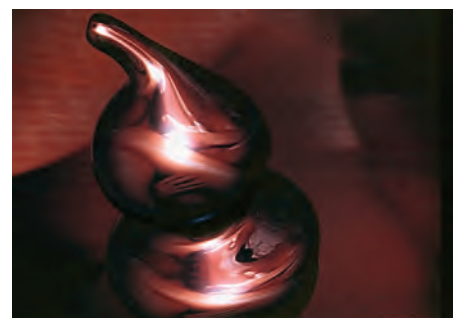
479



480



481



482



483

Melanie Smith Fluxus

A un año de llegar a México, Melanie Smith presentó en enero de 1990 en el Salón des Aztecas, un performance titulado *Cinco hipótesis sobre un espacio*, en el que apareció, descalza y vestida de negro, en medio de un entramado de elásticos y una hoja de plástico translúcido que delimitaban el espacio público-privado –el escenario y la platea– y, en medio, una superficie de bloques de hielo que se fueron derritiendo durante el acto. Cambiando el plástico de posición Melanie fue encerrando a los espectadores, obligándolos paulatinamente a cambiar de territorio, y de papel, hasta que terminaron chapoteando en el hielo derretido. A diferencia de las acciones contemporáneas de Eugenia Vargas o Silvia Gruner, la acción de Smith se volcaba sobre el exterior, sobre la metáfora del cuerpo entramado en el objeto mercantil y el plástico. El encuentro violento de Smith con México no ocurrió en el terreno mitificado de la cultura y la tradición, sino en un país con la economía desbordada donde chocaban la miseria y el consumismo, la producción artesanal preindustrial y el exceso plástico postindustrial.

485



In January 1990, a year after arriving in Mexico, Melanie Smith presented a performance at the Salón des Aztecas entitled *Cinco hipótesis sobre un espacio* (Five Hypotheses about a Space), in which she appeared barefoot, dressed in black, inside a web of elastic bands with a translucent plastic sheet delineating the space between public and private, between audience and stage. A surface of ice blocks slowly melted during the performance. By changing the position of the plastic sheet, Melanie locked the audience in, gradually making spectators shift their territories and roles, until they ended up sloshing in the melted ice. In contrast to contemporaneous performances by Eugenia Vargas and Silvia Gruner, Smith's action was about exteriors more than interiors: here, the metaphor was of a body tangled up in a world of commercial objects and plastics. Smith's collision with Mexico did not take place in the mythical terrain of culture and tradition, but rather in the field of an overflowing economy where poverty and consumerism clashed, and where pre-industrial handcrafted production coexisted with post-industrial plastic excess. This sensibility reappears

486



484

in the objects that Smith created in the early 1990s, in which sexual metaphors were inscribed upon assemblages made of popular domestic objects.

478. Thomas Glassford, bocetos, ca. 1991.

479. Thomas Glassford, *Fuente/Fountain*, 1990.

480. Thomas Glassford, *Pera/Pear*, 1994.

481. Thomas Glassford y Guy Hunderer, *Vid/Vine*, 1994.

482. Thomas Glassford y Guy Hunderer, *Porno*, 1994.

483. Thomas Glassford, *Guajes/Gourds* y Melanie Smith, Sin título, "Exposición de fin de semana", calle Licenciado Primo Verdad, ca. 1991.

484. Melanie Smith, *Hermelinda*, "Exposición de fin de semana", calle Licenciado Primo Verdad, ca. 1991.

485. Melanie Smith, *Doblez*, "Exposición de fin de semana", calle Licenciado Primo Verdad, ca. 1991.

486. Melanie Smith, *Fluxus*, "Exposición de fin de semana", calle Licenciado Primo Verdad, ca. 1991.

Francis Alÿs

The Collector

"PROCESO. Durante el lapso de tiempo indeterminado, el colector magnetizado se pasea a diario por las calles, acumulando poco a poco un abrigo hecho de cualquier residuo metálico encontrado por el camino. Este proceso continúa hasta que el colector esté completamente cubierto por sus trofeos." (Francis Alÿs, 1992)

En el recorrido de Francis Alÿs, es paradigmático el proceso de la década de los noventa en México: la emergencia de las nuevas prácticas ocurre a partir de una cierta exterioridad con respecto a las disciplinas tradicionales, y supone reconsiderar lo poético como el punto de confluencia de una diversidad de formas de investigación y experiencia eminentemente políticas, en tanto replantean la noción de la ciudad como comunidad.

Al estudiar urbanismo en Venecia en los años ochenta, donde investigaba la expulsión de los animales de la ciudad con la llegada de la modernidad, Alÿs llegó a la conclusión de que era necesario intervenir la ciudad no por un medio no constructivo, sino a través del uso programático del "mito urbano". La idea de cambiar a la ciudad insertando una "fábula dentro de la fábula" de la comunidad, se llevó a cabo en 1991-1992 cuando Alÿs diseñó un perrito magnético con el cual recorría las calles atrayendo clavos, corcholatas y pedazos de herrumbre. Esa caminata sugirió a Alÿs la invención de formas de arte ambulatorio, que utilizan la caminata como medio para crear una anécdota social, que toman prestado el imaginario de los mitos de la cultura popular.



487



488

"PROCESS. During an indeterminate lapse of time, the magnetized collector is passed daily through the streets, and slowly creates a coat made of any metallic remains it has found on its way. This process continues until the collector is completely covered by its trophies." Francis Alÿs, 1992

The path traversed by Francis Alÿs is paradigmatic of what happened in the 1990s in Mexico: his practice emerged somewhat outside the traditional disciplines, proposing that one might reconsider the poetic as a hub for a variety of primarily political investigations and experiences, and question the idea of the city as community. Alÿs was trained as an urban designer in Venice in the 1980s; there he investigated the gradual expulsion of animals from the city as a consequence of modernity. He reached the conclusion it was necessary to intervene in the city through means other than construction, like the programmatic use of "urban myths." This idea of transforming a city by inserting "a fable within a fable" of the community, was actualized in 1991-1992, when Alÿs designed a magnetic dog he could pull through the streets and that would pick up nails, bottle caps and rusty metal fragments. Those walks inspired Alÿs to invent other forms of ambulatory art, using his strolls to create social anecdotes, and borrowing from the myths of popular culture.



489

490



487. Melanie Smith con la *Cuchara magnética* en el estudio de Francis Alÿs, ca. 1992.

488. Francis Alÿs, *El colector*, 1992.

489. *Construcción de El colector*, 1991.

490. Francis Alÿs, *El colector*, Oaxaca, 1996.



491

V Bienal de La Habana 1994

“Que me perdonen si soy ingrato: en términos generales la participación de los mexicanos pasó sin pena ni gloria. Los pintores no mandaron precisamente sus mejores obras, como si no se hubieran tomado del todo en serio el evento. Uno sentía que los mexicanos estaban al margen del debate cultural contemporáneo. Llevaron obras generalmente alegóricas, con escasos niveles de lectura, con una pobre comprensión del terreno en que habrían de desempeñarse, y donde la apropiación del pasado visual distaba de encuadrarse en un afán crítico e intelectual.

La excepción fueron los más jóvenes, y los extranjeros que radican entre nosotros. *Umbral*,

de Yolanda Gutiérrez, ratificaba su valor como obra de lúdica inventiva material. Abraham Cruzvillegas realizó una instalación de lo más pertinente en términos de la lectura de una situación. Su *Apunte para una embajada de la Escandón en la Habana*, hecha con rollos de papel de baño, un busto de Juárez, y dibujos casi escolares de iconos cubano-mexicano-obreristas tomados de nombres de calles de la Ciudad de México, demolía el pivote de la connivencia entre nuestros dos países: la gélida blancura del trueque patrioter. Thomas Glassford llevó a cabo una acción en cuatro secciones denominada *Invitación al acarreo*, donde a caballo, en bici-

cleta, a pie y con paracaídas plateados soltados a volar desde el faro del Morro, homenajeaba al guaje como primer instrumento de la cultura transhumante. Y Francis Alÿs recorrió las calles de La Habana con un par de zapatos magnéticos, que iban recogiendo corcholatas, clavos y toda clase de desperdicios metálicos. Idea que, como precisaba con un anuncio de hombre-sándwich callejero, era la realización de una fantasía del *Semana-rio de lo insólito*: el increíble hombre magnético.

Y, ahí sí, lo real insólito.”

Cuahtémoc Medina, “La real Habana”, *Curare-La Jornada*, núm. 3, junio 1994. p. xii.

492



402

491. Thomas Glassford, *Invitation to Portage/Invitación al acarreo*, 1994, Morro de La Habana, V Bienal de La Habana.
492. Thomas Glassford, *Invitation to Portage/Invitación al acarreo*, diversos momentos de la acción, 1994, Morro de La Habana, V Bienal de La Habana.
493. Francis Alÿs, persona no identificada, Thomas Glassford y Jean Fisher, *Zapatos Magnéticos*, 1994, documentación de la acción, V Bienal de La Habana.
494. Francis Alÿs, *Zapatos magnéticos*, 1994, V Bienal de la Habana, volante (anverso y reverso).
495. Francis Alÿs, *Zapatos magnéticos*, 1994, acción durante la V Bienal de La Habana.

"Pardon me if I seem ungracious: in general the participation of the Mexicans was mediocre. The painters didn't really send their best works, as if they hadn't taken the event seriously. Indeed, one felt the Mexicans remained on the margins of the contemporary cultural debate. They presented vaguely allegorical works, offering few levels of meaning and little understanding of the territory where they were supposed to be working, where the appropriation of the visual past remained far from being trapped in intellectual or critical zeal.

The exceptions were the youngest artists, and the foreigners residing among us. Yolanda Gutiérrez's *Umbral* (Threshold) proved its worth as a work of playful mental inventiveness. Abraham Cruzvillegas created a really pertinent installation in terms of reading the situation. His *Apunte para una embajada de la Escandón en la Habana* (Note for an Embassy of the [Colonia] Escandón in Havana), built with rolls of toilet paper, a bust of [Benito] Juárez and childlike drawings of Cubano-Mexican-worker icons inspired by the names of Mexico City streets, demolished the sense of complicity between our two countries: the chilly whitewash of patriotic exchanges. Moving through the city by horseback, bicycle, and foot, and letting silvery parachutes fly from the lighthouse of El Morro, Thomas Glassford carried out on an action in four sections called *Invitation to Portage*, where he paid tribute to the gourd as the earliest implement of primitive man. And Francis Alÿs walked through the streets of Havana wearing a pair of magnetic shoes that picked up bottle caps, nails and all sorts of metallic refuse. This idea, as stated on the sandwich-board a man carried through the streets, made concrete one of the fantasies of Mexico's *Semanario de lo insólito* [a weekly featuring bizarre stories]: 'the incredible magnetic man.'

And, there it was, the real bizarre."

Cuahtémoc Medina, "La real Habana", *Curare/La Jornada*, no. 3 (June 1994), p. XII.



493

V Havana Biennial 1994

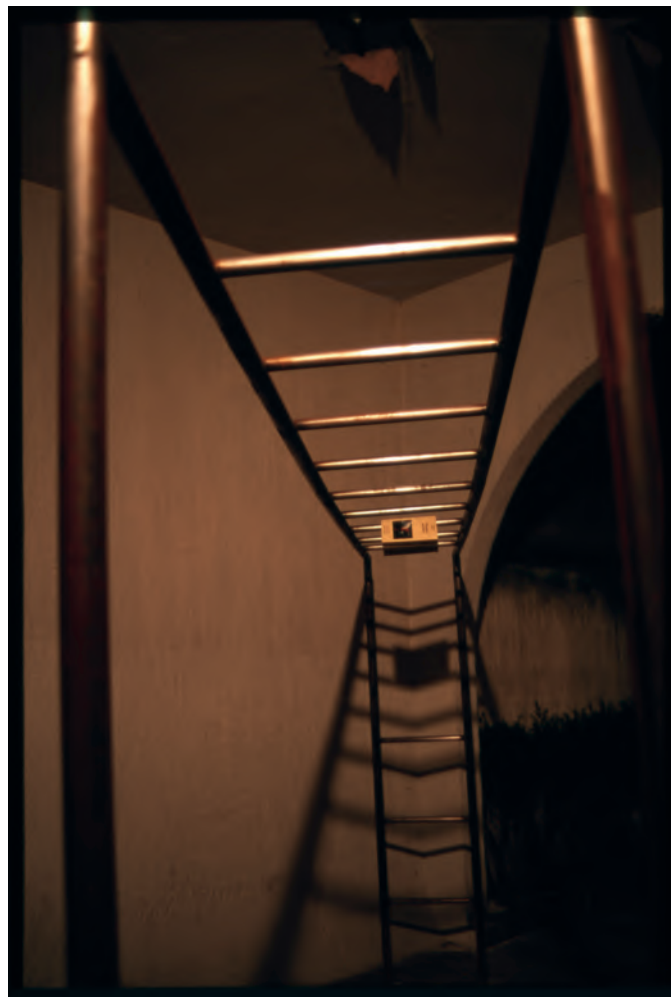
494



495



Temístocles 44



496. Luis Felipe Ortega, *Otras Plegarias*, 1993, Temístocles 44.
497. Mauricio Rocha, título desconocido, 1993, Temístocles 44.
498. Damián Ortega, *Cuarto de servicio*, 1993, Temístocles 44.
499. Damián Ortega, *ADN. Ingeniería genética*, 1994, Temístocles 44.
500. Diego Gutiérrez Coppe, título desconocido, 1994, Temístocles 44.
501. Sofía Táboas, *Cuarto de juegos*, 1993, [detalle] Temístocles 44.

496

En 1993 Haydée Roviroso prestó una casa que estaba destinada a ser demolida, en Polanco, a un grupo de artistas que se habían conocido a mediados de los ochenta en la ENAP en la clase José Miguel González Casanova, algunos de los cuales también habían formado parte del Taller de los viernes en casa de Gabriel Orozco, entre 1987 y 1992. La primera intención de los involucrados era crear un espacio de auto-educación: en un país donde la enseñanza estaba estancada en problemas académicos y de oficio, esta era una generación que comprendió que el aprendizaje artístico sólo podía darse por cuestionamiento constante. Artistas jóvenes como Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez Coppe, Luis Felipe Ortega "El Mezcal", Damián Ortega, Sofía Táboas, Ulises García, Fernando García Correa, Rosario García Crespo, Daniela Rossell y Pablo Vargas-Lugo, entre otros, acostumbraban reunirse para discutir sus obras, analizar el panorama artístico local e intercambiar y comentar textos teóricos. La casa de Temístocles 44 los dotó de una sede y un espacio de experimentación, ya que la anunciada desaparición del edificio permitía todo tipo de intervenciones directas con y sobre la arquitectura.

A los pocos meses, la mayoría de los participantes llegó a la conclusión de que ese proceso pedagógico debía ser público. En los siguientes dos años, Temístocles presentó seis exposiciones, incluyendo una individual de Daniel Guzmán, que supusieron un constante cuestionamiento acerca de las posibilidades de práctica artística contemporánea. La corriente de aire fresco que representó este espacio independiente en el contexto de la Ciudad de México fue extraordinaria: no era este un grupo definido por una tendencia, sino por la urgencia de rebasar los límites artísticos absurdos de la ortodoxia local, y de confrontar en la práctica directa las referencias del arte contemporáneo global. El grupo de Temístocles entendía el arte contemporáneo como una apuesta sin puntos de partida fijos, y cuyo punto de llegada (tanto profesional, como en términos de obtener o no un cierto sentido comunicativo) era también incierto. Sus prácticas no podían ampararse en representar alguna cultura establecida ni tampoco de un lenguaje autorreferencial. Del mismo modo, los integrantes de Temístocles comprendieron de inmediato que su papel no podía ser excluyente e invitaron a otros artistas a intervenir en el proceso: María Theresa Alves, Mauricio Rocha, Marcos Kurtycz, Silvia Gruner, Melanie Smith, entre otros.



497



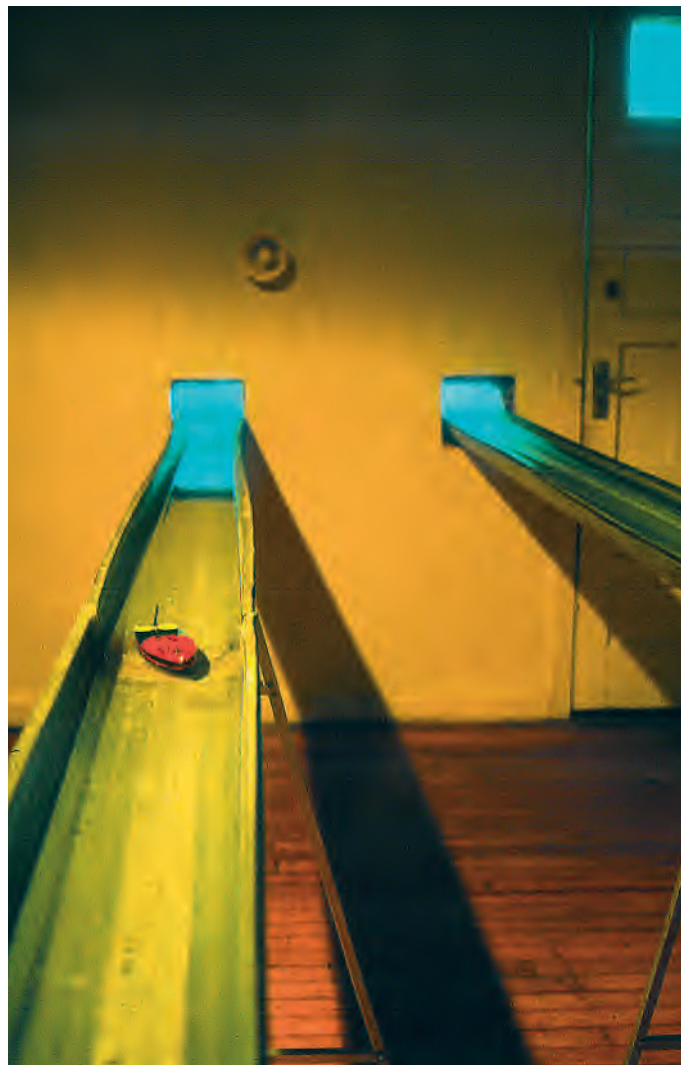
498

499



501

500





502



503

Haydée Rovirosa owned a large house in Polanco slated for demolition, and in 1993 she lent it out to a group of young artists who had first met in the mid-1980s in José Miguel González Casanova's class at the ENAP; some, beginning in 1987, had also been involved in the Friday workshops at Gabriel Orozco's house. The artists' initial plan was to create a space for self-education: this generation understood that in a country where studio art programs were mired in matters of technical skill, real artistic training could only be achieved through constant questioning. Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez Coppe, Luis Felipe Ortega "El Mezcal," Damián Ortega, Sofía Táboas, Ulises García, Fernando García Correa, Rosario García Crespo, Daniela Rossell, and Pablo Vargas-Lugo, among others, began to meet to discuss their work, analyze the local arts scene, and circulate and discuss theoretical texts. The house at Temístocles 44 provided them with a headquarters and a space for experimentation, since its future destruction permitted all sorts of direct interventions.

After a few months, most of the participating artists decided that their learning process should be open to the public. Over the next two years, Temístocles 44 presented six exhibitions, including a one-man show by Daniel Guzmán, all involving a continual interrogation of the possibilities open to contemporary art practice. This was an extraordinary breath of fresh air in the Mexico City context: the group running the independent space was not defined by a single style or trend, but rather by an urgent need to go beyond the absurd limits set by local artistic hierarchies, and by a desire to directly confront key references drawn from contemporary global art. The artists of Temístocles 44 saw contemporary art as a gamble with no fixed point of departure, and with uncertain goals (in terms of their individual careers, but also in terms of achieving any communicative meaning at all). Their practices could not rely on representing some established culture or using self-referential language. The artists also quickly realized that they were interested in inclusion more than exclusion, and they invited Maria Theresa Alves, Mauricio Rocha, Marcos Kurtycz, Silvia Gruner, and Melanie Smith, among others, to intervene in the project.



504

- 502. Daniel Guzmán, de la serie *Carne negra*, 1994.
- 503. Daniel Guzmán, de la serie *Carne negra*, 1994.
- 504. Pablo Vargas-Lugo, *Hombre de nieve*, 1993, Temístocles 44.
- 505. Daniela Rossell, de la serie *Ricas y famosas*, "Múltiples", 1993, Temístocles 44.
- 506. Sofía Táboas, *Anillo-vitamina-shampoo*, "Múltiples", Temístocles 44, 1993.



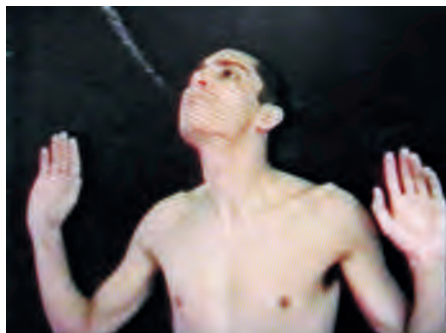
505

506

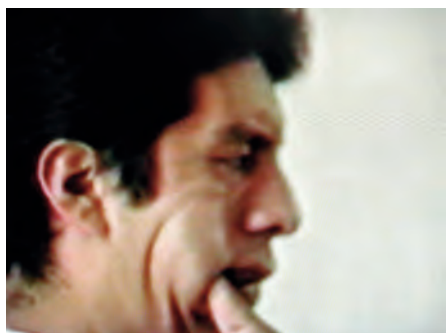
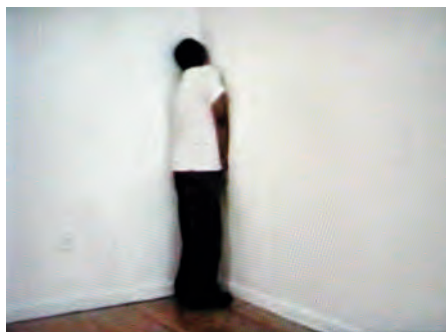


407

Remakes



507



La falta de acceso directo a las obras canónicas de arte contemporáneo ha sido un tema obsesivo de la crítica y debates latinoamericanos. La reivindicación de la repetición de la posmodernidad abrió a los artistas de los noventa una alternativa para convertir la sensación de carencia en gesto. Entre 1992 y 1995, varios artistas dieron el paso decisivo del *ready made* al *remake*: rehacer obras cruciales del arte contemporáneo no consistía ya en crear parodias en el sentido marxista que le dio Fredric Jameson en los años ochenta, pero ajustar cuentas con el centro por medio de copias permitía marcar con mayor nitidez la diferencia y la distancia. En *Remake*, Luis Felipe Ortega y Daniel Guzmán recrearon, a partir de la lectura de descripciones en compilaciones y textos críticos, performances de Bruce Nauman (*Bouncing the Corner*, 1968) y Vito Acconci (*Saliva Studies*, 1971) o Paul McCarthy (*Black and White Tapes*, 1972) cuya documentación en video nunca habían visto, y por tanto eran capaces de recrear efectivamente. Mientras Damián Ortega rediseñó el jardín de Temístocles 44 en torno a un diminuto estanque con una *Spiral Jetty* de Smithson de un metro de diámetro, José Miguel González Casanova, reorganizó una de las habitaciones y el estacionamiento en una versión *gore* del célebre y nunca concluido *Étant donné...* de Marcel Duchamp. Aún más precisa en cuanto a definir las distancias entre el arte consagrado y el contexto de la periferia, es la versión de Eduardo Abaroa del *Obelisco roto* de Barnett Newman. En *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (1993), Abaroa produjo un mutante estético, al traducir la escultura emblemática del sublime moderno a los medios constructivos trashumantes de un mercado callejero en el tercer mundo. El *Obelisco* planteaba al arte contemporáneo como un ir y venir entre contextos, y una oscilación entre el modelo cosmopolita y un contexto inabordable. En congruencia con esa función, la obra se presentó inicialmente en Temístocles 44, antes de ser montado por un día en un mercado sobre ruedas de Avenida del Imán, en el sur de la Ciudad de México, integrándose por algunas horas al espacio al que fuera inicialmente destinado.



508

507. Daniel Guzmán y Luis Felipe Ortega, *Remake*, 1992.
 508. José Miguel González Casanova, título desconocido, 1993, cuarto de servicio y estacionamiento, Temístocles 44.
 509. Damián Ortega, Sin título, 1993, Temístocles 44.
 510. Eduardo Abaroa, *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes*, 1993, Temístocles 44.



509

The lack of direct access to leading works of modern and contemporary art, especially those that formed part of the canon shaped after 1945 by New York critics, has been a topic of academic debate in Latin America for decades. Artists, however, were even more seriously affected, especially those who, beginning in the 1990s, were searching for the theoretical underpinnings of their own artistic practice. This led to an interest in creating “remakes,” or copies of iconic modern or contemporary works, that was shared by an entire generation of Mexican artists, partly to distinguish themselves from their “imported” colleagues. The remakes they produced between 1992 and 1995 were not parodies in the Marxist sense, as theorized by Fredric Jameson in the 1980s, but rather acts of revision and appropriation that involved an art history that had never been discussed in school and that was basically ignored by the official discourses. In *Remake*, Luis Felipe Ortega and Daniel Guzmán recreated performances by Bruce Nauman (*Bouncing the Corner*, 1968), Vito Acconci (*Saliva Studies*, 1971), and Paul McCarthy (*Black and White Tapes*, 1972) using published accounts and critical reviews, for they had never seen the videos. At Temístocles 44, Damián Ortega redesigned the garden by placing a miniature version of Smithson’s *Spiral Jetty*, about a meter in diameter, in a small pool, and José Miguel González Casanova reorganized one of the rooms and the garage to recreate a gore version of Marcel Duchamp’s famous and unfinished *Étant donné*s.

Perhaps the best example of this attempt to explore the distance between consecrated art and the peripheral context was Eduardo Abaroa’s remake of Barnett Newman’s *Broken Obelisk*. In *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (A Portable Broken Obelisk for Street Markets) of 1993, Abaroa produced an aesthetic mutant, inserting a cosmopolitan marker of sublime modernity into the chaos of the urban setting. The work, which uses the bright plastic sheeting used to shade market stalls, was initially presented at Temístocles 44, and was then installed for one day in a street market on the Avenida del Imán, in the south of the capital, where for a few hours it formed part of the space for which it had been designed.





511

Curare, Espacio Crítico para las Artes

512



410

Curare, Espacio Crítico para las Artes se inserta en la tradición de espacios alternativos creados por artistas a finales de los ochenta. Ante la necesidad de reivindicar y profesionalizar el trabajo de la curaduría en México, un grupo de críticos, historiadores del arte y museógrafos decidieron constituir, en agosto de 1991, una asociación civil no lucrativa dedicada a la investigación de la cultura visual moderna y contemporánea en México, demarcándose de las instituciones oficiales, como única manera de no ser objeto de censura. La asociación fue conformada por Karen Cordero, Olivier Debroise, Rina Epelstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma y Armando Sáenz; luego, se unieron al grupo Pilar García, Cuauhtémoc Medina y Georges Roque. En su espacio inicial, en la Colonia Roma, Curare presentó exposiciones (José Bedia, Silvia Gruner, Thomas Glassford), organizó cursos, ciclos de cine de artistas (en colaboración con el departamento de cine del MOMA), conferencias con curadores o críticos extranjeros (Elisabeth Sussman; Serge Guilbaut), debates con artistas (Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo, Yishai Jusidman, Melanie Smith.) y confrontaciones (Temístocles Vs. Zona). Asimismo, Curare participó en mayor o menor medida en varios proyectos curatoriales en México y en el extranjero ("Si Colón supiera...", 1992; "3Angular, 1995", entre otras). Creado como un espacio de reflexión, debate, investigación y oficina curatorial, Curare ha dejado constancia, mediante un acercamiento crítico y analítico, del arte y la cultura visual de México y otros países.

511. Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise en la oficina de Curare, durante la exposición "Fabiola", 1994.

512. Pablo Vargas-Lugo, *El horizonte*, 1995, 3angular, Färgfabriken, Estocolmo.

513. Javier de la Garza, *Chac-Mol*, 1992, instalación para "Si Colón supiera...", Museo de Monterrey.

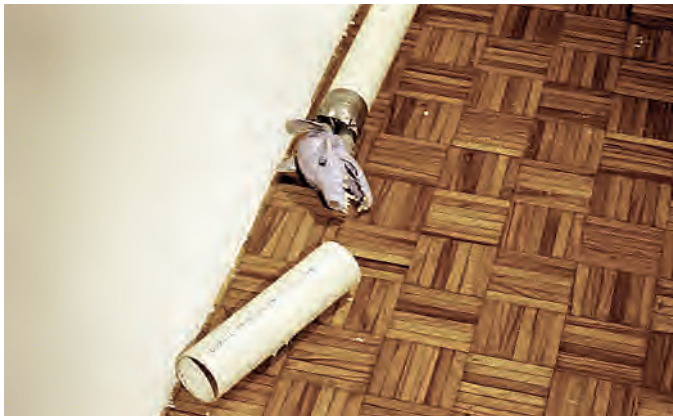
514. Eugenia Vargas, *Aguas*, 1992, instalación para "Si Colón supiera...", Museo de Monterrey.

515. Jimmie Durham y Maria Thereza Alves, instalación para "Si Colón supiera...", Museo de Monterrey, 1992.

516. Gabriel Orozco durante la preparación de *Piedra que cede*, 1992, instalación para "Si Colón Supiera...", Museo de Monterrey, 1992.



513



515



514

516

Curare: Espacio Crítico para las Artes belongs to the tradition of alternative spaces created by artists in the late 1980s. In the summer of 1991, a group of critics, art historians and museographers who sought to raise the professional standards for curators in Mexico, joined to form a non-profit association. From the beginning, Curare focused on the critical analysis of visual culture in Mexico, modern as well as contemporary, with the stated goal of maintaining a critical stance towards official institutions and thus remaining free from censorship. The founding members of Curare were Karen Cordero, Olivier Debroise, Rina Epelstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma and Armando Sáenz. Later, Pilar García, Cuauhtémoc Medina, and Georges Roque, joined the group, whose membership has since fluctuated.

In its initial spaces in the Colonia Roma, Curare held exhibitions (including solo shows of José Bedia, Silvia Gruner and Thomas Glassford), published a bulletin, established an archive, organized courses and film series (the latter in collaboration with MOMA's film department), hosted lectures by curators and critics from abroad (Elisabeth Sussman, Serge Guilbaut) and public conversations with artists (Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo, Yishai Jusidman, Melanie Smith, among others), and set up confrontational debates (Temístocles vs. Zona). Curare was also involved in various exhibition projects in Mexico and abroad, including "Si Colón supiera..." (Monterrey, 1992) and "3Angular (Stockholm, Mexico City, Guatemala City, 1995). Created as a space for reflection, conversation, and research, both shaped and recorded, through its various projects, the state of art and visual culture in Mexico and elsewhere.



Gabriel Orozco

Home Run

Entre 1987 y 1990, después de estudiar en el Círculo de Bellas Artes en Madrid, Gabriel Orozco—hijo de uno de los últimos muralistas, Mario Orozco Rivera, y quien se educó en un ambiente profundamente marcado por las polémicas artísticas de los setenta, al lado de Graciela Iturbide y Pedro Meyer, entre otros— empezó a formular una forma de disidencia que pasaba por la reivindicación de estrategias antiartísticas, desde los *ready made* de Marcel Duchamp hasta el arte “en expansión” que proponía Joseph Beuys. A través de su Taller de los viernes, Orozco tuvo una notable influencia en el grupo de artistas que configuró el espacio Temístocles 44, que marca la irrupción de la teoría filosófica en la práctica artística. Orozco participó en varias exposiciones colectivas a finales de los ochenta y en los primeros noventa, pero mantuvo un perfil muy discreto, porque sus propuestas (raspar ladrillos durante una caminata en un baldío hasta cubrirlo de polvo rojizo: *Ladrillos frotados*, 1991; reacomodar las naranjas abandonadas en el suelo sobre las mesas de un mercado al aire libre: *Turista maluco*, 1991; incrustar en una reja de metal piedras encontradas en Tlalpan: *Piedras en la reja*, 1989), no encajaban del todo en las estructuras del momento, en gran parte porque interpelaban el soporte mismo de “lo artístico”. A partir de la primavera de 1992 Orozco optó por vivir en Nueva York. Al desprenderse de su *background* mexicano, la obra de Orozco cambió sustancialmente, radicalizando un regreso a una poética de lo visual en contra de lo pictográfico. *Home Run* la polémica instalación de naranjas colocada por Orozco en las ventanas de un edificio colindante al MOMA, y apenas visibles desde los patios y escaleras del museo, fue sin duda una especie de manifiesto que interpelaba a la vez la función del museo, y la intencionalidad de la obra de arte. Más radical aún, la *Caja de zapatos vacía* que expuso en 1993 en su participación en la sección *Aperto* de la Bienal de Venecia, es parte de una estrategia que busca dismantlar el concepto de arte, y a la vez restituir una poética vivencial de la percepción (¿Qué hace esto aquí, si vengo a ver obras sublimes?). Muy debatida en los círculos artísticos de la Ciudad de México, la carrera de Orozco sirvió de parangón

412 para muchos artistas.



517

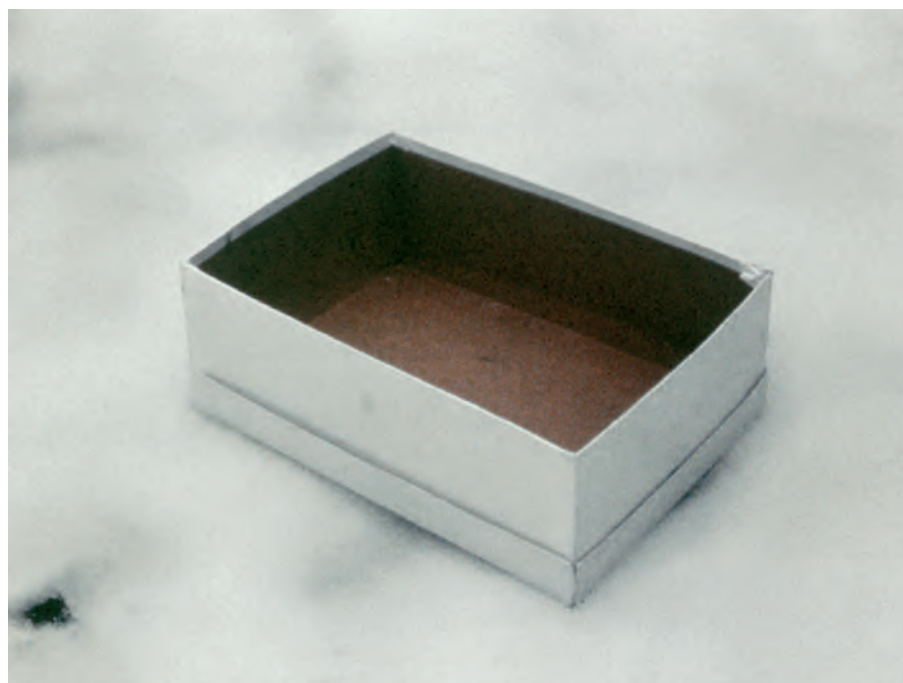
517. Gabriel Orozco, *Home Run*, vista de la instalación con las naranjas en las ventanas de los edificios frente al MOMA, 1993.

518. Gabriel Orozco, *Caja de zapatos vacía*, 1993.

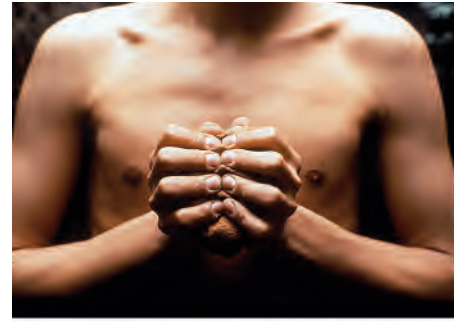
519. Gabriel Orozco, *Mis manos son mi corazón*, 1991.

520. Gabriel Orozco, *Turista maluco*, 1991.

518



Gabriel Orozco is the son of one of the last muralists, Mario Orozco Rivera, and was brought up in an environment profoundly marked by the artistic debates of the 1970s; he was close to Graciela Iturbide and Pedro Meyer, among others. After studying in the Círculo de Bellas Artes in Madrid, he returned to Mexico. From 1987 to 1990, he began to formulate a dissident approach to art that drew upon numerous anti-art strategies, from Marcel Duchamp's ready-mades to Joseph Beuys's concept of "expansion." Through his *Taller de los viernes*, or Friday workshop, Orozco had a notable influence on the artists who would later found Temístocles 44, marked by the irruption of philosophical theory into artistic practice. Orozco participated in several group shows in the late 1980s and early 1990s, but he maintained a low profile, since his proposals—like abrading bricks during a walk through a vacant lot, leaving traces of red powder (*Ladrillos frotados* [Rubbed Bricks], 1991); or arranging abandoned oranges on the stands in an open air market (*Turista Maluco* [Crazy Tourist], 1991); or inserting stones found while walking in his Tlapan neighborhood into a metal fence (*Piedras en la reja* [Stones in the Fence], 1989)—did not really fit within the institutional structures of the time, mainly because they questioned the artistic support itself. In the summer of 1990, Orozco moved to New York City, months before participating in "America, Bride of the Sun," an exhibition curated by Catherine de Zeghers for a museum in Antwerp. Divorced from its Mexican background, Orozco's work changed substantially, with a newly radicalized return to a visual poetics that rejected the pictographic modes that remained operative in Mexico. *Home Run*, a controversial installation in which the artist placed oranges on the windowsills of an apartment building facing MOMA's garden, and that were barely visible from the stairs and windows of the museum, was a sort of manifesto questioning the function of the museum and the intentionality of the work of art. Even more radical, the *Empty Shoebox* that Orozco exhibited in Aperto at the 1993 Venice Biennale, was part of a strategy that sought to dismantle the concept of art, substituting it with a personal poetics of perception (What is this doing here, if I've come to see sublime works?). Much debated in the Mexico City art world, the career and work of Gabriel Orozco inspired many younger artists.



519

520



413



521



522

Lesá natura y Acné

Guadalajara produjo una constante interlocución con la escena de los noventa en la Ciudad de México, no sólo por la actividad en torno a ExpoArte. Dos curadores de Jalisco, Carlos Ashida y Patrick Charpenel curaron en 1993 la exhibición "Lesá Natura", en el MAM, con obras hechas *ex profeso* para comentar la situación de crisis de la ecología. Dos años después, Charpenel y Ashida se propusieron compilar la obra de los artísticas conceptuales de Temístocles 44, por ver ahí un desarrollo decisivo del arte del momento. La muestra "Acné o el nuevo contrato social ilustrado" fue montada en 1995 en el Antiguo Convento del Carmen, en el marco de la tercera ExpoArte, pero el secretario de cultura del gobierno panista, Guillermo Schmidhuerg, al recorrerla días antes de la inauguración, se ofendió con los dibujos de Marco Arce, y la censuró. Los organizadores optaron entonces por reeinstalar las obras en los desahfectados Baños Valencia, y por invitación de Teresa del Conde, llevaron la muestra al MAM en la Ciudad de México. Fue así que esa exposición, que hoy es vista como un hito en el relato de la década, pasó de ser "institucional" a *underground* a ser nuevamente albergada por la institución. El catálogo de ésta y otras muestras pertenece a una serie de publicaciones, *Travesías*, donde Ashida se proponía antologar lo más relevante del arte del periodo.

In the 1990s, Guadalajara and Mexico City enjoyed a continuing exchange of artistic project that reached far beyond the events sponsored by ExpoArte. Carlos Ashida and Patrick Charpenel, curators from Guadalajara, organized an important 1993 exhibition entitled "Lesá natura" for the Museo de Arte Moderno (MAM) in Mexico City, consisting of works specifically commissioned to comment on the current ecological crisis. Two years later, Charpenel and Ashida turned their focus to the conceptual art being produced by the artists in Temístocles 44, which they saw as marking a decisive shift in the local scene. The resulting exhibition, "Acné o el código social ilustrado" (Acne, or the Illustrated Social Code) was to be presented in Guadalajara's Ex-Convento del Carmen in 1995, parallel to the third version of ExpoArte. After previewing the show days before the opening, Guillermo Schmidhuerg, Secretary of Culture in the right-wing PAN government of the state of Jalisco, found Marco Arce's drawings offensive and canceled the show. Faced with this act of official censorship, the organizers installed the show in the Baños Valencia, an abandoned public bathhouse, and then traveled the exhibition to the MAM on the invitation of then-director Teresa del Conde. Thus one of the landmark show shows of the decade began in an institutional setting, then went underground, and ended up being sheltered by a federal institution. The catalogue for this and subsequent exhibitions forms part of a series of publications Ashida called *Travesías* (Crossings), an anthology of some of the most relevant artistic productions of the time.



414

- 521. Pablo Vargas-Lugo, *Cajas nunca más*, 1995, "Acné o el nuevo contrato social ilustrado", MAM.
- 522. Thomas Glassford, *Triage, Pulmones y Paisaje interno*, 1993, "Lesá natura", MAM.
- 523. "Acné o el nuevo contrato social ilustrado", 1995, MAM.
- 524. *Excélsior*, noviembre de 1993.
- 525. Sofía Táboas, *Simple blue e Impermeable*, 1995, "Acné o el nuevo contrato social ilustrado", MAM.
- 526. Silvia Gruner, *Natura-cultura*, 1993, "Lesá natura", MAM.
- 527. Gabriel Orozco, *Naranja sin espacio/Orange without space*, 1993, "Lesá natura", MAM.
- 528. Pablo Vargas-Lugo, *Mapa de climas*, 1993, "Lesá natura", MAM.

523

Luis Donaldo Colosio Inauguró una Exposición

BLANCA CECILIA PUEBLA

El doctor Gerardo Estrada, licenciado Luis Donaldo Colosio Murrieta, Diana Laura de Colosio, doctora Teresa del Conde, arquitecto Agustín Arteaga, Carlos Ashida, Claudia Madrazo y Patrick Charpenel coordinaron y abrieron la muestra denominada "Les a natura", reflexiones sobre ecología, el jueves por la noche en

SIGUE EN LA PAGINA ONCE



Luis Donaldo Colosio, Laura de Colosio y Teresa del Conde (Fotos: Benjamín Chaires)



525

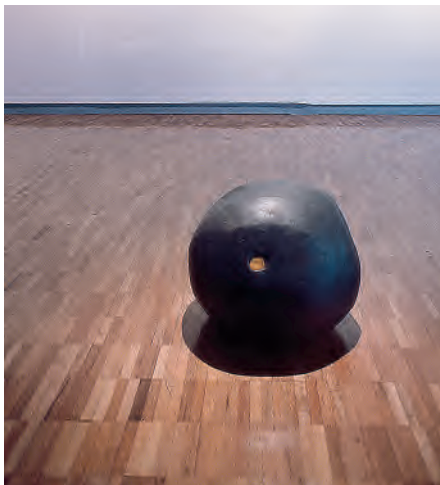
524

526



527

528



415



529



530

El improbable lector

Los cambios artísticos de los años noventa produjeron modelos de publicación profundamente dispares, que en sí mismos sugieren la indeterminación que habitaba en el centro de la producción artística del momento. Para empezar, la primera incertidumbre de esos órganos de divulgación era la identidad de su receptor, que lo mismo pretendían alcanzar con boletines fotocopiados que identificaban independencia con carencia de diseño gráfico, que con *fanzines*, o por medio de revistas de apariencia comercial o el periódico mismo. Curare publicó un boletín que empezó como un conjunto de fotocopias engrapadas que se repartían entre cincuenta miembros, llegó a convertirse en un suplemento del diario *La Jornada* y llegar a más de cien mil lectores, para transformarse finalmente en un volumen semestral de orden académico. Esa colección de críticas artísticas, reseñas de exhibiciones y notas históricas, que mezclaba solemnidad con humor aun más solemne, contrastaba con la versatilidad del boletín de los artistas de Temístocles:

un fanzine titulado *Alegría*, que combinaba bromas artísticas, ensayos condenatorios de la situación artística local, traducciones de textos teóricos y manifiestos enigmáticos. A la par, en 1991 un escritor neoyorquino y una diseñadora gráfica mexicana, Kurt Hollander y Rocío Mireles, lanzaron al mercado una revista que rompía radicalmente con el academicismo, purismo y localismo de las revistas de arte hasta ese momento. Desde el título, *Poliéster: Pintura y no pintura* entendió que el circuito artístico latinoamericano se había transformado alejándose del fetiche de la autenticidad. Por consiguiente, requería un órgano que comunicara entre sí distintas escenas artísticas, desligado de los usos de la historia del arte, libre de prejuicios ideológicos, e inclemente con las pretensiones literarias del escritor latino. Agresivo, directo, llano y visualmente eficaz, *Poliéster* cumplió paradójicamente con un objetivo de integración regional con mucha mayor eficacia que lo que hubieran podido siquiera plantear los circuitos latinoamericanistas.

- 529. *Curare*, núm. 7-8, septiembre-enero 1995-1996.
- 530. *Curare*, primera época, núm. 3, agosto de 1992.
- 531. *Alegría*, publicación de Temístocles 44, 1993, núm. 2.
- 532. "Barbacoa", suplemento de *Alegría*, publicación de Temístocles 44, 1993, núm. 2.
- 533. *Alegría*, publicación de Temístocles 44, 1993, núm. 4.
- 534. Portada de la revista *Poliéster*, núm. 2, verano 1992.
- 535. Portada de la revista *Poliéster*, núm. 3, otoño 1992.
- 536. Portada de la revista *Poliéster*, núm. 4, invierno 1993.

The Unlikely Reader

Cultural shifts in the 1990s produced a diverse range of publications, which themselves reveal the very indeterminacy that shaped artistic production of the time. To begin with, the publishers were uncertain of just who their readers were: options included xeroxed bulletins where independence was expressed through an absence of professional graphic design, fanzines, more glossy commercial-looking magazines, and the newspapers. The first issues of *Curare* from 1991 amounted to just a few photocopied pages stapled together, distributed to about fifty subscribers; it later became a newsprint supplement to *La Jornada*, reaching over 100,000 readers,

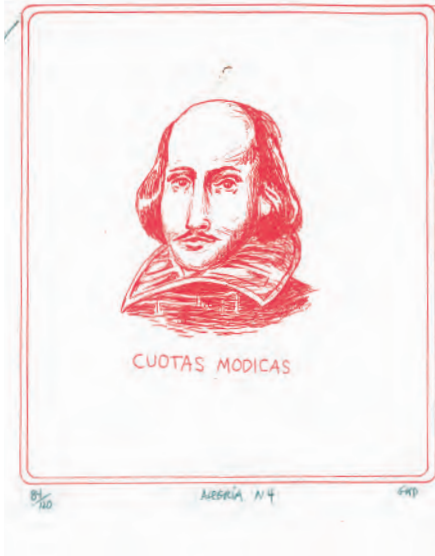
before becoming a biannual academic publication. In all these incarnations, it consisted mainly of art criticism, exhibition reviews and historical notes, mixing solemnity with a somewhat acidic sense of humor, in contrast to the versatile fanzine called *Alegría* (Joy) issued by the artists of Temístocles 44, which combined artistic banter, essays condemning local artistic conditions, translations from theoretical texts, and enigmatic manifestos.

Also in 1991, New York writer Kurt Hollander and Mexican graphic designer Rocío Mireles launched a magazine that radically broke with the academicism, purism and localism that dom-

inated art magazines of the time. Its very name, *Poliéster: Pintura y no pintura* (Polyester: Painting and Non-Painting), suggested that the circuits of Latin American art were moving away from a fetishistic emphasis on authenticity. This called for a publication that could connect different art worlds, free from the rules of art history and even freer of ideological prejudices, critical of the literary pretensions of many Latin American critics. Aggressive, direct, straightforward and visually effective, *Poliéster* paradoxically achieved a sense of regional integration more effectively than what the advocates of pan-Latin American networks had ever even thought possible.



531



533

534



¡el silencio de la borregada!

presenta:

BAR-BALOO

revista dominical de sucesos antropofágicos. No. CLVII.

Director: Mariana Gancel L. Respons. de la Publicación: Oscar Cadena.

LA ENAP: YA NO QUIERO SER BEBE.

En una asamblea general de alumnos convocada por el cafenauta se descubrió el problema. Asistentes de las carreras de diseño y comunicación decidieron proponer a las autoridades de la escuela la desespecialización de la carrera de Artes Visuales, es el problema coyuntural; "históricamente ha sido desleal a las clases populares, no es un personal solidario ni combativo, representa a la burguesía" afirmaron los dirigentes de lo que se conformó en el organismo estudiantil de lucha -inspirado según los mismos, en el ánimo de los hermanos Flores Magón, del sesentaibismo y el arte de María Izquierdo llamada NKOTE por extrañas razones, no reveladas por la dirigencia.

La próxima reunión, que al mismo tiempo se alternará con una kermesse de San Valentín de bienvenida a la siguiente generación y de despedida a la generación de hace tres años, tendrá verificativo en los talleres mismos de producción de la carrera de Artes Visuales, después de expulsar a los testarudos "artistas", aunque algunos, si no es que la mayoría de ellos, apoyan la moción; su propuesta es hacer del plantel una escuela de artes y oficios. Recomendamos no faltar: habrá instalación efímera.

532

535



536

417

Objetos anómalos Anomalous Objects

Claudia Fernández / Melanie Smith / Yishai Jusidman

Más que afinidades estilísticas o metodológicas, los artistas de los noventa comparten la fortuna de la incertidumbre. Gracias al desdén de los sectores de la cultura local los artistas emergentes no pueden acogerse a discursos de identidad fija en torno a la cultura como en la definición de las prácticas artísticas a que aspiran. Lo que el medio local designa equívocamente como

“arte conceptual” es la irrupción de una saludable pérdida de evidencias acerca del lugar en que se habita y la inscripción social y material de los objetos. Es posible ver la primera etapa del arte de los años noventa como el surgimiento de formas de arte que producen una especie de objeto anómalo, extraído de la indiferencia de lo ordinario. En términos generales, el artista que

trabajaba en México marcó distancia ante los discursos modernistas y desarrollistas de las élites locales, y ante los temarios poscoloniales que definían la producción contemporánea en América Latina.

La desviación se hizo particularmente evidente en la pintura, que dejó de verse como una disciplina trascendente para convertirse en un objeto de interrogación contextual y/o filosófica. Claudia Fernández, emprendió una búsqueda solitaria acerca de las posibilidades metafóricas del patrón colorístico del peltre azul y blanco. Durante varios años, como una especie de hada madrina, Fernández fue tocando cientos de objetos cotidianos, ropa y zapatos, muebles, instrumentos de cocina, convirtiéndolos en objetos de falso peltre. Paralelamente, Melanie Smith organizó una especie de arqueología del gusto contemporáneo a través de la investigación de la generalización de objetos de color naranja. Smith documentó fotográficamente el uso del naranja en la calle y los comercios, y lo utilizó para crear ensambles, ambientaciones y cuadros que investigaban la saturación de los sentidos. Bajo el título general de *Orange Lush* (Exuberancia naranja), la serie es una investigación del color que también asume la perversión de la pintura.

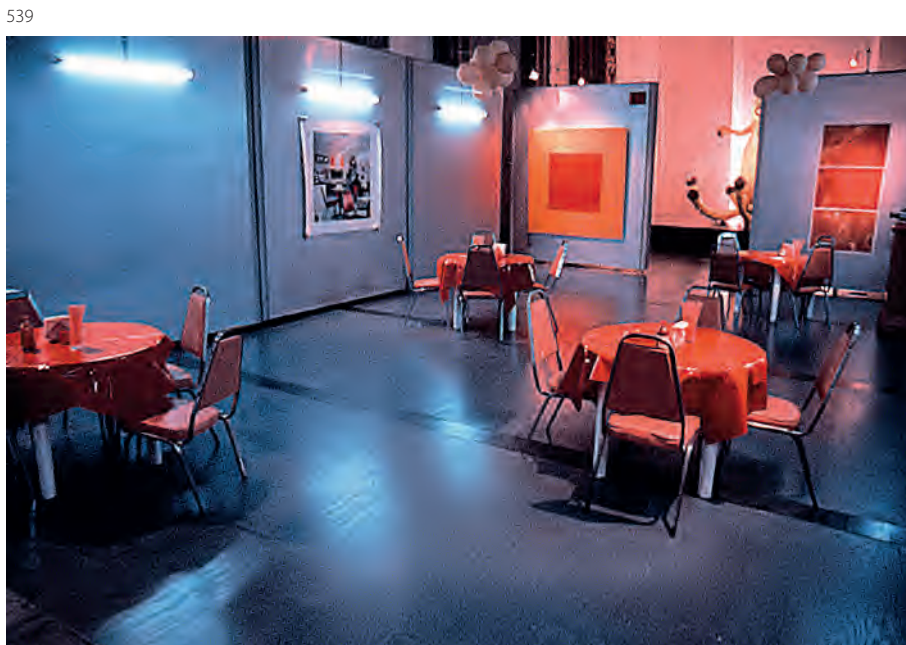
Por otra parte, Yishai Jusidman se hizo cargo de la crisis de la pintura con series que operaban como contra-argumentos a debates específicos, y aun así aspiraban a ejercer un efecto emocional y perceptivo directo sobre el espectador. Su serie *Astrónomos*, propuso perspectivas opuestas a la espacialidad del paisaje tradicional, en tanto que la serie *Geishas* (unos monocromos blancos que contenían siluetas de mujeres japonesas) debatían con el minimalismo. Sus *Payasos* ofrecían una especie de cortocircuito pictórico contra la suposición de que la pintura es una expresión del Yo del pintor. Al pintar rostros que en sí mismos son objetos pintados, Jusidman hacía imposible investigar la psique del autor, obligando al público a quedar atrapado en el juego de la pintura como tal.



537



538



539

537. Claudia Fernández, de la serie *El Alimento*, 1994-1996.

538. Claudia Fernández, de la serie *El Alimento*, 1994-1996.

539. Melanie Smith, *Hiperconsumismo, Ultramix II con tanga/Hyconsumism, Ultramix II with G-string*, 1995, Teresa Arte Actual.

540. Yishai Jusidman, *INVESTIGACIONES Pictóricas*, 1995, Jardín Borda, Cuernavaca.

541. Yishai Jusidman, *A. B.* 1995.

542. Yishai Jusidman, *Astrónomo XXV*, 1990.



540



541



542

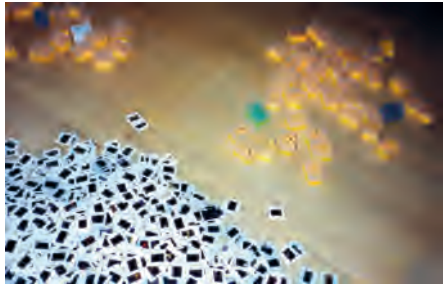
More than stylistic or methodological affinities, artists working in Mexico in the 1990s shared a sense of uncertainty. Faced with the disdain of the local dominant cultural networks, the artists that emerged in this decade were unable to define themselves or their practices according to the discourses about fixed identity that were then prevalent in the country. What local critics mistakenly called “conceptual art” was actually the emergence of a healthy lack of certainty about where one lived, or about the social and material meanings of objects. Art in the 1990s was initially marked by the appearance of works that emphasized anomalous objects, things that had been removed from the indifference of their ordinary contexts. Generally, artists in Mexico distanced themselves from the pro-modernization and pro-development rhetoric of local elites, but also from the post-colonial discourse that defined much contemporary production elsewhere in Latin America.

This distance was especially evident in painting, which no longer was seen as a transcendental discipline, but rather as an object for contextual and/or philosophical inquiries. For instance, Claudia Fernández engaged in a lone search for the metaphoric possibilities present in the blue and white color patterns of enamel dinnerware. For years, like a fairy godmother, Fernández “touched” dozens of everyday objects, such as clothes and shoes, furniture, and kitchen

implements, giving them a painted surface resembling speckled enamel. At the same time, Melanie Smith conducted a sort of archaeology of contemporary taste through her investigation of the widespread appearance of orange signs and objects. In her photographs she documented the use of orange on the street and in stores, and used orange as a control to create assemblages, environments and paintings about sense saturation. Under the general title of *Orange Lush*, these works explored color by using objects and even paint itself to pervert the discipline of painting.

Yishai Jusidman also played an important role here, approaching the crisis in painting through works that acted as counter-arguments to specific debates, but that were also designed to create direct emotional and perceptive effects on the viewer. His *Astrónomos* (Astronomers) series, dating from the late 1980s, created perspectives that ran counter to the rules of traditional landscape painting, while his *Geishas* series (white monochromes with barely visible silhouettes of Japanese women) of the early 1990s questioned the limits of minimalism. His *Payasos* (Clowns) short-circuited the assumption that a painting is an expression of the painter’s Self. By painting faces that are already painted faces, Jusidman made it impossible to explore the artist’s psyche, trapping the audience in a game of painting as such.

Laureana Toledo



543

“Una mujer limpia minuciosamente las piedritas de un puñado de arroz, dedicando horas a esta tarea. Al finalizar guarda las piedras y tira el arroz al cesto de la basura.

“A woman takes forever to scrupulously pick little rocks of a handful of rice. Once she’s done she saves the rocks and throws the rice.

Los procesos de sustracción tienden a revelar la lógica que se despliega dentro de una imagen; si bien rompen la armonía original, sus residuos nos descubren relaciones que no eran evidentes.

Processes of reduction tend to reveal the logic deployed within an image. If they do break down the original harmony, previously unnoticeable relations surface in its residue.



544

El espacio de la fotografía no lo define un encuadre, la potencia de un lente o la profundidad de campo; es una superficie rectangular generalmente pequeña, con un espesor de unas décimas de milímetro. Lo que se encierra en estas dimensiones es irreplicable como evento y como objeto, y lo que provoca la acumulación de estas particularidades es un nuevo espacio, donde las dimensiones y los momentos se confunden.

The space of photography isn’t defined by cropping, depth of field or the resolution of a lens; it’s a rectangular surface, usually a small one, with a thickness of but a few of a millimeter. What’s captured within these dimensions is unrepeatable both as an event and as an object, and what brings about the accumulation of these particularities is a new space where dimensions and time become mixed up and blurred.

1. La acumulación de 60 fotografías tomadas cada una a la velocidad de 1/60, suman un segundo.

1. Sixty photographs taken at 1/60th of a second each add up to one second.

2. La suma del espesor de 72 transparencias es de diez centímetros.

2. A stack of 72 transparencias is ten centimeters thick.

3. Basta sobreponer ocho diapositivas cualesquiera para cancelar la transparencia.

3. A stack of any eight transparencias whatsoever becomes opaque.

4. Se necesitan poco más de 4,000 transparencias para completar siete años de trabajo.

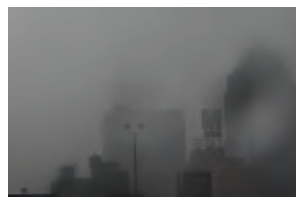
4. A little over 4,000 slides are needed to conclude seven years of work.

Si nos encontráramos en un camino recto trazado sobre un terreno plano podríamos estar seguros de que éste sólo dibuja la distancia más corta entre dos puntos. A pesar de esta certeza, nunca sabremos cuán infinito es el camino que queda por recorrer.”

If we come across a straight path on flat terrain we can be sure it represents the shortest distance between two points. Despite this certainty, we’ll never know just how endless the road ahead is.”

Pablo Vargas-Lugo y Laureana Toledo, texto para el catálogo de la exposición “Puntos fijos” de Laureana Toledo, Galería de Arte Mexicano, Ciudad de México, 1999.

545



546



547



543. Laureana Toledo, *Puntos fijos*, 1992-1999.

544. Laureana Toledo, *Puntos fijos*, 1992-1999.

545-547. Laureana Toledo, fragmento de *Puntos fijos*, 1992-1999.



548

Damián Ortega

Damián Ortega inició su carrera a mediados de los años ochenta como caricaturista político en *La Pusmoderna* y *La Jornada*, y aunque dejó este medio, tiempo después de propiciar la creación de El Taller de los Viernes con Gabriel Orozco, Ortega aún tiene en mente la esencia de la caricatura: el desplazamiento cáustico de elementos visuales que implica una sorpresa crítica. Dos de sus obras son claras al respecto: la instalación de hachas sobrepuestas que instaló en Temístocles 44 en 1994, *ADN, Ingeniería Genética*, que es una paráfrasis de una caricatura de Rogelio Naranjo, mientras *América letrina* (1997) es una versión tridimensional de una de Helioflores. Estos “desplazamientos” adquieren una dimensión particular en la obra escultórica de Ortega, ya que desde sus inicios, se mostró preocupado por la idea de la diagramación de movimientos, representados de manera estática en el Volkswagen sedán, “objeto de estudio” reiterativo de su obra que pone a funcionar y significar en el ámbito del espacio artístico. Los videos de 1991, *Capullo* y *Utilice vías alternas* son aún escrupulosas interpretaciones de una reticencia a abordar una mecanización llevadas hasta el absurdo, como en el engranaje desvariado de *Cuarto de servicio* (1993), extraído de la duela de madera del piso de Temístocles 44. Otro ejemplo es *Carrito aplanadora de uso personal* (1991) donde también hace referencia a los sistemas de autoconstrucción popular a partir de materiales reciclados y recontextualizados en la Ciudad de México, y el *Pato Bosch* (1997), una pulidora de piso con cabeza de pato que recorre sin rumbo una superficie de parquet dejando a su paso una marca en el barniz, piezas que ya implican una reflexión sobre las nociones de sistemas constructivos y de lenguaje que atraviesan gran parte de su obra.

Damián Ortega began his artistic career in the mid-1980s as a political cartoonist in *La Pusmoderna* and *La Jornada*, but he abandoned this practice after when he joined Gabriel Orozco, and together they founded the Friday workshop. Yet Ortega preserved what is essential to caricature: the caustic displacement of visual elements, resulting in critical surprise. Two works that clearly reveal this are *ADN, Ingeniería Genética* (*ADN: Genetic Engineering*), an installation of superimposed axes shown at Temístocles 44 in 1994, and *América letrina* (*Latrine America*) of 1997, are both three-dimensional versions of caricatures. These “displacements” would take on a particular role in Ortega’s sculptural work, which from the beginning revealed a pre-occupation about the concept of movement, and how it operates within artistic spaces: sometimes it is represented statically and others as part of his analysis of perpetual movement using everyday industrial objects with specific social meanings, like the VW bug that has been a frequent “object of study” for the artist.

His 1991 videos, *Capullo* (*Cocoon*) and *Utilice vías alternas* (*Use Alternate Routes*), in which the artist wears armor made of automobile parts, are scrupulous interpretations of a resistance to mechanization taken to their extreme, something also apparent in the absurd exposed gear system inserted into a wooden floor in *Cuarto de servicio* (*Maid’s Room*), a 1993 intervention at Temístocles 44. Other examples of this are *Carrito aplanadora de uso personal* (*Steam Roller for Personal Use*, 1990), which refers to the informal construction techniques typical of Mexico City, that use recycled and recontextualized materials; and *Pato Bosch* (*Bosch Duck*, 1997), a floor polisher with a duck’s head that spins around a parquet floor leaving a trail on the varnish. Such works contain the artist’s reflections on the nature of constructive systems and language, themes that run through much of his work.



549



548. Damián Ortega, *Desocultamiento* (Unveiling), 1993.

549. Damián Ortega, *Utilice vías alternas* (Use Alternate Routes), 1991.

550. Damián Ortega, *Carrito aplanadora de uso personal* (Little Steamroller), 1991.

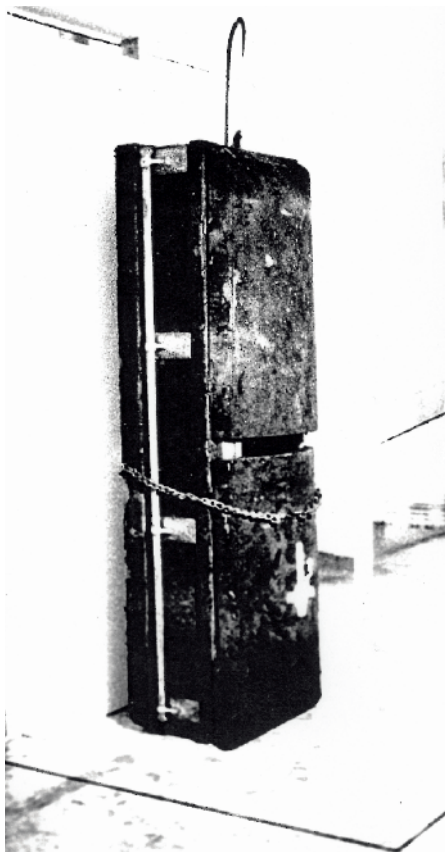
550

421



551

SEMEFO / Enrique Ježik



552



553



554



555

551. Semefo, "Lavatio corporis", Museo Carrillo Gil, mayo de 1994.

552. Semefo, *Larvarium*, 1992.

553. Semefo, "Lavatio corporis", Museo Carrillo Gil, mayo de 1994.

554. Semefo, elaboración del proyecto *Dermis*, 1996.

555. Semefo, elaboración del proyecto *Dermis*, 1996.

556. Enrique Ježik, *Obús X*, 1996.

557. Enrique Ježik, Sin título, 1996.

558. Enrique Ježik, *En defensa propia*, 1996.

Originalmente banda de *death metal rock*, el grupo SEMEFO –integrado por Arturo Angulo, Carlos López, Mónica Salcido y Teresa Margolles–, fue primero un grupo de performance especialmente agresivo, que luego derivó en una serie de prácticas objetuales en torno a lo que sus miembros designaban como “la vida del cadáver”, es decir, los procesos de transformación material de cuerpos en descomposición. La indeterminación de la naturaleza del objeto artístico que caracteriza el periodo pocas veces se expresó con tanta concisión como cuando SEMEFO presentó en el Concurso Nacional de Arte Joven, un sarcófago desenterrado ilegalmente, con todo y sus contenidos (*Larvarium*, 1992). Para la muestra “*Lavatio corporis*” (1994) en el Museo Carrillo Gil, SEMEFO optó por homenajear la serie de los *Teules* de José Clemente Orozco, creando esculturas con caballos disecados. Citando a Bataille, el grupo buscaba indicar la continuidad histórica de la violencia, desde los sacrificios humanos a las matanzas de la época colonial.

Por otra parte, el hecho de provenir de Argentina, donde había sido parte del llamado Grupo de la X en Argentina –que incluía a Jorge Macchi y Pablo Siquier– hizo que Enrique Ježik asumiera la práctica escultórica como una meditación sobre la violencia. Además de aludir, en un lenguaje hecho con moldes corporales y con el uso de una escritura táctil en braille, a los efectos de la tortura y el encerramiento, Ježik concibe al objeto artístico como un simil de los mecanismos de terror y control. Sus obuses y bombas, lo mismo que sus espacios acotados con alambres de púas, hablan de la imposibilidad de desligar los valores industriales de la escultura de fines del siglo XX de la estética de los medios de dominación.



556



557

558

The group known as SEMEFO (an anagram for the federal coroner’s office in Mexico) represents the irruption of a social and aesthetic force that came from outside of the expected artistic circuits. SEMEFO (Arturo Angulo, Carlos López, Mónica Salcido, and Teresa Margolles) began as a death-metal rock band, a particularly aggressive performance group, and later moved on to an object-based practice that dealt with what group members called “the life of corpses,” that is, the material transformation of dead bodies. The indeterminate character of the art object at this time in history was perfectly captured by SEMEFO’s contribution to the Concurso Nacional de Arte Joven: an illegally exhumed coffin, contents and all (*Larvarium*, 1992). For their group show “*Lavatio corporis*,” held in 1992 at the Museo Carrillo Gil, SEMEFO paid homage to a series of paintings by José Clemente Orozco based on the Spanish Conquest (*Los teules*) through sculptures formed of stuffed horses. Citing Bataille, the group aimed to highlight the historic continuity of violence, from human sacrifice to colonial massacres.

The fact that he had been trained in Argentina, where he belonged to the Grupo de la X –alongside Jorge Macchi and Pablo Siquier–, led Enrique Ježik to transform his practice as a sculpture into a meditation on violence. Besides specific references to the effects of prison and torture, using body casts and Braille texts, Ježik conceived of the art object as a simile for more general mechanisms of terror and control. His mortars and bombs, like his barbed-wire enclosed spaces, reminded his viewers that at the end of the twentieth century it was no longer possible to separate sculpture’s industrial values from the aesthetics of domination.



Daniela Rossell / Miguel Ventura



559

Si bien lo “anómalo” no es una categoría artística –dejaría de serlo desde el momento en que es detectado y empieza a crear epígonos– a pocos artistas conviene tanto la noción de anómalo como a Daniela Rossell y Miguel Ventura.

La *manera* de Rossell –por usar ese término del barroco adecuado en su caso– la distingue con mucho de sus compañeros. El proyecto fotográfico *Ricas y famosas*, iniciado en 1993-1994 en la forma de un múltiple vendido en Temístocles 44, se volvió un escándalo mediático en 2002: no era sólo una descripción de la clase pudiente mexicana, sino una exploración irónica de la identidad femenina. En muchos casos, el contenido satírico de la obra fue una aportación de las propias modelos, que utilizaron a Rossell para escenificar sus fantasías e incluso ridiculizar el delirio objetivo que sus padres o parejas habían pagado en el espacio doméstico. Ese gusto por la fricción entre una lectura social y una visión sexuada y extravagante, se expresa en los diversos terrenos del arte de Rossell, que lo mismo pasea osos polares de poliestireno en el Zócalo, como

crea improbables anuncios publicitarios exponiendo el cuerpo de la mujer en posturas vegetativas o, en la serie *Molar Dick* (resultado de un proyecto fallido, para INSITE97, de hundir gigantescas molares de concreto en la bahía de San Diego), que interpela la sexualidad infantil como referente de un proyecto monumental, al mostrar la molar del juicio como metáfora de la primera menstruación.

Tras haber pintado en México una serie de cuadros que agresivamente interpelaban la relación entre fascismo, homofobia y los usos del lenguaje colonialista, Miguel Ventura se trasladó a Nueva York. Absolutamente aislado, Ventura inició una serie de trabajos que entretejaban el lenguaje en la apariencia construida de una serie de personajes. Esos dibujos serían la base de la que, más tarde, surgiría la plataforma con que Ventura ha venido produciendo una pesadilla crítica: el Nuevo Consejo Interterritorial de Lenguas (NILC, por sus siglas en inglés), una organización imaginaria que busca redefinir la estructura social y sexual inventando nuevas lenguas.

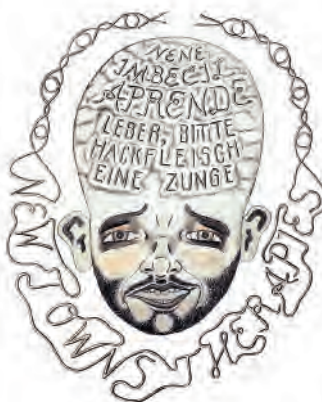
560



559. Daniela Rossell, de la serie *Molar Dick*, 1997.

560. Daniela Rossell, Sin título, 1995.

561. Miguel Ventura, *Dienstmädchen Puto Ungeheuer Ghetto/ Maid Fag Monster Ghetto*, 1994.



The concept of the “anomalous” does not really work as an artistic category, since it ceases to exist as soon as it is identified and creates a movement, but the idea fits few artists as well as it does Daniela Rossell and Miguel Ventura. Rossell’s *maniera*—to use a particularly apt term from the Baroque—especially distinguishes her work from that of her colleagues. The photography project she titled *Ricas y famosas* (Rich and Famous), begun in 1993-1994 as a multiple to be sold at Temístocles 44, became a media scandal in 2002: it not only exposed the lifestyles of the Mexican elite, but explored feminine identity with a sharp ironic sense. In many cases, the satirical aspect of the work was a product of the intervention of the subjects, who used Rossell to stage their own fantasies and ridicule the material delirium of the domestic spaces paid for by parents or husbands. Rossell’s interest in exploring the frisson between social messages and sexualized, extravagant visions appears elsewhere in her work, as when she marched styrofoam polar bears across Mexico City’s Zócalo, or created unlikely pseudo-advertisements showing naked woman covered with fruits and vegetables, or tried to sink giant concrete molars into San Diego Bay (*Molar Dick*, an unsuccessful project planned for *INSITE97*), in which childhood sexuality (wisdom teeth as a metaphor for the onset of menstruation) was to be the subject of monumental art.

After moving to Mexico from the US, Miguel Ventura worked in abstraction and then, in the 1980s, created a series of pictures that aggressively addressed the relationship between fascism, homophobia, and colonialist language. He then went to New York where, in complete isolation, he began a new series of images, weaving language around various invented characters. Those drawings would be the basis for Ventura’s unleashing of a critical nightmare, the New Interterritorial Language Council (NILC), an imaginary organization struggling to redefine social and sexual structures through the invention new languages.



562

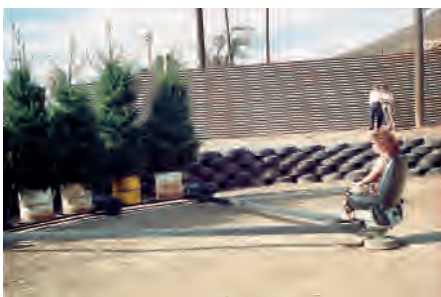


INSITE

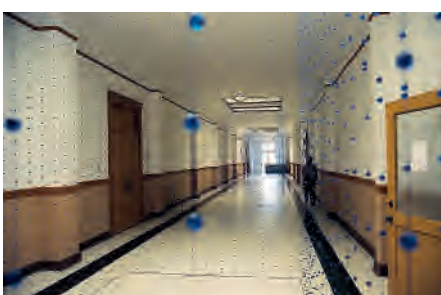
563



564



565



Fundado en 1992 por un grupo de promotores artísticos privados de San Diego y Tijuana, agrupados en torno a una empresa llamada Installation Gallery, el festival de arte público INSITE despegó realmente en 1994, cuando diversos museos y centros culturales de la región fronteriza de México y Estados Unidos unieron esfuerzos para invitar a setenta y ocho artistas de todo el mundo, a realizar obras públicas *in situ* en San Diego y Tijuana. La convocatoria fue un híbrido productivo: mientras Installation Gallery invitaba a artistas referenciales como Allan Kaprow y Dennis Oppenheim, junto a jóvenes no muy conocidos entonces –el japonés Yukinori Kanagi, la escocesa Anya Gallacio, Silvia Gruner y Eugenia Vargas, la curadora de la Mesa College Art Gallery convocaba (a sugerencia de Michael Krichman) a artistas de Temístocles 44: Abraham Cruzvillegas, José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez Coppe y Sofía Táboas. Por su parte, Gerardo Estrada, director del INBA, seleccionó a otros seis mexicanos: Carlos Aguirre, Felipe Ehrenberg, Yolanda Gutiérrez, Enrique Ježik, Gabriela López Portillo y Eloy Tarcisio. El éxito de INSITE94 fue triple: capturó la importancia que las fronteras habían asumido en el discurso político del arte global, creó una nueva interacción institucional y permitió a los artistas jóvenes, particularmente de la Ciudad de México, a producir bajo estándares que eran localmente impensables. A partir de 1997, INSITE invitó a curadores internacionales y locales logrando convertirlo en uno de los eventos artísticos internacionales más significativos del fin de siglo.



566



568

The public art project known as insITE was begun in 1992 by a group of private individuals in Tijuana and San Diego interested in contemporary art, connected with a space called Installation Gallery. The event attained a higher profile in 1994, when several museums and cultural centers from the US-Mexico border region joined efforts and invited 78 international artists to produce site-specific works in and around Tijuana and San Diego. The project created a rich hybrid: Installation Gallery invited famous names like Allan Kaprow and Dennis Oppenheim, along with younger artists who were less well-known in the US, like Japanese Yukinori Kanagi (Japan), Anya Gallacio (Scotland), Silvia Gruner and Eugenia Vargas; the curator of the Mesa College Art Gallery selected (on the suggestion of Michael Krichman) several artists associated with Temístocles 44 (Abraham Cruzvillegas, José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez Coppe, and Sofía Táboas); and Gerardo Estrada, director of the INBA, sponsored six other Mexicans (Carlos Aguirre, Felipe Ehrenberg, Yolanda Gutiérrez, Enrique Jezik, Gabriela López Portillo, and Eloy Tarcisio). The success of insITE94 was three-fold: it highlighted the relevance of border zones in the new political discourse surrounding global art; it created innovative institutional relationships; and it gave younger artists, especially those from Mexico City, the chance to work with a freedom and support then impossible at home. Beginning in 1997, teams of local and international curators selected the insITE artists, and it emerged as one of the most significant international art events of the end of the century.



567

- 562. Silvia Gruner, *La mitad del camino/The middle of the road*, 1994, insITE 94, Colonia Libertad, Tijuana.
- 563. Terry Allen, *Cross the razor/Cruzar la navaja*, 1994, insITE 94, Playas de Tijuana.
- 564. Ulf Rollof, *23 de septiembre de 1994*, 1994, insITE 94, estación del Ferrocarril, Tijuana.
- 565. Sofía Táboas, *Doble turno/Double take*, 1994, insITE 94, instalación en Casa de la Cultura Municipal, Tijuana.
- 566. Rubén Ortiz Torres, *La ranfla cósmica ORNI (objeto rodante no identificado)/Alien Toy uco (Unidentified Cruising Object)*, 1997, insITE97.
- 567. Betsabée Romero, *Ayate car*, 1997, insITE97, Colonia Libertad, Tijuana, 1997.
- 568. Francis Alÿs, *The Loop*, 1997, insITE97, Centro Cultural Tijuana.
- 569. Marcos Ramírez "Erre", *Trojan Horse*, 1997, insITE97, puerta de entrada San Ysidro-Tijuana.
- 570. Thomas Glassford, *City of Greens*, 1997, insITE97, International Information Centers San Diego.

569



570



571

Apricalipsis

Los acontecimientos de 1994 –el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, los asesinatos del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio y del líder priísta José Francisco Ruiz Massieu, y el llamado “error de diciembre” de 1995 que hundió al país en una de sus peores crisis económicas– tuvieron un efecto decisivo para el arte contemporáneo. La re-politización no fue en este caso afiliación a sectores ideológicos, sino reacción metodológica y objetiva (emocional y poética) ante un contexto que requería ser elaborado desde el punto de vista del conflicto. Uno de los primeros ejemplos de esta reinscripción del arte en lo social fue la propuesta solitaria y discreta de Francis Alÿs, quien el mismo día de las elecciones presidenciales, el 21 de agosto de 1994, construyó *Vivienda para todos*: un refugio temporal

573



572

elaborado con materiales plásticos de propaganda electoral, que se sostenía con el aire pulsado por las rejas de ventilación del metro. Damián Ortega, por su parte, fabricó un signo de metal, que colocó en la Sala Siqueiros. Esos juegos de lenguaje se multiplicaron cuando el artista de performance César Martínez, quien había colaborado en su inicio con el No Grupo, presentó a partir de diciembre de 1994 una serie de espectáculos canibalescos, donde presidía una misa política y sacrificio de un ser humano de gelatina, para interpelar la crisis generalizada y el asesinato de la soberanía. El burlón llamado de Martínez (“Bienvenidos al APRICALIPSIS”) sirvió para describir la hecatombe simbólica, moral y criminal con que culminaron las siete décadas de la hegemonía del PRI en México.

574

A PRI CALIPSIS
DE FIN DE MILENIO

PERFORMANCE DE **CÉSAR MARTÍNEZ**.

P-ACTO 1º El espectro de la crisis
P-ACTO 2º Desde el infierno: Mr. **Allien Uama**
P-ACTO 3º La Sal Sal...de la muerte
P-ACTO 4º Crédito, luego existo.
P-ACTO 6º México, **D.F. Kaos** los Unos a los Oxtros
P-ACTO 7º Háblenme de su vida o de bajada.

Y después
 PROYECCIONES DE MEXICO,
 UN RECORRIDO
 DE **PRI**ncipio a Fin.
 Audiovisual

CASA DEL POBTA
 17 DE JULIO DE 1996
 19:00 HORAS
 NALGARO VERGON 73
 Col. Roma

EL ROMPECABEZAS DE MÉXICO

PERFORMANCE DE **CÉSAR MARTÍNEZ**

P-ACTO 1º El espectro de la crisis
P-ACTO 2º Desde el infierno: Mr. **Allien Uama**
P-ACTO 3º La Sal Sal...de la muerte
P-ACTO 4º Crédito, luego existo.
P-ACTO 6º México, **D.F. Kaos** los Unos a los Oxtros
P-ACTO 7º Háblenme de su vida o de bajada.

Y después
 PROYECCIONES DE MEXICO,
 UN RECORRIDO
 DE **PRI**ncipio a Fin.
 Audiovisual

CASA DE LA CULTURA JESUS REYES HEROLES,
 Fco. Sosa 202, Coyoacán, México
 Lunes 16 de Octubre de 1995, 20:00 horas



571. Damián Ortega, *Salinismo-Stalinismo*, 1994.
 572. Francis Alÿs, *Vivienda para todos*, 1994.
 573. César Martínez, *apRICALIPSIS de fin de milenio*, programa del performance, Casa del Poeta, julio de 1996.
 574. César Martínez, *El rompecabezas de México*, programa del performance, Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, octubre de 1995.
 575. César Martínez, carteles para *El rompecabezas de México*, Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, octubre de 1995.

The events of 1994—the Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) uprising in Chiapas, the assassinations of presidential candidate Luis Donaldo Colosío and PRI leader José Francisco Ruiz Massieu, and the so-called “December error,” that sank the country into one of its most serious economic crises—profoundly shaped contemporary art in Mexico. This time, the re-politicization of artists did not lead to allegiances with ideological movements, but it did awaken a methodological and objective (emotional and poetic) reaction to a context that had to be understood in light of ongoing conflicts. One of the earliest examples of this reinsertion of art into the social sphere was a solitary and subtle proposal by Francis Alÿs. On the day of the presidential election, August 21, 1994, he built a temporary shelter made

from plastic election posters and held up by the hot air currents expelled by the ventilation grids of the Mexico City subway (*Housing for All*). Around the same time, Damián Ortega made a metal sign (reading S-T-alinismo) that he placed at the Sala Siqueiros. Such language games were multiplied by performance artist César Martínez, who had started his career in the No Grupo. In December 1994 he began a series of cannibalistic spectacles where he presided over a political Mass accompanied by the sacrifice of gelatin-person, in order to call attention to the general crisis and the death of sovereignty. Martínez’s mocking cry (“Welcome to the apRICALypse”) encapsulated the symbolic, moral and criminal morass faced by Mexico after seven decades of the PRI’s hegemonic rule.

Museo Salinas



576. Vicente Razo Botey, *Museo Salinas*, instalación en el baño, 1996.

577. Vicente Razo Botey, *Museo Salinas*, 1996.

578. Vicente Razo Botey y Rolo Castillo, para baño, *Museo Salinas*, poster, 1996.

579. Vicente Razo Botey, *Museo Salinas*, tarjeta postal, 1996.

580. Vicente Razo Botey, *Museo Salinas*, 1996.

576

De 1995 a 1998, Vicente Razo instaló en el baño de su departamento una reciente colección de artesanías políticas populares, que ridiculizaban y castigaban simbólicamente al expresidente Salinas. Paralelamente a los museos irónicos de Marcel Broodthaers, Razo planteó su colección como un museo público, simulando el funcionamiento de una institución modelo que criticaba a la vez a los neoconceptualismos apolíticos de su generación y el estado fantasmal de los museos oficiales.

“Razo ha reunido una variedad de juguetes de plástico, máscaras, calcomanía, títeres, objetos semiporno, todo lo que llama “bagatelas políticas”, dedicadas a “promover en la niñez y la juventud la insolencia

hacia el poderoso... y a elevar el nivel del escarnio y procacidad en la conversación política. [...] Su Museo es un éxito y, debo insistir, es a la vez oportuno y tardío. Oportuno porque es siempre útil abandonar la irreverencia (teología invertida) sustituyéndola con el choteo y el relajo (democracia de las carcajadas), y tardío porque el expresidente, con sus gestos, su apetito de eternidad, su urgencia de gloria, todo lo que integra el concepto Carlos Salinas, es ya el Museo involuntario de la pretensión ridiculizada.”

Carlos Monsiváis, “El Museo Salinas y las máscaras del mexicano”, *The Official Museo Salinas Guide*, Los Ángeles, Smart Art Press, 2002.



577



578



579

Between 1995 and 1998, artist Vicente Razo formed a collection of the cheap dolls and other paraphernalia being sold on the street that ridiculed and symbolically punished Carlos Salinas after his departure from the presidency. Razo displayed this collection in the bathroom of his apartment as a public museum, a simulated model institution that criticized both his generation's non-political neo-conceptualism, and the ghost status of official museums.

"Razo has gathered a variety of plastic toys, masks, decals, puppets, semi-pornographic objects—everything he calls 'political trinkets' devoted to 'promoting among children and youth insolence towards power [...] and heightening the level of ridicule and impudence in political dialogue.' [...] In this sense, his Museum is a success and, I must insist, both timely and overdue. It is timely because it is always useful to give up irreverence (inverted theology) an substitute it for derision and revelry (the democracy of laughter), and overdue because the ex-president, for his deeds, his appetite for eternity, his urgent need of glory—everything that makes up the concept of Carlos Salinas—is from the outset the involuntary Museum of ridiculed pretension."

Carlos Monsiváis, "The Museo Salinas y The Mask of the Mexican," *The Official Museo Salinas Guide*, Los Angeles, Smart Art Press, 2002, p. 12.



580



LA PANADERÍA

amsterdam 159 condesa
méxico

info (525)286 7707

581



582



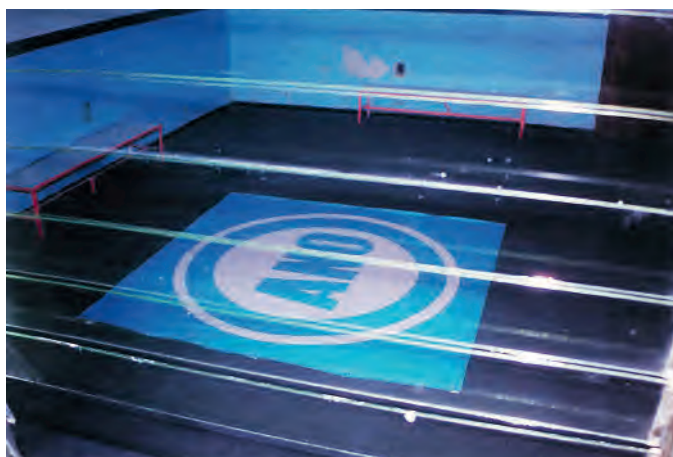
583

La Panadería

Fundada al calor de los acontecimientos de 1994 por dos artistas jóvenes, Yoshua Okón y Miguel Calderón, recién llegados de estudiar en Estados Unidos y Canadá, donde habían realizado algunas intervenciones directamente relativas a la situación política de México, La Panadería se distinguió de inmediato de otros espacios independientes por la brutalidad visual, libidinal y estilística de sus actividades. El espacio marcaba la emergencia de una nueva actitud artística que había roto su dependencia con la alta cultura, y reaccionaba con la crudeza de la cultura juvenil a la escalada de violencia del entorno, la iconografía popular, la música y la pornografía. La antigua panadería kosher de una Colonia Condesa en proceso de aburguesamiento, se convirtió en un foco de cultura inmediata y estridente, que albergaba las expresiones de la politización poszapatista ("La Feria del Rebelde" 1994, curada por Vicente Razo e Itala Schmelz), exhibió la colección de tatuajes despegados de los muertos en la morgue del grupo SEMEFO ("Dermis", septiembre de 1996, previamente rechazada por Curare), performances transexuales o sexualmente *gores* (Rodrigo Aldana y Saúl Villa), u organizar operativos de robo a mano armada en las calles del barrio (Yoshua Okón y Miguel Calderón, *A propósito*, 1997). La Panadería era a la vez sala de exposición, cafetería, videoclub y salón de conciertos (ahí ensayaba Miguel Calderón con su grupo Intestino grueso) y territorio de reven para una nueva generación –la del *Silencio de los inocentes* y *Trainspotting*– que ya no encontraba conflicto entre independencia y subsidio oficial. Lo güarro es lo nuevo.



584



585

581. Publicidad de La Panadería para la revista *Poliéster*, ca. 1995.

582. Yoshua Okón, *Cuarto enchilado*, 1994, La Panadería.

583. Richard Moszka, *Homesick*, 1995, La Panadería.

584. Concierto del grupo de rock Mazinger Z en el bar "La Perla", ca. 1995.

585. Artemio, *Ano*, "Somos diferentes, pero amigos de verdad", Jardín de niños Estancia Infantil Topiltzin, ExpoArte Guadalajara, 1996.

586. Daniel Guzmán, *Kiss my Ass*, 1995, "La Liga de la Injusticia", La Panadería.

587. Dr. Lakra (Jerónimo López) tatuando dentro del horno de La Panadería, "La Feria del Rebelde", 1994.

588. Miguel Calderón, de la serie *Historia artificial*, La Panadería, 1995.

589. SEMEFO, *Dermis*, 1996, vista de la instalación en La Panadería.

590. SEMEFO, *Dermis*, 1996, vista de la instalación en La Panadería.

La Panadería was founded in the heated climate of early 1994 by two young artists, Yoshua Okón and Miguel Calderón, both recently back from studying abroad, where they had already begun exploring Mexico's political situation in their work. The space was quickly differentiated from other independent alternative projects by the visual, libidinal and stylistic brutality of the events it sponsored. La Panadería marked the emergence of a new artistic stance, free of dependence on high culture, reacting with a raw youthful spirit to the escalation of violence and pornography, to popular iconography and music. This former kosher bakery in the Colonia Condesa, an area that was quickly undergoing gentrification, became a center for a cultural sector that was as noisy as it was blunt. One show presented expressions of post-Zapatista awareness ("La Feria del Rebelde" (The Rebel's Fair), 1994, curated by Vicente Razo and Itala Schmelz), while another featured the tattoos Teresa Margolles had collected from corpses ("Dermis" opened in September 1996 after it was rejected by Curare). Artists staged performances featuring transsexual identity (Rodrigo Aldana) or sexualized gore (Saúl Villa), and once even organized armed robberies on the neighboring streets (Yoshua Okón and Miguel Calderón's *A propósito* (On Purpose) of 1996). La Panadería was at once a gallery, coffee-shop, video-club, and concert space (Calderón rehearsed there with his band Intestino Grueso), a place for the parties of a generation that had grown up watching *Silence of the Lambs* and *Trainspotting*. To them, there appeared to be no conflict at all between being independent and accepting subsidies from the government. The thing now was just to play dirty.



586



587



588

589



590





La evolución de las especies

The Evolution of the Species

591



592

Miguel Calderón publicó un anuncio clasificado, en el que invitaba –re- remunerándolos con 50 pesos– a “poseídos diabólicos” a contactar “su oficina” para participar en un supuesto programa de televisión. En menos de una semana, ya había reunido una docena de “satánicos” que deseaban participar en el programa, y fue a casa de cada uno, para capturar con su cámara, escenas muy similares representadas por el sujeto y sus parientes (el azoro de los familiares, la culminación de la posesión, la baba escurriendo, los brazos agitados de espasmos, etc.). En el límite entre el documental, una parodia real de un *reality-show* y el videoarte, *Inverted Star* es un proyecto arquetípico del modo de operar de los artistas de La Panadería. A diferencia de los artistas de la generación

inmediatamente anterior, que trababan de evacuar lo real en busca de una “poética” referencial que sirviera para una representación en el cubo blanco de una galería de arte, en oposición a la inmaterialidad de la obra y la introspección neoconceptual, Calderón intenta recargar la obra de verismo (o realismo), aunque este sea imbuido de los mecanismos de distorsión utilizados por los medios. Así, no le queda más a la obra que llenarse de contenidos, vulgares de preferencia, violentos si se puede. *A propósito*, obra concebida colectivamente por Calderón y Yoshua Okón, que documenta la fulminante rapidez del robo de autoestereos, es una apología al límite de lo absurdo (el *acte gratuit* de André Gide), sólo posible en el contexto del México convulsionado de los noventa.

591. Laureana Toledo, Miguel Calderón y su xoloitcuintle, ca. 1995.

592. Miguel Calderón, *La evolución del hombre*, 1995.

593. Miguel Calderón, *Greetings from my Hairy Nuts*, 1995.

594. Miguel Calderón, de la serie *Historia artificial*, 1995.

595. Miguel Calderón y Yoshua Okón, *A propósito*, 1997.

596. Yoshua Okón, *Chocorrol*, 1997, fotograma.

597. Miguel Calderón y Yoshua Okón, *A propósito*, 1997.

598. Miguel Calderón, *Inverted Star/Poseídos*, 1997.

593



434

594





595



596

597



In 1997, Miguel Calderón ran a classified ad offering 50 pesos to “diabolically possessed” individuals who contacted his “office” in order to audition for a (nonexistent) television talk show. In less than a week, he gathered a dozen “satánicos” who wanted to appear on TV, and he visited each one’s house, filming scenes of the subjects and their families that turned out to be very similar (the same shock of the relatives, the same exaggerated possession, drooling mouths, and agitated, twitching arms, etc.). Combining aspects of documentary film, reality shows, and video art, *Inverted Star* was typical of how the artists affiliated with La Panadería operated. Unlike those of the previous generation, who sought to eliminate

the real in order to discover a referential “poetics” that could be re-presented within the white cube of the art gallery, Calderón attempted to load his artwork with truthfulness (or realism), however permeated by media distortions. In complete opposition to the introspection and anti-materiality of most conceptual art, Calderón wanted nothing else but to pack the work with content, preferably vulgar, and violent when possible. *A propósito* (On Purpose), a work jointly envisioned by Calderón and Yoshua Okón to document the lightning speed of car-stereo theft, was a justification of crime taken to its absolute limit (recalling André Gide’s *acte gratuit*), that could only have taken place the convulsive Mexico of the 1990s.

598





599

599. Carlos Amorales, *Interior vs. Exterior*, 1997-2003.

Carlos Amorales Interior vs Exterior

Carlos Amorales empezó a presentar obras desde los dieciséis años, en La Quiñonera y otros espacios independientes. En 1990 fue a estudiar a Ámsterdam donde en 1996, a partir de una conversación con el antiguo luchador y fabricante de máscaras de lucha libre Ray Rosas, concibió una estrategia para cuestionar la significación de la identidad preformática en el ámbito del arte, la cultura popular y la política. Creó un personaje, "Amorales", que era a la vez su *alter ego*, y un signo vacío de la lucha libre. Con ese autor-sujeto estableció una variedad de diálogos, acciones y *rounds* entre luchadores, pensadores y artistas, en torno a una variedad de espacios de escenificación: la galería del museo, el auditorio de conferencias, el propio ring de la arena de lucha libre. Esa interacción de circuitos, que asume sus diferencias y sin embargo busca producir un espacio de diálogo, es característica del nuevo tipo de intervención social de fin de siglo. Se diferencia de las prácticas populistas del pasado, en tanto no concibe la producción de un determinado "gusto" como garantía de significación política, sino como un medio tanto de registro como de activación de un campo de conflictos y distinciones sociales y grupales. La versatilidad histriónica y el trabajo irónico de Amorales con respecto al icono del luchador, la búsqueda de explorar todas sus variedades expresivas y conceptuales, se hace evidente en *Interior vs Exterior*, al hacer explícita y literal la metáfora de investigar el revés del disfraz.

Carlos Amorales first exhibited work (then as Carlos A. Morales) at La Quiñonera and other independent spaces when he was only sixteen. In 1990 he went to Amsterdam to study. In 1996, after meeting Ray Rosas, a former wrestler and a manufacturer of wrestling masks, he thought up a way to interrogate the meanings of performance-related identity in the overlapping contexts of art, popular culture and politics. He created a character named "Amorales," at once his *alter ego* and an empty signifier within the world of professional wrestling. With this artist-subject he set up a variety of dialogues, actions and matches between wrestlers, critics and artists, in different theatrical spaces: museum galleries, lecture halls, and real wrestling rings. Creating connections between distinct circuits, and showing respect for difference while also attempting to generate fields of interaction, was characteristic of a new type of social intervention at the end of the century. In sharp contrast with previous populist practice, the artist now catered to the "taste" of a particular social class not to ensure the political relevance of the work, but to use art as a register that might activate conflict, and underscore social and group differentiation. Carlos Amorales's histrionic versatility and ironic efforts in dealing with the icon of the wrestler in all his expressive and conceptual aspects, was made evident in *Interior vs Exterior* (1997), where he made the metaphor of looking behind the mask explicit.

Minerva Cuevas Mejor Vida Corp.

La catástrofe de 1994-1995 fue también el colapso del espejismo neoliberal: los “sacrificios sociales” (el control salarial, desmantelamiento de la propiedad pública y el fin de la economía nacional) que habían sido impuestos por la demagogia del mejoramiento de niveles de vida habían llevado al desempleo y a la depauperación.

En ese contexto, Minerva Cuevas ideó una ironía práctica ligada a este proceso fallido de reconversión: bajo el membrete de Mejor Vida Corp. (MVC), creó en 1997 una pseudo corporación partiendo de intervenciones públicas que al principio tuvieron lugar en la Ciudad de México, las cuales denunciaban la monstruosidad de las nuevas estructuras económicas.

Lejos del altruismo y más cercana a la jerga eficientista de los “servicios” del capitalismo tardío, MVC –una corporación sin fines de lucro– plantea una política simbólica del don, ofreciendo internacionalmente productos y servicios gratuitos de beneficio social inmediato para sus usuarios. Como un virus que opera desde Internet (www.irational.org/mvc) Cuevas ofrece boletos a pasajeros del metro, limpieza de espacios públicos, cartas de recomendación, códigos de barras de rebaja, y distribución de objetos paradójicos como píldoras de cafeína para evitar ser asaltado: sabotajes y mecanismos que cuestionan y responden al contexto urbano, a la par que hacen uso de los intersticios del sistema social en beneficio del individuo. Un ejemplo de este uso es la *Credencial de estudiante* de MVC que faculta a su usuario para obtener beneficios culturales y económicos. Debido a que la situación económica y política sigue empeorando, Mejor Vida Corp. mantiene una actividad constante desde hace diez años en México y en otras partes del mundo.

The catastrophe of 1994-1995 also meant the collapse of neo-liberal illusions: the “social sacrifices” (wage controls, erosion of the public sector and demise of the national economy) that had been imposed by official rhetoric promising to improve the standard of living, had in reality led to unemployment and impoverishment.

In this context, Minerva Cuevas forged a practice steeped in irony that was related to the failures of privatization: in 1997 she created a pseudo-corporation with the name Mejor Vida Corp. (Better Life Co., or MVC), which emerged from her public interventions on the streets of Mexico City, in which she denounced the monstrous results of the new economic structures.

Far from being merely altruistic, and in fact closer in spirit to the discourse of efficiency that marked the “services” of late capitalism, MVC is a not-for-profit entity that proposed a symbolic politics based on gifts, offering, in Mexico and abroad, free products and services with immediate social benefits for the recipients. Like a virus operating in the Internet (www.irational.org/mvc/), Cuevas offers to clean public spaces, or distributes metro tickets, letters of recommendation, barcodes that give discounts and other paradoxical items, like caffeine pills that prevent robberies. All are mechanisms of sabotage that question and respond to the urban situation, using the interstices of the social system to benefit the individual. She also created a MVC “student ID” that gives the bearer cultural and economic benefits. For over a decade, as the economic and political situation has worsened, MVC has remained active in Mexico and the world.



600



601



602



603

600. Minerva Cuevas, Oficinas de Mejor Vida Corp. en la Torre Latinoamericana, 1998.

601. Minerva Cuevas, *Códigos de barra*, 1997.

602. Minerva Cuevas, *Credencial de estudiante*, 1997.

603. Minerva Cuevas, *Melate*, 1998.

Santiago Sierra



GALERÍA QUEMADA CON GASOLINA.

Galería Art Deposit. México D.F. Noviembre de 1997.

Esta obra se preparó para la reinauguración del nuevo espacio de esta galería. En su interior se quemaron las paredes y techos con antorchas, y con soplete las partes más resistentes como puertas y ventanas.

GALLERY BURNED WITH GASOLINE.

Art Deposit Gallery, Mexico City, November 1997.

This piece was prepared for the re-opening of the gallery's new section. Inside, the walls and ceilings were burned with torches, while blowpipes were used on the most resistant parts such as doors and windows.



604

Santiago Sierra llegó a México en 1995. Enfrentado a un contexto donde la violencia social y la explotación laboral estaban más a flor de piel que en España, Sierra transformó sus acciones escultóricas posminimales en espacios fabriles, en una exploración de las posibilidades monumentales del obstáculo callejero y un uso conceptual de la relación salarial. El vandalismo de obras como *Suelo impregnado con 50Kg de asfalto* (1996) o *Galería quemada con gasolina* en la galería Art Deposit (1997) traducía en ataques a la institución del arte y la propiedad la furia contenida que dejó la crisis social. En lugar de comentar o describir la brutalidad clasista de la modernización fallida del tercer mundo, Sierra desarrolló una táctica de crítica cínica: acciones como *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada* (1998) que utilizaban la remuneración económica para efectuar acciones absurdas y en ocasiones crueles, que interpelan el hipócrita humanismo del espectador y vuelven al mundo del arte cómplice de la explotación más desnuda. Hacia el final del siglo, esas acciones fueron decisivas a la hora de definir la construcción de un nuevo modelo de arte de la Ciudad de México, caracterizado por la exploración de la decepción ante las consecuencias sociales de la nueva



15 HEXAEDROS DE 250 x 250 x 250 CM.
Calle Gante, México D.F. Noviembre de 1996.

Para realizar esta pieza se tuvo que convencer a las autoridades del distrito sin especificar la totalidad de mis intenciones. Se estableció una colaboración con un museo de la ciudad que me diese mayor credibilidad frente a las autoridades. Aceptado el proyecto, se cambió su emplazamiento y fechas de realización en innumerables ocasiones. El problema fundamental lo constituyó el hecho de que en su momento, el nombre de los espacios públicos está otorgado a varios asociaciones de vendedores ambulantes con las que las autoridades no pretendían entrar en conflicto. No pudiendo decirme esto directamente, sólo después de mesas aceptaron arreglar una entrevista con la líder de la asociación más importante, con la cual no podía llegar a un acuerdo por lo elevado de sus exigencias económicas. No obstante, a ignorar por que concludo. Finalmente se me comunicó la posibilidad de instalar en la calle Gante, una vía peatonal del centro histórico ocupada por comercios de ropa y bienes muebles.

Una vez instalada la pieza y como era de prever, las personas que duermen a la intempería de la zona ocuparon los cubos como refugio. Menos previsible fue la utilización de los cubos por parte de las personas procedentes de los bares cercanos. La obra resistió cinco días a pesar de la fuerte oposición de los vendedores establecidos. Lo que resultó definitivo fue la llegada del fin de semana, momento en el que los bares de la zona utilizan la calle peatonal como estacionamiento. Las autoridades mandaron retirar los cubos y requisaron el material.



15 HEXAEDRUMS OF 250 x 250 x 250 CM.
Gante Street, Mexico City, November 1996.

In order to create this piece I had to convince the district authorities without specifying the extent of what I intended to do. In order to render myself more credible in their eyes, I collaborated with one of the city's museums. When the project was accepted, the placement and dates its realization changed a number of times. The main problem was the fact that public spaces controlled by strong organizations of street vendors, whom the authorities avoid having trouble with. Unable to discuss this issue with me directly, it was only after a couple of months that I was told about the possibility of working in Gante Street, a pedestrian area located downtown occupied by clothing stores and nightclubs.

Once the piece was installed and as it was to be expected, the people who sleep outdoors in area occupied the cubes and used them as shelter. Less foreseeable was the use of the cubes couples on their way home from the local bars. The piece resisted five days, withstanding strong opposition of established vendors. The final straw came when the weekend arrived, as the neighborhood's bars use the pedestrian street as parking lot. The authorities took away cubes and confiscated the material.



605

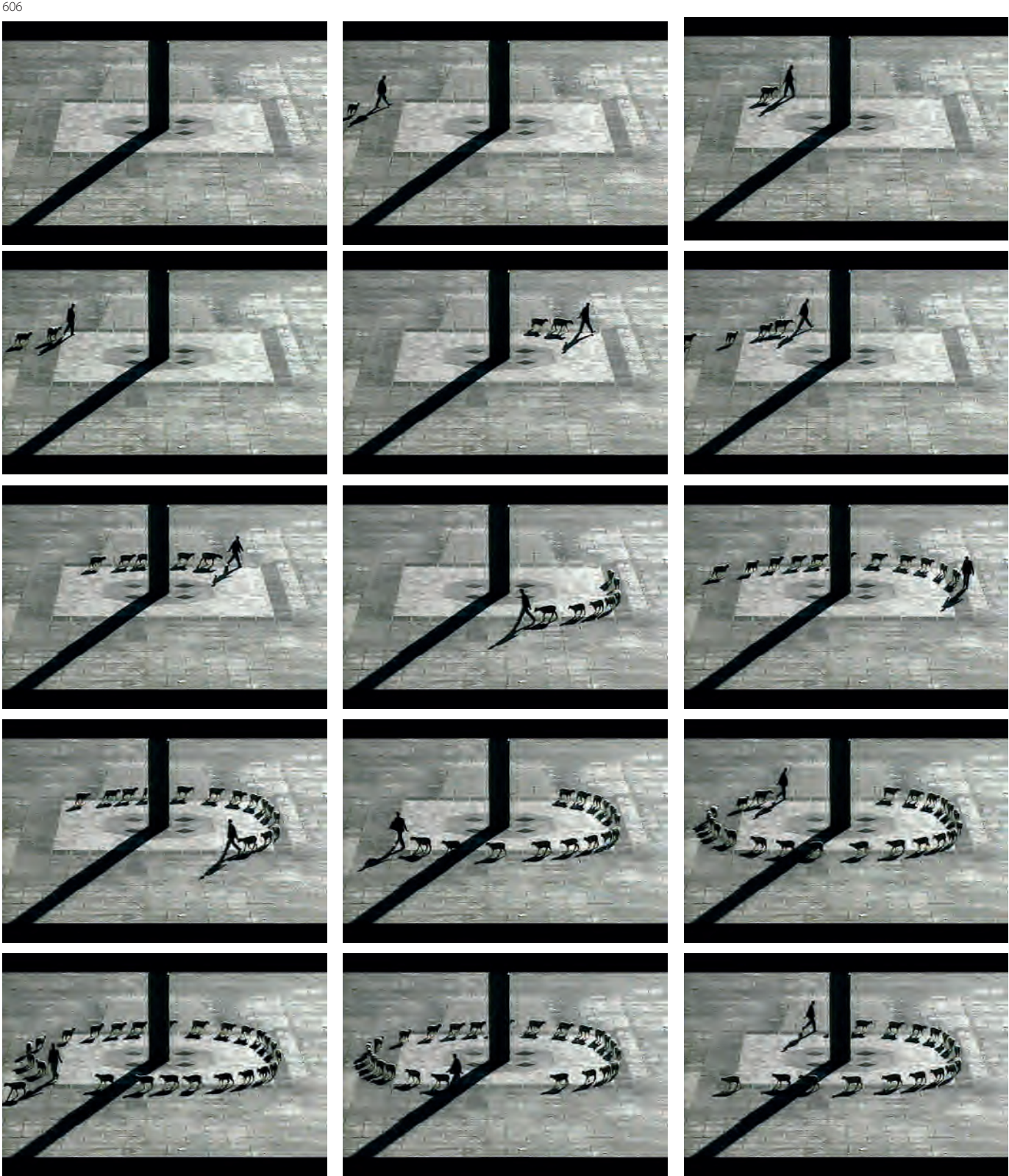
604. Santiago Sierra, *Galería quemada con gasolina*, 1997, Galería Art Deposit.
605. Santiago Sierra, *15 hexaedros de 250 x 250 x 250 cm*, Calle de Gante, México, D. F., noviembre de 1996.

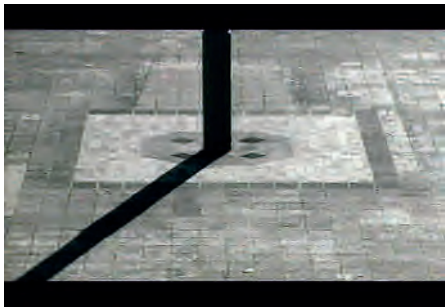
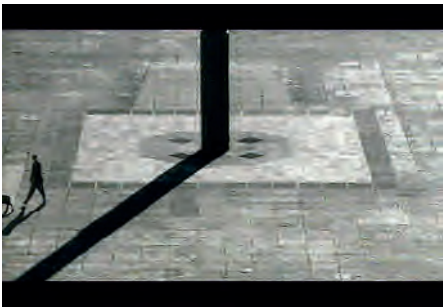
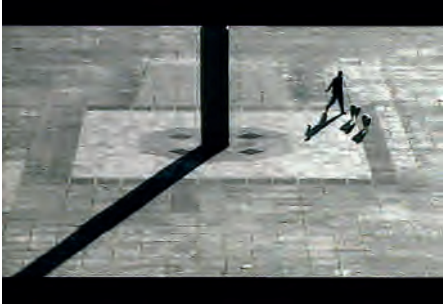
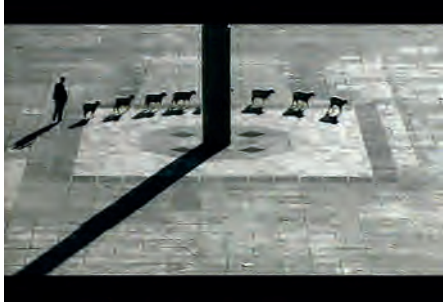
Santiago Sierra arrived in Mexico in 1995, where he was confronted by a society where violence and the exploitation of labor were far more visible than in his native Spain. Sierra transformed the post-minimalist sculptural actions he had been doing in factory spaces, and went beyond them to explore the monumental possibilities of blocking traffic in the city's congested streets, or make conceptual use of wage relationships. The vandalism inherent in works like *Floor Impregnated with 50 kg of Asphalt* of 1996, or *Gallery Burned with Gasoline* shown at Art Deposit in 1997, translated the latent anger generated by ongoing social crises into attacks on the institutions of art and property. Instead of simply highlighting the brutal class-based inequities that resulted from the failed modernization of Third World societies, Sierra developed a strategy of cynical critique: in later actions like *Person Paid to Have 30 cm Line Tattooed on Them* (1998), he used financial remuneration to carry out absurd and sometimes cruel actions, exposing the hypocritical humanism of his audiences and making the art world an accomplice of naked exploitation. In the late 1990s, Sierra's actions were crucial in helping define new models for artistic practice in Mexico City, leaving artists freer to explore the disappointing social consequences of the new Babylon engendered by global capitalism.

Cuentos patrióticos

Patriotic Tales

606. Francis Alÿs (en colaboración con Rafael Ortega), *Cuentos patrióticos*, 1997.





Vampirismo retroactivo: en torno a *La era de la discrepancia*¹

Cuauhtémoc Medina

In memoriam

Olivier Debrouse, 1952-2008

Amnesia institucionalizada

Desde el momento en que empezamos a concebirla, a mediados de los años noventa, los involucrados en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*² entendimos el proyecto como una intervención curatorial sobre la textura de la memoria cultural y no como una exposición sin más. *La era* formó parte de la serie de procedimientos críticos e intelectuales en los que estuvimos comprometidos desde que operábamos en el grupo Curare al demandar en la práctica, tanto como en el discurso, la puesta en marcha de una distinta inscripción institucional, intelectual y afectiva para el arte contemporáneo en México como componente crucial de la vida pública. Debido a ello, entendimos esta muestra como una intervención política, localizada en varios planos simultáneos.

Crítica institucional

La era fue concebida como una especie de proyecto de museo de arte contemporáneo, como la refutación práctica de las objeciones que pudieran haberse planteado a la existencia de representaciones permanentes de arte reciente en los museos locales. Reaccionábamos a la falta casi absoluta de colecciones públicas y privadas, investigaciones históricas y repertorios documentales sobre el periodo artístico posterior a 1968. Pensamos este proyecto como un gesto que debía plantear a la sociedad y sus instituciones culturales un reclamo de inserción. Queríamos, en efecto, avanzar en una especie de institucionalización. Para obtener ese efecto, nuestra intervención debía ser rotunda y ambiciosa: era necesario crear un *fetiché*, que implicara, además de un proyecto epistemológico, una circulación de valores.

Museo temporal

La era de la discrepancia quiso ser una especie de museo temporal, una exhibición de exhibiciones. La muestra se ligaba a las otras dos iniciativas que en este sentido asumió la Universidad Nacional: la creación de las colecciones, edificio y proyecto museístico del MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) en 2008³ y la reconstrucción del museo El Eco de Mathias Goeritz⁴. El proyecto estaba inscrito en una estrategia de reorganización del tejido de la política artística local, donde la Universidad viene, como en muchos otros terrenos, a subsanar las catastróficas fallas de la estructura del Estado, arrebatando el monopolio del control artístico institucional al gobierno federal y sus agencias.

Hipótesis crítica

En lugar de abonar en la historia del arte como despliegue de personalidades y estilos, adoptamos una lectura que, en cierta forma, tiene mucho de la definición antropológica de ciertas subculturas o “tribus” visuales. Las agrupaciones en que la muestra estaba dividida operan como diferenciaciones: no se trata de la contribución a la cultura o el arte en general, sino de gestos que apuestan a determinado campo de prácticas. Quisimos transmitir la noción de que no hay una trama cultural común, sino aventuras que pueden ser coetáneas, porque quieren combatirse mutuamente y no alcanzan a ser complementarias. Apostamos a transmitir la idea de que intervenir artística y culturalmente es producir una diferenciación, una escisión, un sesgo. En ese sentido, buscamos minar el prestigio de las construcciones generales: la pintura, la cultura nacional, la propia noción vacía de “lo cultural”.

Políticas de la temporalidad

Trazar una muestra que inicia en 1968, en torno al origen del Salón Independiente (1968-1971) por la renuncia de los artistas a participar en los eventos oficiales de la Olimpiada en México,

al mismo tiempo que se reprimía al movimiento estudiantil, no era un capricho contracultural, como varios de nuestros críticos sugirieron, ni menos la ambición de subordinar las genealogías artísticas a una trama política. Más bien supone habernos hecho cargo de que tras 1968 el entramado de las condiciones del arte y la cultura sufrieron una alteración fundamental, donde una parte importante de las apuestas sociales que no podían trasladarse al campo de la constitución del Estado repercutieron en la trama de "lo cultural". Por un lado, una de las hipótesis decisivas de nuestra muestra es ver en la genealogía que va del Salón Independiente al movimiento de estrategias urbanas de los Grupos de los años setenta, pasando por los circuitos experimentales de los libros de artista que inspiró 4, una continua reelaboración de las utopías colectivas y autogestivas que incubó el 68. En retrospectiva, convendría más bien decir que en el arte se trasladó una parte de la energía de experimentación de las subjetividades de la izquierda, y que incluso en la falla se manifestó la complejidad de atinar a formar un nuevo sujeto histórico más allá de la dinámica del modelo partido-proletariado, vanguardia-foco guerrillero. Del mismo modo nos pareció crucial sugerir una serie de momentos de una virtual "izquierda visual" que, a lo largo de los años setenta, ochenta y noventa, busca reorientar el imaginario radical hacia nuevos referentes: desde las guerrillas centroamericanas hasta los subalternos suburbanos, pasando por el quiebre de las nociones de identidad nacional para formular una micropolítica identitaria. No nos parece en absoluto ajeno a la trama del periodo el modo en que diversas formas de producción artística asumieron a la vez el vacío artístico programático y el vacío programático político. También por esa preferencia por una determinada intensidad política pasional, se explica nuestra evidente displicencia por las formas de práctica artística que no tuvieron una apuesta subjetiva o intelectual radical. No puede escapar al espectador que, en un cierto nivel, la crónica que planteamos tiene que ver con concebir el final del siglo XX como iluminado con la frase de Godard en *Masculin féminin*: "Los hijos de Marx y la Coca-Cola."

De modo similar, nuestra decisión de dar por terminada la muestra con la crisis económica y política de 1994 y 1995 tendría que sugerir la suposición de que, con el final del régimen de partido único en México, se abre una etapa política distinta, donde los contenidos políticamente intensos del siglo XX se han vuelto una parte crucial de la producción artística visible, mercantil, mediática e institucionalmente. Esa colusión de mercado y politización no nos desespera, en parte porque nos cuesta trabajo imaginar cómo podría la cultura radical operar en el capitalismo tardío y recargado sin utilizar la forma mercancía como mecanismo de diseminación. Estudiar la dinámica entre cultura y sociedad en el periodo presente requeriría otro dispositivo teórico. Imaginamos que la recuperación de la historia dependía de hacer una especie de *vampirismo retroactivo*: revertir el prestigio del arte contemporáneo presente sobre su pasado obliterado.

Corrientes de diseminación

El contagio cultural es todo menos escolar y territorial. Todos los aquí presentes podemos testimoniar sobre el efecto de botella perdida en el mar que decidió nuestro involucramiento en un determinado campo cultural. Es en efecto por la contaminación esporádica o la transmisión indirecta que accedemos a las referencias cruciales de nuestra vida: la fotocopia con un *Contrarrelieve* de Tatlin vista en el momento justo, el fragmento de una película de Jodorowsky que nos da la clave para cuestionar nuestro progresismo, la fortuna de haber sido llevado por una amiga a un homenaje a Sergey Kuryokhin, el encuentro inespereado de una obra en un museo que, a pesar de la trama museográfica donde está inscrita, resalta como un momento único e irrepetible, diseñado ex profeso para cada uno. Todo argumento purista en contra de la incorporación del arte y la cultura radical en el museo o la historiografía para salvar su carácter anti-sistémico es una expresión de una extraña religiosidad que colabora eficazmente con la represión mediante el control de una información supuestamente ortodoxa. En *La era*, en cambio, quisimos activar el mayor espacio de diseminación que nos ha sido posible, sobre todo mediante un tipo de catálogo-libro que pretende incitar a un continuo descubrimiento de referencias, casos y ejemplos, más que proporcionar un recuento sistemático y cerrado de un periodo. La decisión misma de concebir el libro de la muestra como una especie de *scrap-book* tenía un propósito muy preciso: hacer una publicación que nosotros hubiéramos consumido a los veintitrés años, en cuanto a que ofreciera un recuento cultural como territorio de aventuras y promesas y no como un cuerpo de obras ominosamente terminadas. La memoria cultural debe ser preservada no por fidelidad hacia el pasado, sino con la ambición de hacer posibles explosiones futuras. Pensar de otro modo es querer que el radicalismo se transforme en esoterismo, con todas las ventajas que implica controlar un campo de secretos.

Los motivos de un título

Que un proyecto como *La era de la discrepancia* hubiera podido llegar a buen término tuvo mucho que ver con la fortuna de que en 2003 la muestra fuera adoptada por el proyecto cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. En tanto por lo general los museos ejercen un criterio productivista que centra los esfuerzos curatoriales en producir del modo más espectacular posible la unidad aristotélica de tiempo, trama y lugar de la exhibición de arte tradicional, operar dentro de la UNAM hizo fácil transmitir la idea de que éste era un proyecto centrado en la investigación que tenía en la muestra antológica sólo una de sus paradas. Durante cuatro años gozamos (y maliciosamente abusamos) de todas las ventajas que supone operar en una institución académica verdaderamente extraordinaria, que permitía movilizar los acervos de la principal Filmoteca del país, varias bibliotecas y el único centro de investigación sobre la materialidad

y técnicas artísticas, el Laboratorio de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, para coordinar la reconstrucción de obras con un criterio científico de investigación. Finalmente, tuvimos la enorme ventaja de utilizar el espacio mismo de enseñanza como campo de pruebas de nuestros argumentos, gustos y elaboraciones. Por dos años, en paralelo a las juntas curatoriales semanales que resolvían la coordinación del equipo, colonizamos los seminarios del posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras para cubrir nuestras listas de lectura en torno a la discusión con los estudiantes de maestría.

En esa perspectiva, el título de la muestra surgió naturalmente. *La era de la discrepancia* remite y memorializa uno de los gestos más notables de la historia política mexicana: la declaración del rector de la Universidad, Javier Barros Sierra, que en 1969 a poco más de un año de la matanza de Tlatelolco proclamaba: “¡Viva la discrepancia!” tras señalar que si la Universidad había sido atacada era por cumplir su función de discrepar. Tras desafiar a la presidencia de la república defendiendo el derecho de manifestación democrática durante las batallas del movimiento de 1968, el rector Barros Sierra propuso la visión de una nueva república, basada en una relación inédita entre autoridad y sociedad que, en lugar de temer el desacuerdo, lo proponía como centro de las funciones de su aparato educativo y su clase académica. Opuesta a toda visión hegemónica de cultura, la frase de Barros Sierra nos parecía la más apropiada para describir una era donde, a pesar del desprecio del *establishment*, los productores culturales optaron por el disenso creativo con una intensidad difícilmente comparable a otro sector de la cultura. No obstante, conviene aquí precisar con el diccionario en mano que “discrepancia” no es lo mismo que “oposición” o “subversión”. Uno de los elementos que nos atrae del concepto de discrepancia es su uso en el campo científico, que refiere más que a la contrariedad, a la noción de que dos o más datos difieren y sugieren una inconsistencia. Discrepar involucra curar una muestra basada en choques, fricciones, desacuerdos, pero también en displicencias, desplazamientos laterales y el espacio cultural para la ilusión, la irresponsabilidad y la reticencia.

Los resortes de lo local son ya el entramado global

De todos los argumentos que se han perfilado en torno a la exhibición de *La era de la discrepancia*, hay uno que nos sorprendió con una especial intensidad: el reclamo de algunos reseñistas de que nuestro punto de partida debió haber sido un análisis definido a partir de “nuestras propias ideas” y relatos y la toma de una autoconciencia endógena⁵. Los curadores de *La era de la discrepancia* nos sabemos parte de un contexto que, en las últimas dos décadas, ocurre en el norte y el sur donde el arte, la contracultura y la producción visual del último tercio del siglo xx reclaman su inserción en el discurso del museo porque la noción de “arte contemporáneo” ha cambiado de valencia social. Es por eso que también el programa de exportación de

la muestra tuvo la expectativa de movilizar los intercambios y vibraciones sur-sur. Si bien fracasamos al tratar de que la muestra viajara a Estados Unidos y Europa, donde las instituciones centrales rechazan albergar muestras definidas geográficamente a menos que las generen sus propios intereses de producir estereotipos nacionales, el recorrido de la muestra apuntaba con mayor energía a viajar a Sudamérica. Al presentarse durante 2008 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, y en la Pinacoteca do Estado en São Paulo, Brasil, queríamos suscitar un contagio de tácticas.

Hoy, quizá por primera vez, hay un *arte contemporáneo* en dos sentidos: la obra de arte ocurre en una relación de interacción directa y no mediada con el tiempo social, sin los sesgos, retrasos, adelantos y culto de lo intempestivo del arte moderno. Con ello, se ha desvanecido en gran medida la hostilidad entre producción y recepción. Por desesperante que resulta a quienes tienen nostalgia de la función de tensión crítica de la vanguardia, el arte contemporáneo tiene una crecientemente fluida relación con su sociedad huésped: colecciones, capitales, museos, públicos, aparato educativo y la atención textual se derraman sobre la producción del día con una disposición que hubiera sido impensable a los modernistas. En ese sentido, el arte es *contemporáneo* de su sociedad de un modo inmediato y rotundo que no era posible argumentar desde 1793.

Pero también se ha desvanecido la suposición de que la geografía representaba atrasos y adelantos: ya nadie sostiene abiertamente que la periferia sigue, imita o reelabora las novedades del centro bajo un esquema difusionista, sino que las diversas latitudes ocupan un mismo horizonte temporal, incluso si persisten asimetrías de poder y visibilidad. La resistencia a esa multipolaridad subsiste, sin embargo, en el relato compartido de la historia del arte, que sigue siendo la narrativa del arte moderno centrada en la región de la antigua OTAN.

Bajo esos términos es que hay que asumir que muchas de las operaciones curatoriales con el pasado reciente alrededor del globo involucran la tarea común, no del todo consciente, de componer un relato multifocal e irreducible a la narrativa metropolitana, que intenta mostrar un entramado geográfico y de genealogías culturales que nada tiene ya que ver con la noción de *mainstream* del modernismo. No hay, en efecto, “corriente principal”: tan sólo rutas entrecruzadas, en una trama desigual de poderes, que hacen el relato histórico crecientemente enmarañado. Pero en esa dimensión de complejidad, no es posible ya trazar una historia local o nacional del arte que establezca su lógica de desarrollo y su propia temporalidad de modo “interno” en tanto las genealogías artísticas también sufren un proceso casi instantáneo de globalización.

En efecto, como planteamos en el texto de presentación del catálogo⁶, *La era de la discrepancia* tuvo su origen en el desasosiego que a varios de los curadores e historiadores del arte locales nos produjo la reescritura superficial de los relatos

locales que acompañó la visibilidad que el arte contemporáneo local adquirió a mediados de los años noventa. Nos alarmaba la posibilidad de que la producción de varias generaciones de artistas tras el muralismo, y antes de la emergencia global de artistas como Gabriel Orozco o Francis Alÿs, quedara enteramente anulada⁷. Para nosotros resultaba evidente que la inserción de una escena artística en el territorio globalizado involucraría una renegociación de las genealogías periféricas. Es en el nivel de estas interacciones que se producen las disputas por la inserción,

que también opera por transfusiones de prestigio y contemporaneidad *retroactivas*.

En cualquier caso, hay un motivo pasional que nos obliga a pensar esta muestra por fuera de cualquier esquema de "cultural nacional". Quisimos pensar en una muestra que hiciera justicia a una gama de obras y gestos que ocurrieron en medio del desinterés o el desprecio de instituciones y públicos locales. *La era de la discrepancia* quiso ser un catálogo de pasiones y producciones que ocurrieron a pesar de México.

Notas

1. Texto originalmente presentado en el simposio en torno a *La era de la discrepancia. Recargando lo contemporáneo: estrategias curatoriales de rescate del arte reciente*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Dirección de Artes Visuales, UNAM. Auditorio de la Coordinación de Humanidades, 10 de septiembre de 2007.

2. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, curada por Olivier Debrouse, Álvaro Vázquez, Pilar García de Germenos y Cuauhtémoc Medina, fue organizada para el Museo Universitario de Ciencias y Artes, de la Universidad Nacional Autónoma de México, del 18 de marzo al 30 de septiembre de 2007. Posteriormente viajó al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina (MALBA) y a la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

Sitio de la red que recoge textos, reseñas e imágenes de la muestra: <http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/~discrepancia/>

3. <http://www.muac.unam.mx/webpage/index.php>

4. <http://www.eleco.unam.mx/sitio/>

5. Monica Mayer, "Artes Visuales", *El Universal*, México, D.F., 8 de junio de 2007 (versión en línea: <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/65618.html>).

6. Véase: "Genealogía de una exhibición", pp. 20-26.

7. En particular, Debrouse y Medina reaccionaron en su momento al argumento en el material de difusión del proyecto de Gabriel Orozco para el MoMA neoyorkino en 1993, que afirmaba que el trabajo de Orozco derivaba de rechazar la tradición del muralismo mexicano. Además de la falsedad del aserto, el argumento suponía la total erradicación de seis décadas de reacciones, polémicas y rechazos antimuralistas locales, que aparecían invisibles al MoMA precisamente como resultado de su propia política de exclusión. Véase al respecto: Olivier Debrouse, "Mexican Art on Display", en Carl Good y John V. Waldron (eds.), *The Effects of the Nation: Mexican Art in the Age of Globalization*, Filadelfia, Temple University Press, 2001, p. 35, n. 11, y Cuauhtémoc Medina, "Delays and Arrivals" (1997), *Curare*, núm. 27, julio-diciembre de 2006, pp. 113-117. Véase: "Genealogía de una exhibición", pp. 20-26.

Retroactive Vampirism: On *The Age of Discrepancies*¹

Cuauhtémoc Medina

In memoriam

Olivier Debroise, 1952-2008

Institutionalized amnesia

From the moment we conceived of it far back in the mid-1990s, those of us involved in *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico, 1968-1997*² understood the project to be a curatorial intervention into the texture of cultural memory, and not as a mere exhibition. *Discrepancies* was part of the set of critical and intellectual operations to which we had been committed since we worked in the Curare group, in the sense that it demanded that we operationalize in practice as well as in discourse a different institutional, intellectual and affective inscription for contemporary art in Mexico as a crucial component of public life. For all those reasons, we understood the exhibition to be a political intervention, directed at several planes simultaneously.

Institutional critique

Discrepancies was conceived as a sort of Museum of Contemporary Art project; as the practical refutation of objections that could have been raised against the presence of permanent representations of recent art in Mexico city museums. We were reacting to a near-total absence of public and private collections, historical research and archives dedicated to the artistic period after 1968. We imagined this project as a gesture that demanded to be inserted within society and its cultural institutions. Indeed, we wanted to advance a kind of institutionalization. To this end, our intervention had to be vigorous and ambitious: it was necessary to create a fetish, which would imply, in addition to an epistemological project, a circulation of values.

Temporary museum

The Age of Discrepancies sought to be a sort of temporary museum; an exhibition about exhibitions. The show was linked to two other initiatives that the Universidad Nacional Autónoma de México was undertaking at the time: the creation of the collections, the physical building and the 2008 museological project of the MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo)³, and the reconstruction of Mathias Goeritz's Museo El Eco⁴. The project was inscribed in a strategy of reorganizing the fabric of local artistic politics whereby the university comes, as in many other places, to amend the catastrophic failures of the state structure, snatching away the monopoly of institutional artistic control from the federal government and its agencies.

Critical hypothesis

Instead of subscribing to a history of art conceived as an unfolding of personalities and styles, we adopted a reading that, in a certain way, shares much with the anthropological definition of certain visual subcultures or "tribes." The groupings into which the show was divided operated as differentiations: not according to their contributions to culture or art in general, but as gestures that claim a particular field of practice. We wanted to convey the notion that there is no single shared cultural trajectory, but rather different adventures whose concurrence owes to their wanting to combat each other mutually without managing to become complementary. We aimed to convey the idea that to intervene artistically and culturally is to produce a differentiation, a split, a bias. In this sense, we sought to mine the prestige of general constructions: painting, national culture, the hollow notion of "the cultural" itself.

Politics of temporality

Choosing to begin the exhibition in 1968—with the origin of the *Salón Independiente* (1968-1971), the result of artists's re-

fusals to participate in the official events of the Olympics in Mexico, which coincided with the repression of the student movement—was no countercultural whimsy, as many of our critics have suggested, and much less a desire to subsume artistic genealogies within a political narrative. It supposes, rather, assumes the task of addressing the fact that after 1968 the framework of the conditions of art and culture underwent a fundamental alteration, whereby an important subset of those social projects that could not be brought to the state's field of constitution reverberated within the field of "the cultural." On one hand, one of the decisive hypotheses of our exhibition was to discern in the genealogy that leads from the *Salón Independiente* to the movement of the urban strategies of Los Grupos in the 1970s—by way of the experimental circuits of the artists's books inspired by Ulises Carrión—a continuous re-elaboration of collective and self-generated utopias that had begun gestating in 1968. In retrospect it would be more convenient to have said that a portion of the energy of experimentation of the Left's subjectivities was translated into art, and that even this failure made evident the complexity of pinpointing the formation of a new historical subject beyond the party/proletarian, avant-garde/guerrilla model. In the same way it seemed crucial that we suggest a series of moments of a virtual "visual Left" that, throughout the 1970s, 1980s and 1990s, would seek to reorient the radical imaginary toward new referents: from Central American guerrillas to suburban subalterns, passing through the fracture of the notions of national identity to formulate a micropolitics of identity. The way in which diverse forms of artistic production confronted both the programmatic artistic vacuum and the programmatic political vacuum does not seem at all foreign to the era's trajectory. This preference for a particular affective political intensity also explains our clear indifference to those forms of artistic practice that did not have a radical subjective or intellectual project. Visitors to the exhibition could not have failed to recognize that, on some level, the chronicle that we were proposing had to do with understanding the end of the twentieth century as illuminated by Godard's phrase in *Masculin féminin*: "The children of Marx and Coca-Cola".

Likewise, our decision to conclude the exhibit with the economic and political crises of 1994 and 1995 would have had to suggest the assumption that, with the end of the regime of single party rule in Mexico, a new political stage had begun, wherein the politically intense contents of the twentieth century had become a crucial part of artistic production—visibly, commercially, in the mass media, and institutionally. The collusion of market and politicization did not bring us to despair, in part because it was hard for us to imagine how radical culture could operate under late, revitalized capitalism without making use of the commodity form as a mode of dissemination. To study the dynamic between culture and society in the present would

require another theoretical apparatus. We imagined that the recuperation of history depended on performing a kind of *retroactive vampirism*: to re-read the prestige of contemporary art back onto its obliterated past.

Currents of dissemination

Cultural contagion is anything but academic and territorial. All those present here can testify to the effect of the bottle lost at sea that decided our involvement in a given cultural field. It is indeed because of sporadic contamination or indirect transmission that we gain access to the crucial references in our lives: the photocopy of a counter-relief by Tatlin seen at just the right moment, the fragment of a film by Jodorowsky that gives us the key to question our progressivism, the good fortune of having been taken by a friend to an homage to Sergey Kuryokhin, the unexpected discovery of a work at a museum that, despite the museographic narrative in which it is inscribed, stands out as a unique and unrepeatably moment, designed *ex professo* for each of us. Every purist argument against the incorporation of art and radical culture to the museum or to historiography that hopes to salvage its anti-systemic character is an expression of a strange religiosity that effectively collaborates with repression through the control of supposedly orthodox information. In *Discrepancies*, by contrast, we wanted to activate the greatest space of dissemination that had been possible for us, above all through a type of catalog-book that attempted to excite a continuous uncovering of references, cases and examples, rather than to provide a closed and systematic recounting of a period. The very decision to conceive the book of the exhibition as a sort of scrap-book had a very specific purpose: to create a publication that we ourselves would have consumed when we were 23 years old, to the degree that it would offer an account of culture as a field of adventures and promises, and not as a body of ominously finished works. Cultural memory should be preserved not out of a sense of fidelity to the past, but with the ambition of facilitating future explosions. To think otherwise is to desire that radicalism be transformed into esotericism, with all of the advantages that come with controlling a field of secrets.

The motives behind a title

That a project such as *The Age of Discrepancies* could have come to fruition had a lot to do with the good fortune that the exhibition was adopted by the cultural project of the Universidad Nacional Autónoma de México in 2003. Insofar as museums in general exercise a productivist criterion that focuses curatorial efforts on producing, in the most spectacular way possible, the traditional art exhibition's Aristotelian unity of time, narrative and place, operating within the UNAM made it easy to convey the idea that this was a project centered on research, and that the anthological show was just one of its instantiations. For four years we enjoyed (and maliciously abused) all the advantages that are

supposed to obtain in a truly extraordinary academic institution, which allowed us to mobilize the resources of the country's premiere film archive, various libraries and the only center of research on artistic materiality and technique in Mexico, the Laboratorio de Obras de Arte at the Instituto de Investigaciones Estéticas, which oversaw the reconstruction of works using a scientific degree of investigation. Finally, we had the enormous advantage of using the space of instruction itself as a field on which to test out our arguments, tastes and elaborations. For two years, in tandem with the weekly curatorial meetings that arbitrated the team's coordination, we colonized graduate seminars in Art History at the Department of Philosophy and Letters, covering our own reading lists by way of holding discussions with the graduate students there.

From this perspective, the title of the show came about naturally. *The Age of Discrepancies* recalls and memorializes one of the most notable gestures in Mexican political history: a declaration by the University rector, Javier Barros Sierra, who proclaimed in 1969—just over a year after the massacre at Tlatelolco—"Long live discrepancy!" after pointing out that the university had been attacked for fulfilling its function of being discrepant. After challenging the president of the Republic by defending the right of democratic assembly during the battles of the movement of 1968, Rector Barros Sierra proposed a vision of a new republic, based on a novel relationship between authority and society that, instead of fearing disagreement, would place it at the center of the functions of its educational apparatus and its academic class. In opposition to all hegemonic visions of culture, Barros Sierra's phrase seemed to us more than appropriate to describe an age when, despite the establishment's disdain, cultural producers opted for a creative dissensus with an intensity that would be hard to compare to other sectors of culture.

Nevertheless, here it is worthwhile to specify, dictionary in hand, that "discrepancy" is not synonymous with "opposition" or "subversion." One of the elements that attracted us to the concept of discrepancy was the way the term is used in the scientific field to refer not so much to contrariness, but rather to the idea that two or more pieces of data differ from each other, and thus suggest an inconsistency. Being discrepant meant curating a show based on clashes, frictions, and disagreements, but also on indifferences, lateral displacements, and the cultural space for dreams, irresponsibility and reticence.

The mechanisms of the local are already the framework for the global

Of all the arguments that have arisen around the exhibition of *The Age of Discrepancies*, there is one that particularly surprised us: the complaint made by certain reviewers that our point of departure should have been an analysis defined out of "our own ideas" and stories, and the taking up of an endogenous self-

consciousness⁵. We curators of *The Age of Discrepancies* understood ourselves to be part of a context that, in the last two decades, has occurred in the North as well as the South, whereby the art, counterculture and visual production of the last third of the twentieth century have demanded their insertion into the museum's discourse because the notion of "contemporary art" has changed its social valence. This is also why we expected our program of sending the show abroad to mobilize exchanges and vibrations within the global South. Although we did fail to send the exhibition to the United States and Europe—where central institutions choose not to accommodate shows defined geographically unless they resonate with their own interests in producing national stereotypes—the show's itinerary was aimed more energetically at South America. By presenting it at the Museo de Arte Latinoamericano in Buenos Aires and the Pinacoteca do Estado in Sao Paulo, Brazil in 2008, we wanted to occasion a contagion of tactics.

Today, perhaps for the first time, there is a *contemporary art* in two senses: the work of art interacts with its social moment in a direct, unmediated way, without modern art's biases, delays, advances or its cult of untimeliness. With this, the hostility between production and reception has largely disappeared. However distressing it may seem to those who feel nostalgia for the avant-garde's critical function of tension, contemporary art has an increasingly fluid relationship with its host society: collections, capitals, museums, publics, educational apparatus and textual attention spill over into the production of contemporaneity with a disposition that would have been unthinkable for the modernists. In this sense, art is *contemporaneous* with its society in an immediate, vigorous way that has not been possible since 1793.

But the assumption that geography implies delays and advances has also disappeared: no longer does anyone openly maintain that the periphery follows, imitates or re-elaborates the center's innovations according to a diffusionist schematic. Rather, different latitudes occupy the same temporal horizon, even as asymmetries of power and visibility persist. Resistance to this multi-polarity survives, nevertheless, in the shared account of the history of art that is still the narrative of modern art that centers on the region of the old NATO.

It is in these terms that we must acknowledge that many of the curatorial operations with the recent past around the globe have involved the common—and not entirely conscious—task of constructing a multi-focal account irreducible to the narrative of the metropolis, one that seeks to reveal a geographical framework of cultural genealogies that no longer bears any relation to the mainstream notion of modernism. Indeed, there is no "principal current": only routes that crisscross each other, in an uneven weave of operations of power that makes the historical account increasingly complicated. But it is no longer possible to trace in this dimension of complexity a local or national history

of art that would establish its developmental logic and its own temporality "internally," inasmuch as artistic genealogies, too, undergo an almost instantaneous process of globalization.

Indeed, as we proposed in the introduction to the catalog⁶, *The Age of Discrepancies* originated in a feeling of unease that several Mexican curators and art historians had experienced as a result of the superficial rewriting of local accounts that accompanied the visibility that the country's contemporary art acquired in the mid-1990s. We were alarmed at the possibility that the production of various generations of artists between Muralism and the global emergence of artists like Gabriel Orozco or Francis Alÿs would end up completely erased⁷. It seemed clear to us

that the insertion of an artistic scene within the global territory would involve a renegotiation of peripheral genealogies. It is at the level of these interactions that the disputes over insertion are produced, which also operate because of retroactive transfusions of prestige and contemporaneity.

In any case, there was an affective motive that obliged us to think this show outside of any "national culture" scheme. We wanted to imagine an exhibition that would do justice to a range of works and gestures that had occurred amidst disinterest or disdain from local institutions and audiences. *The Age of Discrepancies* wished to be a catalog of passions and productions that occurred despite Mexico.

Notes

1. This text was originally presented at *Recargando lo Contemporáneo: Estrategias Curatoriales de Rescate del Arte Reciente*, a symposium on *La Era de la Discrepancia* held at the Instituto de Investigaciones Estéticas–Dirección de Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México, Auditorio de la Coordinación de Humanidades, 10 September 2007.
2. *La Era de la Discrepancia: Arte y Cultura Visual en México, 1968-1997*, curated by Olivier Debroise, Álvaro Vázquez, Pilar García de Germeños and Cuauhtémoc Medina, was organized for the Museo Universitario de Ciencias y Artes at the Universidad Nacional Autónoma de México, from 18 March to 30 September 2007. Afterward it traveled to the Museo de Arte Latinoamericano in Buenos Aires, Argentina (MALBA) and the Pinacoteca do Estado in Sao Paulo, Brazil. The website compiles texts, reviews and images of the exhibition: <http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/~discrepancia/>
3. <http://www.muac.unam.mx/webpage/index.php>
4. <http://www.eleco.unam.mx/sitio>

5. Mónica Mayer, "Artes Visuales," *El Universal*, Mexico City, 8 June 2007. (Available online at <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/65618.html>).
6. See also "Genealogy of an exhibition", pp. 27-33.
7. In particular, Olivier Debroise and I were reacting to the argument in the press releases for Gabriel Orozco's project for the Museum of Modern Art in New York in 1993, which suggested that the work of Orozco had derived from rejecting the tradition of Mexican Muralism. On top of the falsehood of this assertion, the argument assumed the total eradication of six decades of local anti-muralist reactions, polemics and rejections, which were invisible to the MoMA precisely as a result of their own politics of exclusion. Cf. Olivier Debroise, "Mexican Art on Display," in *The Effects of the Nation: Mexican Art in the Age of Globalization*, Carl Good and John V. Waldron, eds., Philadelphia: Temple University Press, 2001, p. 35 n. 11 and Cuauhtémoc Medina, "Delays and Arrivals," *Curare* 27 (July–December 2006), pp. 113-117. See also "Genealogy of an exhibition", pp. 27-33.



607



608

450

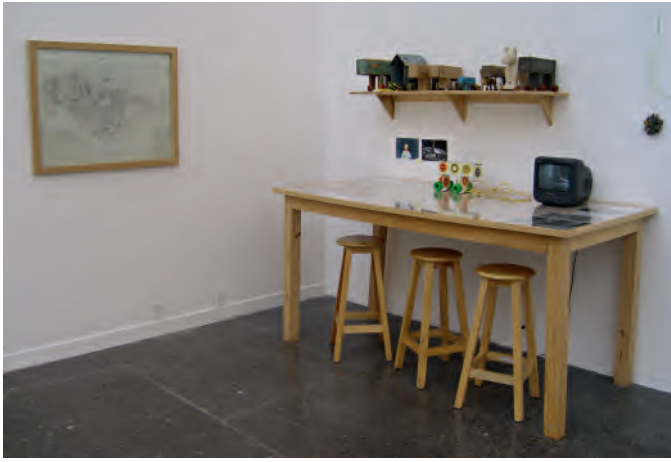


609

607. Grupo Suma, *El desempleado*, ca. 1978. "La era de la discrepancia" en la Pinacoteca de São Paulo, 2008
 608. Helen Escobedo, *Sui Géneris*, 1970. "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007
 609. Pablo Vargas-Lugo, *Mapa de climas*, 1993. "La era de la discrepancia" en el MALBA, Argentina, 2008.
 610. Vista general de la exposición "La era de la discrepancia" en el MALBA, Argentina, 2008.

610





611



612



613



614

615



615



616

611. Francis Alÿs en colaboración con Felipe Sanabria, *El Colector*, 1991-1992, "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007.
 612. Eduardo Abaroa, *Obelisco roto portátil para un tianguis*, 1993; SEMEFO, *Larvarium*, 1992. "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007.
 613. Proceso Pentágono, *Pentágono*, "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007.
 614. Jimmie Durham, *La Malinche*, 1988-1992; Silvia Gruner, *La expulsión del paraíso*, "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007.
 615. Juan Francisco Elso, *El viajero*, 1986. "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007.
 616. Vista general de "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007.



617



618

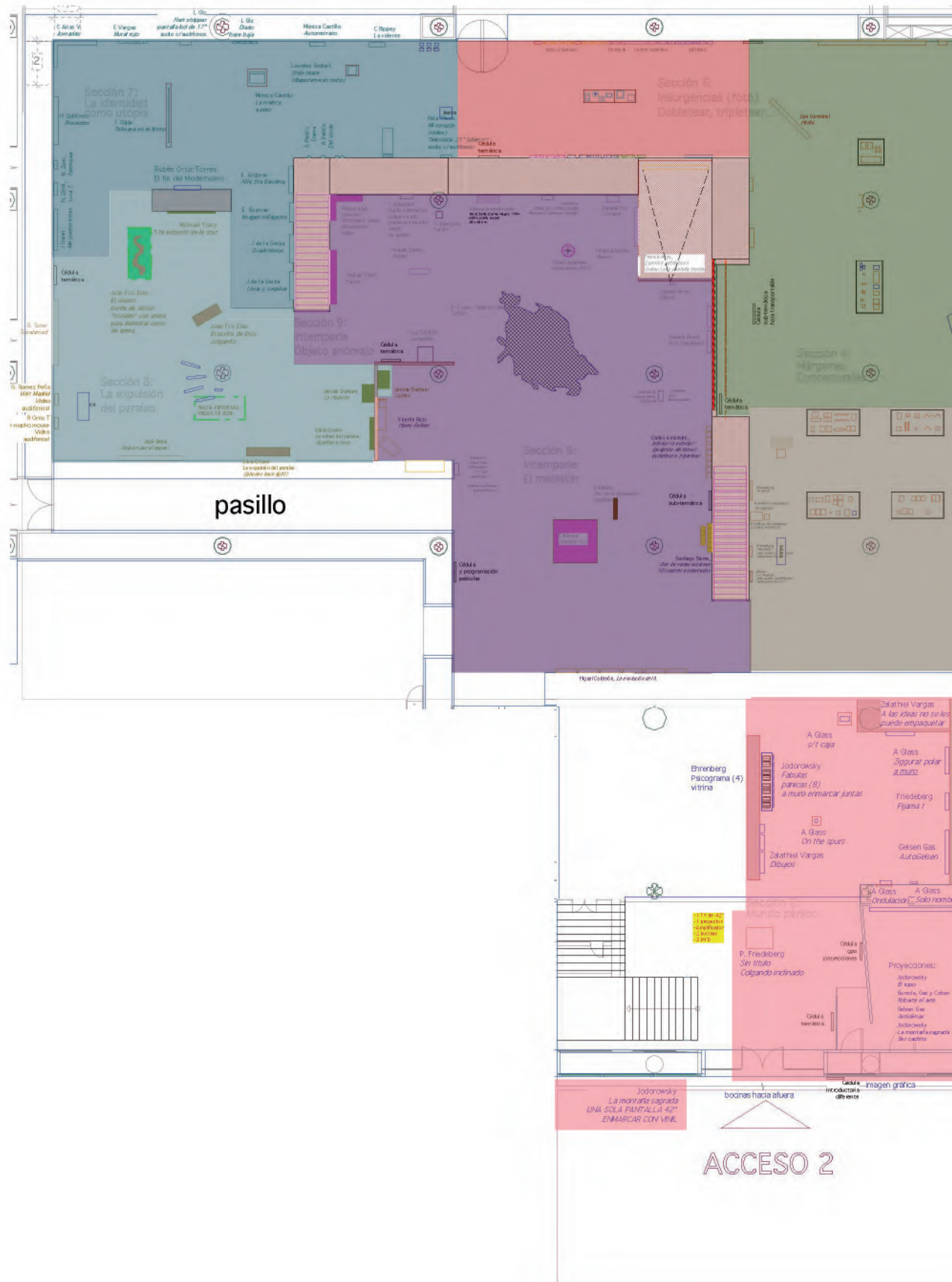


619

617. Vista general de "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007.

618. Martha Palau, *Ambientación Alquímica*, 1970, "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007.

619. Vista general de "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007.



Apéndice

Appendix

Sobre la reconstrucción de obras de arte contemporáneo

Tatiana Falcón

Reconstrucción de una década

Durante el proceso de investigación del proyecto “La era de la discrepancia” realizamos una serie de entrevistas a los artistas contemplados en el guión curatorial. Gracias a este ejercicio se hizo evidente que una parte importante de la historia del arte de la década de los setenta se había perdido y que era importante recuperar algunos ejemplos de las variadas intenciones y búsquedas del momento. Algunas fueron obras de carácter efímero, otras fueron destruidas por negligencia. Se decidió replicar seis obras; después de la exposición las piezas formarán parte del acervo de la colección permanente del nuevo Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en Ciudad Universitaria. En este apartado se expondrán los criterios con los que el equipo de conservación ha trabajado.

El primer acuerdo entre curadores, artistas y conservadores consistió en definir la denominación de estas obras. Debatimos entre usar los conceptos *copia*, *reconstrucción* o *réplica*. Elegimos utilizar el nombre de *réplica* pues con ello se indica que se trata de copias fieles elaboradas bajo la dirección y, en los casos pertinentes, la mano de los propios artistas. No así el título de *copia* debido a la distancia temporal entre la factura del original, el motivo distinto para la creación del objeto y el cambio en la elección de materiales cuando la permanencia de la obra así lo requería. Por otro lado, hemos dejado de lado el concepto de *reconstrucción*, que implica partir de una base material original, volver algo a su estado normal, cosa imposible en los presentes casos.

La participación de los autores posibilitó reunir documentos gráficos, recuerdos personales y escritos para recuperar los métodos y materiales empleados en la creación original. En algunos casos fue necesario establecer un límite a las intenciones de reinterpretación de los artistas para garantizar mediante una documentación rigurosa la fidelidad al original.

Posteriormente establecimos una serie de criterios para la elección material que tienen que ver con el interés de garantizar

la permanencia y la estabilidad de las obras. En este apartado se discutió la pertinencia de sustituir material original. Debido a la naturaleza diversa de los objetos, cada pieza fue analizada en conjunto con el autor y las decisiones de cambios materiales se hicieron siempre y cuando esto no implicara un cambio de sentido en la obra.

Seis réplicas

1. Helen Escobedo, *Corredor blanco*, 1969. Presentado originalmente en el segundo Salón Independiente en el MUCA.

El *Corredor blanco* de Escobedo fue concebido como un ambiente efímero sin intención de permanencia. Este pasillo de gran formato fue creado en las propias instalaciones del museo utilizando hojas de conglomerado de celulosa y cartón corrugado. Una luz cenital recorría el espacio señalando con sus cambios el paso temporal. Se trataba de un espacio para ser recorrido que podría haber sido un bosque, un túnel o un pasaje. Pero aunque la travesía como experiencia es lo que debía ser rescatado, también nos interesaba mantener las cualidades materiales de sus elementos. Elegimos utilizar láminas de triplay de calidad y obtener las curvas modelando las formas con temperatura para evitar disminuir la resistencia natural de la celulosa. El cartón corrugado por su parte, fue sustituido por cartón libre de ácido para garantizar que la obra se conserve mayor tiempo.

2. Helen Escobedo, *Sui Generis*, 1970. Volkswagen Sedán intervenido, obra utilitaria que circuló por las calles del Distrito Federal hasta que fue robada.

Un criterio muy distinto fue utilizado en *Sui Generis* ya que no se pretendía que el volkswagen circulara nuevamente. En este caso la obra reproduce las características estéticas de la pieza original, aunque no su función.

3. Marta Palau, *Ambientación alquímica*, 1970, presentado en el tercer Salón Independiente en el MUCA y en Toluca.

La obra de Marta Palau ha sido un caso muy discutido. *Ambientación alquímica* fue elaborado para el tercer Salón Independiente. Dicho salón destacó por el uso de material de reciclaje. Palau utilizó papel periódico para crear un collage que sirviera de fondo a las palabras y números mágicos de su talismán de poder. Era importante conservar los periódicos que son un marcador temporal fundamental en la pieza. Para poder reproducir este elemento fue necesario copiar fotográficamente periódicos de la época e imprimir nuevamente las hojas utilizando papeles libres de ácido y tintas de buena calidad. Se procuró respetar, en la medida de lo posible, las características físicas del papel periódico.

4. Hersúa, *Ambiente circular*, 1974, presentado en la exposición "Ambientes Urbanos" en el Museo del Palacio de Bellas Artes.

El *Ambiente circular* de Hersúa se modificó sustancialmente. Debido a los requerimientos museográficos y de montaje fue necesario disminuir el tamaño de la pieza, que originalmente medía 6 metros de alto por 4.4 metros de ancho. La escultura tenía ruedas para que el público interactuara y modificara el espacio. Se utilizó ferrocemento y armazón metálico. Sus dimensiones obligaron al autor a producirla directamente en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, y a destruirla a la conclusión de la exposición "Ambientes urbanos". A escala simétrica, decidimos reducir el tamaño original de la pieza en un 25%, siendo sus medidas actuales de 4.5 metros de altura por 3.3 metros de diámetro. Los materiales se aligeraron utilizando un esqueleto de aluminio y casetones (bloques de poliestireno). La movilidad y el cromatismo originales se conservaron.

5. Proceso Pentágono, *Pentágono*, 1977, creado para la X Bienal de Jóvenes en París, Francia, aunque presentados en otras dos ocasiones en la Ciudad de México.

La obra *Pentágono* reproduce un centro de detención policiaco. En ella se conjugaron elementos escenográficos, modelados en yeso y gráfica. La recolección de objetos de la época, como lápices labiales, bolsos, llaveros, botellas de alcohol, zapatos, etc., fue realizada en equipo. Los modelados y la gráfica fue obra de los artistas de Proceso Pentágono. Las sesiones de entrevista permitieron que los miembros del grupo recordaran sus tareas y a partir de ello reasignaran la elaboración de las piezas.

6. Suma, *Retablo*, 1977, del que existieron también dos versiones, una en París, otra en el MUCA.

El grupo Suma presentó en la X Bienal de Jóvenes en París un tríptico donde se resumía y documentaba su trabajo callejero. Se trata de un collage que integra fotografías de las acciones del grupo, periódicos intervenidos, arte correo y plantillas. Las dos versiones del *Retablo*, al igual que las del *Pentágono*, se perdieron. En el año 2003 el grupo Suma donó su obra restante al Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO). Con base en ese material, los integrantes han hecho una selección para reponer la pieza. El equipo de conservación ha ayudado a reproducir las

imágenes fotográficas y ha propuesto el uso de materiales cuya estabilidad garantice su mantenimiento.

Originalmente teníamos contemplado recrear la instalación del grupo Peyote y la Compañía, *Artespectáculo: Tragodia segunda*, presentada en el Salón de Experimentación de 1979 en el Auditorio Nacional. La sorpresiva muerte de Adolfo Patiño, figura central del grupo, nos impidió continuar con el proyecto. Consideramos imprescindible la participación de los artistas, ya que con este ejercicio nos interesaba recuperar al objeto, pero no era menos importante recuperar la historia documental del momento de creación de la obra a través de un ejercicio de la memoria y una recapitulación generada por los propios artistas.

El presente trabajo fue posible gracias a la colaboración interdisciplinaria de artistas, historiadores del arte, museógrafos y conservadores. Las vivencias de este proceso quedan inscritas en el cuerpo de las obras, cuya intención primaria sigue siendo la misma: provocar al público a ser partícipe de una experiencia. Deambular e interactuar con el objeto, transformarlo, pero también explorar críticamente la realidad de este mundo, impugnando los abusos de quienes gobiernan a través de una actitud constructiva, consciente y liberadora.

Pablo Vargas-Lugo: Mapa de climas

Igual que en los años setenta, muchas obras de principios de los noventa no han sido conservadas, en particular aquellas creadas por artistas asociados en espacios independientes, en los que trabajaban libremente interactuando individual y colectivamente con edificios, jardines y espacios públicos, como fue el caso de La Quiñonera, el Salón des Aztecas y, en especial, Temístocles 44. Hubo exposiciones en torno al mismo concepto de obra efímera específica al lugar (las muestras "A propósito", 1989, de Guillermo Santamarina, Gabriel Orozco y Flavia González, y "Si Colón supiera...", 1992, de Rina Epelstein y Olivier Debrouse, en el Museo de Monterrey, se documentan en otra sección de este libro). El carácter específico al lugar de estas obras nos ha impedido presentar réplicas en la exposición. En ese sentido, *Obelisco roto...* de Eduardo Abaroa es una de las pocas obras de este periodo que sobrevive en su estado original, ya que fue concebido como un ensamblaje portable.

Mapa de climas de Pablo Vargas-Lugo, que se presentó en la exposición "Les natura" organizada por Carlos Ashida y Patrick Charpenel en el Museo de Arte Moderno en 1993, es una de las pocas obras susceptible de ser replicada usando los mismos materiales catorce años después de su creación, gracias a las gráficas originales del artista. Sin embargo, el uso de un producto comercial cuya producción, muy probablemente, se interrumpiría algún día –el dentífrico Freska-ra– formaba parte íntegra del concepto original de la obra, lo cual nos disuadió de adquirirla como parte de las colecciones de la UNAM. En este caso, el artista replicó su obra de 1993 con el apoyo técnico del equipo museográfico.

On the Problems of Reconstructing Contemporary Artworks

Tatiana Falcón

Reconstructing a Decade

In the course of research for “The Age Of Discrepancies” we conducted interviews with several artists included in the project. These conversations revealed that a crucial part of Mexican art history of the 1970s had disappeared, and that it would be vital to recover a few major examples of lost works illustrating different goals and explorations from that period. Some of these were ephemeral from the start; other pieces were ruined through neglect. A decision was made to replicate six of these works; after the exhibition, the pieces will become part of the permanent art collection of the MUAC, the new University Museum of Contemporary Art, on the UNAM campus. This brief section explains how the conservation team developed their criteria for carrying out this task.

One goal of the curators, artists and conservation experts was how to categorize these works. We debated using such concepts as *copy*, *reconstruction*, and *replica*. We chose to use the term *replica*, since it implies that these are faithful copies, produced under the artists’ direction, and in some cases with their hands-on participation. We felt that the concept of copy did not apply for several reasons: the amount of time that had lapsed since the moment of original production; different motivations for creating each piece; and different choices of materials whenever the conservation requirements so demanded. We also rejected the concept of reconstruction, which implies starting over from certain original material foundations in order to bring back something to its original state, an impossible goal in these instances.

Since the artists themselves were involved, it was possible to bring together images (photographs, sketches, etc.), written documentation, and recollections, which together allowed us to recover the methods and materials employed when each piece was originally created. To insure documented fidelity to the originals, in some instances we were forced to set limits on the artists, who sometimes wanted to reinterpret these works decades

later. Material stability of artwork as a conservation concept was absent when these works were created in the 1970s, and consequently many of them had non-stable supports. Whenever such materials had been chosen because of their symbolic meanings, we attempted to preserve them, in spite of their poor level of conservation. When the reasons for the choice of support had been only visual, we effected a substitution of more stable materials. We thus established criteria for selecting those materials best suited to guarantee permanence and stability, and decided that replacing original materials might be pertinent. Since those works were different in nature, we analyzed each piece with the artist(s), and all decisions to modify materials were made with care to alter the original meaning of the artwork as little as possible.

Six Replicas

1. Helen Escobedo, *White Corridor*, 1969. Originally presented at the Second Salón Independiente at the MUCA.

Escobedo’s *White Corridor* was originally conceived of as an ephemeral rather than permanent environment. This large aisle was created inside the MUCA’s galleries, using sheets made of cellulose aggregate and corrugated cardboard. An overhead light traversed the space, and its changes signaled the passage of time as a visitor walked through. Escobedo designed this as a space for a stroll; it could be interpreted as a forest, a tunnel, or a nave. Even though it was the stroll itself that we hoped to recover, we also wanted to replicate the material qualities of the piece. We decided to use high-grade plywood sheets, and produced the curves by heating the cellulose, ensuring that its natural resistance would not be diminished. Acid-free cardboard was substituted for the corrugated sheets of the original in order to improve this work’s long-term stability.

2. Helen Escobedo, *Sui Generis*, 1970. A utilitarian work consisting of an altered VW bug that circulated through Mexico City streets until it was stolen.

Since there is no need to have the car circulating again, we applied a different model: the replica has the aesthetic features of the original piece, but the function was not replicated.

3. Marta Palau, *Ambientación alquímica* (Alchemical Environment), 1970. Shown at the Third Salón Independiente and in Toluca.

Marta Palau's work elicited much debate. Her *Ambientación alquímica* was created for the Third Salón Independiente, a show that featured recycled materials. Palau used newsprint, creating a collage as a background to magical words and numbers for a talisman of power. Because the newspapers created a specific sense of time and place, it was necessary to reproduce them: newspapers from that time were copied photographically, and printed again on acid-free paper using high-quality inks. As far as possible, an attempt was made to simulate the physical traits of newsprint.

4. Hersúa, *Ambiente circular* (Circular Environment), 1974. Presented in "Ambientes urbanos," an exhibition at the Palacio de Bellas Artes, Mexico City.

Hersúa's *Ambiente circular* was substantially altered. Due to museum requirements, the size of this piece had to be reduced. Originally it was 6 meters high and 4.4 meters wide, with wheels that allowed visitors to interact with and change the space. It was built using ferro-cement over a metal framework, and because of its size it was made directly in the lobby of the Palacio de Bellas Artes, and destroyed after the "Ambientes urbanos" exhibition closed. The replica is a 3:4 scale model of the original, and measures 4.5 meters high by 3.3 meters wide. New materials—an aluminum skeleton with polystyrene blocks—were chosen so that the piece would be lighter. Mobility and the original color scheme were conserved.

5. Proceso Pentágono, *Pentágono* (Pentagon), 1977. Created for the Paris Youth Biennial X, and then presented on two more occasions in Mexico City.

Pentágono is a reproduction of a police detention center. It combines stage design, gesso sculpture and graphics. A team was formed to collect objects from the period, such as lipstick, purses, key rings, liquor bottles, shoes, etc. Modeling and graphics were done by the Proceso Pentágono artists. Interviews allowed group members to recall their original roles, and thus they reassigned their different tasks.

6. Grupo Suma, *Retablo* (Altarpiece), 1977. Created for the Paris Youth Biennial X.

Grupo Suma presented a triptych summarizing and documenting the artists' street work. This consisted of a collage incorporating photographs from the group's actions, interventions on newspapers, mail art, and stencils. The two versions of *Retablo* that were produced have been lost (the same happened to *Pentagon*). In 2003, Suma donated its archive and works to the Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (Graphic Arts Institute of Oaxaca, or IAGO). Using this material, group members selected items to replicate the piece. The conservation team helped

by reproducing photographic images, and proposed materials with enough stability to guarantee conservation.

We had also hoped to recreate *Artespectáculo: Tragodia Segunda*, an installation by the group called Peyote y la Compañía, 1979, presented at the Salón de Experimentación in Mexico City's Auditorio Nacional. Patiño's unexpected death in 2005 forced us to cancel this project, since he had been this group's leading participant. His participation would have been essential, since each of these replicas was designed not only to recover a work of art, but also to excavate the documentary history that surrounded the moment of creation through artists' memories and recapitulations.

All these replicas were made possible by multidisciplinary collaborations between artists, art historians, curators, and conservation experts. The experiences that resulted from each process remain inscribed in the body of each work, while their primordial intent remains the same: provoking audiences to become participants in an experience: walking into an object and interacting with it, changing it, but also critically exploring our own reality, protesting government abuse through attitudes which are constructive, conscious and liberating.

Pablo Vargas-Lugo, *Weather Map*

As in the 1970s, many works from the 1990s have not been conserved, especially those that were created individually or collectively by artists associated with independent spaces where they were free to interact with architectural, garden and public spaces, as happened in La Quiñonera, the Salón des Aztecas, and most particularly Temístocles 44. In addition, some exhibits were created around the notion of site-specific ephemeral work, like "A propósito" (On Purpose), curated by Guillermo Santamarina, Gabriel Orozco, and Flavia González in 1989, or "Si Colón supiera..." (If Columbus Only Knew...), curated by Rina Epelstein and Olivier Debroise for the Museo de Monterrey in 1992. Both of these shows are documented in this catalogue. The original site-specific character of these works was a definite impediment to replicating them for the present exhibition. Eduardo Abaroa's *Obelisco roto...* (Broken Obelisk...), 1993, is one of the few works from this period that has survived in its original state, since it was originally envisioned as a movable assemblage.

Pablo Vargas-Lugo's *Mapa de climas* (Weather Map), 1993, was shown in "Lesa natura," an exhibition curated by Carlos Ashida and Patrick Charpenel for the MAM in Mexico City in 1993. It was easily replicated fourteen years after it was first created, using the same materials and based on the artist's original design. A commercial product (Freska-ra toothpaste) that will one day no longer be available is an essential part of the original concept. This dissuaded us from acquiring the work for the UNAM's permanent collection. In this instance, the artist himself replicated the work just as it was done in 1993, with technical assistance from the museum.

Lista de ilustraciones

List of Illustrations

1. Pedro Meyer, Javier Barros Sierra, rector de la Universidad Nacional Autónoma de México al encabezar la manifestación en defensa de la autonomía universitaria, 1 de agosto de 1968; colección particular.

Salón Independiente

2. Hersúa, *Ambiente psico-modular*, 1970, Tercer Salón Independiente, MUCA; archivo Brian Nissen.
3. *Paloma de la paz atravesada por una bayoneta*, 1968, tinta y gouache sobre papel; colección MUAC, UNAM, donación Arnulfo Aquino.
4. Alumnos de la ENAP imprimiendo carteles, fotograma del largometraje *El Grito* de Leobardo López Arretche, 1968, 16 mm; Filmoteca UNAM.
5. Pedro Meyer, cartel, 1968; colección particular.
6. *En la sociedad de clases las revoluciones son inevitables*, 1968, linóleo sobre papel; colección MUAC, UNAM, donación Arnulfo Aquino.
7. *Hecho para México*, 1968, linóleo sobre papel; colección MUAC, UNAM, donación Arnulfo Aquino.
8. *Desaparición del cuerpo de granaderos*, 1968, linóleo sobre papel; colección MUAC, UNAM, donación Arnulfo Aquino.
9. Pedro Meyer, *Bandera*, 1968; colección particular.
10. On Kawara, *14 ago.1968*, 1968. Óleo sobre tela y recorte de periódico; La Colección Jumex. Cortesía: Fundación Jumex Arte Contemporáneo/Laura Cohen.
11. Leobardo López Arretche, fotogramas del largometraje *El Grito*, 1968, 16 mm; Filmoteca UNAM.
12. Fotografías tomadas de "Lo que se ha visto y lo que se ha dicho. Una versión del Movimiento Estudiantil. Fotos y textos de antología, 23 de julio-17 de septiembre", *La Cultura en México*. Suplemento de *Siempre!*, núm. 345, 25 de septiembre de 1968; Hemeroteca Nacional, UNAM.
13. *Mural efímero*. Fotografía tomada de "Lo que se ha visto y lo que se ha dicho. Una versión del Movimiento Estudiantil. Fotos y textos de antología, 23 de julio-17 de septiembre", *La Cultura en México*. Suplemento de *Siempre!*, núm. 345, 25 de septiembre de 1968; Hemeroteca Nacional, UNAM.
14. Raúl Kamffer, *Mural efímero*, 1968-1971, fotogramas del cortometraje, 16 mm; Filmoteca UNAM.
15. Leonardo Femat, "La noche de Tlatelolco. Cinta sonora que relata el drama", *Siempre!*, núm. 799, 16 de octubre de 1968, pp. 12-13; Hemeroteca Nacional, UNAM.
16. "Luto por los muchachos muertos", *Siempre!*, núm. 799, 16 de octubre de 1968, p. 27; Hemeroteca Nacional, UNAM.
17. Arte Otro, cartel de la exposición presentada en la ENAP, 1969; archivo Hersúa.
18. Sebastián y Hersúa frente al *Primer poema geográfico de América Latina*, 1969; archivo Hersúa.
19. Arte Otro, *Juego de... ¿palabras?*, 1969, fibracel forrado de tela y pintado; archivo Hersúa.
20. Fragmento del *Manifiesto del grupo Arte Otro*, 1971, firmado por Hersúa, Francisco Moyao y Roberto Realh de León, documento mecanografiado; archivo Hersúa.
21. Alfonso de Neuvillate, "La muestra del 'Arte Otro'", *El Heraldo de México*, 19 de julio de 1970; archivo Hersúa.
22. Hersúa, Maqueta de *Ambiente psico-somático*, 1970; archivo Hersúa.
23. Florencio Ruiz de la Peña, "Arte de energía y de movimiento", *El Sol de México*, 21 de julio de 1968; archivo histórico del MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
24. Fotografía tomada de Florencio Ruiz de la Peña, "Arte de energía y de movimiento", *El Sol de México*, 21 de julio de 1968; archivo histórico del MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
25. Helen Escobedo con la maqueta de *Ambiente gráfico*, 1970; archivo Brian Nissen.
26. Helen Escobedo, *Sui generis*, 1970, Volkswagen sedán modelo 1966 intervenido; archivo Helen Escobedo.
27. *Salón Independiente 68*, cartel de la exposición, 1968, Centro Cultural Isidro Fabela, diseño de Brian Nissen; archivo Brian Nissen.
28. Segundo Salón Independiente, MUCA, 1969 (en primer plano *Torso* de Arnaldo Coen y *La caída y Arte conceptual* de Felipe Ehrenberg); archivo Brian Nissen.
29. Segundo Salón Independiente, MUCA, 1969 (en primer plano *Corredor blanco* de Helen Escobedo, en segundo término, obras de Ricardo Regazzoni y Alan Glass, al fondo pinturas de Marta Palau); archivo Brian Nissen.
30. Francisco Icaza, Título desconocido, 1969, Segundo Salón Independiente, MUCA; archivo Brian Nissen.
31. Luis Cardoza y Aragón, "Salón Independiente 69", *Revista de la Universidad*, vol. xxiv, núm. 2, octubre de 1969, 2 págs.; Biblioteca Justino Fernández, IIE, UNAM.
32. Rafael Castanedo, *Salón Independiente*, 1969, fotogramas del cortometraje, 16 mm, a) Francisco Icaza, b) Vicente Rojo, c) Manuel Felguérez; Filmoteca UNAM.
33. Raúl Tovar, Título desconocido, 1969, Segundo Salón Independiente, MUCA; archivo Brian Nissen.
34. Alan Glass, Título desconocido, 1969, Segundo Salón Independiente, MUCA; archivo Brian Nissen.
35. Los integrantes del Salón Independiente en la explanada del Museo de Antropología e Historia, verano de 1969, de izquierda a derecha: Conchita Solana, Isabel Vlady, Roger von Gunten, Gilberto Aceves Navarro, Leonel Góngora, Teresa Pecanins, Philip Bragar, Francisco Icaza, Vita Giorgi, Myra Landau, Manuel Felguérez, Carla Stellweg, Ricardo Rocha, Helen Escobedo, Juan José Gurrola, José Muñoz Medina, Felipe Orlando; acostados: Brian Nissen, Vlady y Arnaldo Coen; archivo Brian Nissen.

36. Felipe Ehrenberg, *Obra intitulada secretamente arriba y adelante... y si no, pos también*, 1970, arte correo, 200 tarjetas postales, montaje preparatorio de la obra enviada al Salón Independiente, en el departamento del artista en Londres; archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM.
37. "Se abre el III Salón Independiente", *Boletín SI*, 3 de diciembre de 1970; archivo histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
38. Jaime Aldana, *III Salón Independiente*, 1970, fotogramas del cortometraje, 16 mm, a) José Luis Cuevas, b) Helen Escobedo y su asistente Giancarlo Ambrosetti, c) obra de Kazuya Sakai; cortesía Miguel Aldana Mijares.
39. Arnaldo Coen y Sebastián, Título desconocido, 1970, Tercer Salón Independiente, MUCA; archivo Brian Nissen.
40. Gilberto Aceves Navarro, Título desconocido, 1970, Tercer Salón Independiente, MUCA; archivo Brian Nissen.
41. Yutaka Toyota, *Cubo*, 1970, Tercer Salón Independiente, MUCA; colección MUAC, UNAM; foto: archivo Brian Nissen.
42. Marta Palau, *Ambientación alquímica*, 1970, Tercer Salón Independiente, MUCA; colección MUAC, UNAM; foto: archivo Brian Nissen.
43. Guillermo Zapfe, Título desconocido, 1970, Tercer Salón Independiente, MUCA; archivo Brian Nissen.
44. "El 'Salón Independiente' se disolvió definitivamente anteayer", *Excelsior*, recorte sin fecha, 1970; archivo Brian Nissen.
45. III Salón Independiente, Segunda versión, Museo de Toluca, 1970, inauguración; archivo Brian Nissen.
46. Helen Escobedo, *Señales*, 1971, instalación de tubos de cartón, III Salón Independiente, Tercera versión, CAM, Guadalajara, Jalisco; archivo Brian Nissen.
47. Centro de Arte Moderno, Guadalajara, Jalisco, Tercer Salón Independiente, Tercera versión, 1971, vista general de los murales en el Mercado de Flores; archivo Brian Nissen.
48. Manuel Felguéz, Título desconocido, 1971, III Salón Independiente, Tercera versión, CAM, Guadalajara, Jalisco; archivo Brian Nissen.
49. Sergio García, *El fin*, 1970, fotogramas de la película en súper 8; cortesía Sergio García.
50. Alfredo Gurrola, *Avándaro*, 1971, fotogramas de la película en súper 8; cortesía Alfredo Gurrola.
51. Luis Terán, "Susan Sontag dice que 'es muy difícil utilizar el cine como arma política'", *Excelsior*, recorte sin fecha, 1971; archivo Sergio García.
52. *Segundo Concurso Nacional de Cine Independiente*, Escuela Nacional de Economía de la UNAM, enero de 1971 [detalle]; archivo Sergio García.
53. *Festival de Cine Erótico*, cartel, Cine Club de la Universidad Veracruzana, abril de 1975, ilustración de Naranjo; archivo Sergio García.
54. "El cuarto cine (o el cine en un cuarto)", *Pop*, 15 de noviembre de 1973; Hemeroteca Nacional, UNAM.
- Mundo pánico**
55. René Rebetez y Luis Urías, *Psicograma: El no-tiempo*. Suplemento cultural de *El Heraldo de México*, 12 de mayo de 1968, pp. 8-9; Hemeroteca Nacional, UNAM.
56. Kati Horna, *La ópera del orden*, 1962, Teatro de los Compositores, de izquierda a derecha: Manuel Felguéz, Juan Vicente Melo, Alba Cama de Rojo, Vicente Rojo; en la batería Micky Salas, Luis Miranda, Lilia Carrillo, Graciela Henríquez, Álvaro Carcaño, Bernadette Landru, Guadalupe Pérez Romo, Xavier Cervantes, Pablo Leder, Roberto Colmenares, Alberto Gironella, Lucero Isaac; arriba: integrantes de Los Ángeles Negros, Denise Jodorowsky, Beatriz Sheridan, Alejandro Jodorowsky; archivo Fotográfico Kati Horna, CENIDIAP/INBA.
57. Fernando Arrabal, *Le Panique*, Paris, UGE, 1973; archivo Cuauhtémoc Medina.
58. Alejandro Jodorowsky, *Fábulas pánicas de Alexandro [sic] 88*, Suplemento cultural de *El Heraldo de México*, 16 de febrero de 1969; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
59. Alejandro Jodorowsky, *Fábulas pánicas de Alexandro [sic] Jodorowsky 101*, Suplemento cultural de *El Heraldo de México*, 18 de mayo de 1969; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
60. Alejandro Jodorowsky, *Fábulas pánicas de Alexandro [sic] Jodorowsky 110*, Suplemento cultural de *El Heraldo de México*, 20 de julio de 1969; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
61. René Rebetez y Felipe Ehrenberg, *Psicograma núm. 5 Aleph*, (fotomontajes de Juan Lorenzo Hernández y Roberto Mosqueira), Suplemento Cultural de *El Heraldo de México*, 7 de abril de 1968, pp. 8-9; Hemeroteca Nacional, UNAM.
62. René Rebetez y Felipe Ehrenberg, *Psicograma núm. 3: El nuevo Génesis*, Suplemento cultural de *El Heraldo de México*, 4 de febrero de 1968; Hemeroteca Nacional, UNAM.
63. Alejandro Jodorowsky, *El topo*, contraportada, Organización Editorial Novaro, S. A., 1971; archivo Olivier Debroise.
64. Alejandro Jodorowsky, *El topo*, 1969, foto fija; archivo Filmoteca UNAM.
65. Afiche para la difusión en México de *El topo*, 1969; Filmoteca UNAM.
66. Alan Glass, *Ziggurat polar*, 1980-1991, caja y objetos varios, carboncillo y pasteles; colección Alan Glass, foto: cortesía Galería López Quiroga.
67. Ana de Sade, Zamira Saunders, Adriana Page, Olivier Debroise, Nicky Nichols y Valerie Jodorowsky durante la filmación de *La montaña sagrada*, Torres de Satélite, Edo. de México, marzo de 1972; archivo Olivier Debroise.
68. Horacio Salinas, Zamira Saunders y Alejandro Jodorowsky, foto fija de *La montaña sagrada*, 1972; Filmoteca UNAM.
69. Horacio Salinas como "El Ladrón" durante la filmación de *La montaña sagrada*, 1972; Filmoteca UNAM.
70. Alejandro Jodorowsky, *La montaña sagrada*, 1972, foto fija; Filmoteca UNAM.
71. Re Debris operando la máquina diseñada por Manuel Felguéz, fotos fijas de *La montaña sagrada*, 1973; archivo Manuel Felguéz.
72. Gelsen Gas, *Anticlímax*, 1969-1970, fotogramas del largometraje, 35 mm, a) Gelsen Gas en el edificio Celanese, b) Sergio Contreras y Tamara Garina, c) Tina French, d) persona no identificada y Alejandro Jodorowsky, e) Gelsen Gas; Filmoteca UNAM.
73. Juan José Gurrola, en colaboración con Gelsen Gas y Arnaldo Coen, *Robarte el arte*, 1972, fotograma del cortometraje filmado parcialmente en Casel, durante la Documenta V, 16 mm transferido a video digital; Filmoteca UNAM.
74. Gelsen Gas, *Autogelsen*, 1971, óleo sobre tela; colección MUAC, UNAM, donación Gelsen Gas.
75. Juan José Gurrola, *En busca del silencio-Escorpión en ascendente*, 1963, portada del disco LP (en colaboración con Víctor Fosado, Roberto Bustamante y Eduardo Guzmán); archivo Juan José Gurrola.
76. Pedro Friedeberg, cartel de exposición en la Galería Antonio Souza, 1968; archivo Pedro Friedeberg.
77. Kati Horna, *Pedro Friedeberg*, ca. 1965; archivo Fotográfico Kati Horna, CENIDIAP/INBA.
78. Pedro Friedeberg, *Noah's Ark Plane*, ca. 1969, madera y cartón pintado; colección Patricia Sloane.
79. Pedro Friedeberg, *Pijama tántrica*, 1972, acrílico sobre papel y madera; colección Jorge Garza Aguilar.
80. Zalathiel Vargas, *Reencuentro de amigos*, 1973, tinta china sobre papel; colección del artista.
81. Zalathiel Vargas, *A las ideas no se les puede empaquetar*, 1975, óleo sobre tela; colección del artista.
82. Zalathiel Vargas, *Alicia en ciudad erótica*, 1973-2005, tinta china sobre papel creyde, ingres y fabriano; colección del artista.
83. *Sucesos para todos* (director: Gustavo Alatrste; editor: Alejandro Jodorowsky), 27 de mayo de 1977, fotografía de portada: Pedro Meyer; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
84. *Sucesos para todos*, 21 de julio de 1977, fotografía de portada: Pedro Meyer; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

85. *Sucesos para todos*, 25 de agosto de 1977, fotografía de portada: Pedro Meyer; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
86. *Sucesos para todos*, 14 de julio de 1977, fotografía de portada: Pedro Meyer; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
87. *Sucesos para todos*, 23 de junio de 1977, fotografía de portada: Pedro Meyer; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
88. María Luisa Solares, "Las madres devoran a sus hijos" (artículo ilustrado con fotografías de Diane Arbus), *Sucesos para todos*, 30 de junio de 1977, pp. 8-9; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
- Sistemas**
89. Fotografía del montaje de la exposición "El cuaderno escolar de Vicente Rojo", MUCA, tomada de "Vicente Rojo y su cuaderno escolar", *La cultura en México*. Suplemento de *Siempre!*, 13 de junio de 1973; Hemeroteca Nacional, UNAM.
90. Vicente Rojo, *Proyecto Disco visual, Estudio 5*, 1968, gouache sobre papel; colección del artista.
91. Vicente Rojo, *Disco visual, Estudio 4*, 1968, gouache sobre papel; colección del artista.
92. Octavio Paz (poemas) y Vicente Rojo (dibujos), *Discos visuales*, Ediciones Era. México, 1968; colección Vicente Rojo.
93. Octavio Paz y Vicente Rojo, *Marcel Duchamp*, libro-maleta, Ediciones Era, México, 1968; colección Vicente Rojo.
94. Ulises Carrión, "Textos y poemas", *Plural. Crítica y literatura*, revista mensual de *Excélsior*, vol. II, núm. 16, enero 1973, pp. 31-33; Hemeroteca Nacional, UNAM.
95. Kazuya Sakai, *Aus Den Sieben Tagen (K. Stoc-khausen)*, 1976, díptico, acrílico sobre tela; colección MUAC, UNAM.
96. Kazuya Sakai, *Atmósfera*, 1979, acrílico sobre tela; colección FEMSA.
97. Vicente Rojo, *Negación 7*, 1973, mixta sobre madera; colección MUAC, UNAM.
98. Vicente Rojo, *Negación 5A*, 1973, acrílico sobre tela; colección del artista.
99. Fotografía del montaje de la exposición "El cuaderno escolar de Vicente Rojo", en el MUCA, 1973; archivo Vicente Rojo.
100. Vicente Rojo, *Negación 4A*, 1973, mixta sobre tela; colección del artista.
101. Vicente Rojo, *Negación 1A*, 1973, acrílico sobre tela; colección del artista.
102. Manuel Felguérez, *El espacio múltiple*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 1979, pp. 98, 101; archivo Cuauhtémoc Medina.
103. Manuel Felguérez, *El espacio múltiple*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 1979, p. 50; archivo Cuauhtémoc Medina.
104. Manuel Felguérez, *Punto inicial*, 1974, laca sobre tela; colección Juan García Ponce.
105. Manuel Felguérez, "El espacio múltiple", *Plural. Crítica y literatura*. Revista mensual de *Excélsior*, vol. V, núm. 54, marzo de 1976, pp. 25, 29; Biblioteca Justino Fernández, IIE, UNAM.
106. Arnaldo Coen y Mario Lavista (partitura), *Jaula. Homenaje a John Cage*, 1976, de la serie *Mutaciones*, grafito y suaje sobre papel; colección MUAC, UNAM.
107. Arnaldo Coen y Francisco Serrano (texto), *In/cubaciones, ca. 1974*, de la serie *Mutaciones*, impre-so y suaje sobre papel; colección MUAC, UNAM.
108. Arnaldo Coen, *Mutaciones*, 1992, suaje sobre papel; colección MUAC, UNAM.
109. Arnaldo Coen, *Trans/mutaciones*, 1992, de la serie *Mutaciones*, serigrafía y suaje sobre papel; colección MUAC, UNAM.
110. Raquel Tibol, "Urbanismo encajonado: proposiciones de Hersúa en Bellas Artes", *Magazine de Excélsior*, 24 de febrero de 1974, pp. 13-14; archivo Hersúa.
- Márgenes conceptuales**
111. Felipe Ehrenberg, *A Stroll in July, or One Thursday Afternoon, or Half a Day in London, or (The) Afternoon, or... Topology of a Sculpture* (Un paseo en julio, o un jueves por la tarde, o medio día en Londres o (la) tarde, o... topología de una escultura), 1970, mapa de Londres marcado con el itinerario de la caminata; archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM, foto: Eumelia Hernández.
112. Felipe Ehrenberg, *A Stroll in July, or One Thursday Afternoon, or Half a Day in London, or (The) Afternoon, or... Topology of a Sculpture* (Un paseo en julio, o un jueves por la tarde, o medio día en Londres o (la) tarde, o... topología de una escultura), 1970, tarjeta postal; archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM, foto: Eumelia Hernández.
113. Felipe Ehrenberg, *A Stroll in July, or One Thursday Afternoon, or Half a Day in London, or (The) Afternoon, or... Topology of a Sculpture* (Un paseo en julio, o un jueves por la tarde, o medio día en Londres o (la) tarde, o... topología de una escultura), 1970, tarjeta postal; archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM, foto: Eumelia Hernández.
114. Margaret Randall (poemas) y Felipe Ehrenberg (dibujo), *Water I Slip into at Night*, México, Edición de autor, 1967, pp. 6-7 y 48-49; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
115. Sergio Mondragón y Margaret Randall, *El corno emplumado*, núm. 24, 1967, portada de Felipe Ehrenberg; archivo Martha Hellion.
116. Sergio Mondragón y Margaret Randall, *El corno emplumado*, núm. 26, 1967, dibujos de Felipe Ehrenberg; archivo Martha Hellion.
117. John Berger, "Che Guevara Dead", *El corno emplumado*, núm. 25, 1967, pp. 86-89, ilustraciones de Felipe Ehrenberg; archivo Martha Hellion.
118. Felipe Ehrenberg (en colaboración con François Reichenbach), *La poubelle: It's a Sort of Disease* (El bote de basura: es una especie de enfermedad), 1971, fotogramas del cortometraje, 16 mm; Filmoteca UNAM.
119. Felipe Ehrenberg, *Garbage Walk* (Caminata de la basura), 1971, fotografía de la acción; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
120. Felipe Ehrenberg, *Garbage Walk* (Caminata de la basura), 1971, fotografía de la acción; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
121. Felipe Ehrenberg, "Felipe Ehrenberg. Neólogo", ca. 1977, tarjeta de presentación; archivo Rubén Ortiz Torres.
122. Felipe Ehrenberg, *A Stroll in July, or One Thursday Afternoon, or Half a Day in London, or (The) Afternoon, or... Topology of a Sculpture* (Un paseo en julio, o un jueves por la tarde, o medio día en Londres o (la) tarde, o... topología de una escultura), 1970, proyecto; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
123. "Luces, radio, su esposa, amigos, todo mezclado con Ehrenberg, ayer", *Excélsior*, 9 de marzo de 1973; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
124. Beau Geste Press, catálogo de publicaciones 1973-1974; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
125. Felipe Ehrenberg, *Flechas*, Cranleigh, Beau Geste Press, 1972-1973, portada; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
126. Helen Chadwick y David Mayor, *Door to Door*, Beau Geste Press, 1973, portada; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
127. Michael Nyman, *Bentham & Hooker*, Beau Geste Press, mayo de 1973, portada; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
128. Carolee Schneemann, *Parts of a Body House Book*, Beau Geste Press, enero de 1972; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
129. Jim Cozens, Paul Robinson y Cynthia Corres, *Hungarian Schmuck*, Beau Geste Press, marzo-abril de 1973, portada; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
130. Jim Cozens, Paul Robinson y Cynthia Corres, *Hungarian Schmuck*, Beau Geste Press, marzo-abril de 1973, interior; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

131. David Mayor *et al.*, *Fluxshoe*, Beau Geste Press-Arts Council, 1972, Londres, catálogo de la exposición; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
132. Ulises Carrión, *Cres (In Alphabetical Order)*, julio de 1978, Cres Publisher, Amsterdam & Agora Studio, Maastricht, 1979, a) *Artists* (artistas), b) *Non artists* (no artistas), c) *There has been a change in our relationship of late* (hubo un cambio reciente en nuestra relación) d) *People I admire* (personas que admiro); colección Yani Pecanins.
133. Fachada del In-Out Center, Ámsterdam, 1972; archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM.
134. Ulises Carrión, *Dancing with you* (Bailando contigo), In-Out Productions, Reguliersgracht 103, Ámsterdam, 1973; archivo Cuauhtémoc Medina.
135. Ulises Carrión, Aart van Barneveld y Salvador Flores (editores), *Ephemera*, núm. 6, Budapest, 1978; archivo Magali Lara.
136. Ulises Carrión, *Artist's Postage Stamps and Cancellations Stamps* (Sellos de artistas y estampillas canceladas), Other Books and So Archive, Ámsterdam, 1979 [detalle], cortesía M. H. Artist's Books & Limited Editions; archivo Martha Hellion.
137. Felipe Ehrenberg, *String Condition* (Condición de la cuerda), 1973, instalación y presencia comisionada por el In-Out Center de Ulises Carrión, Ámsterdam (Martha Hellion, dos artistas ingleses, Felipe Ehrenberg y Ulises Carrión); Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
138. Felipe Ehrenberg, *String Condition* (Condición de la cuerda), 1973, instalación y presencia comisionada por el In-Out Centre de Ulises Carrión, Ámsterdam (dos artistas ingleses, Ulises Carrión y Felipe Ehrenberg); Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
139. Martha Hellion, *Life Still Life* (Vida naturaleza muerta), 1974, serigrafía y tinta china sobre papel; colección de la artista.
140. Martha Hellion, *Soft Cover for One Leaf and Two Pages* (Cubierta blanda para una hoja y dos páginas), 1973, serigrafía sobre papel y hojas naturales, Jan van Eyck Academie, Maastricht; colección de la artista.
141. Martha Hellion, *Generación F. Ehrenberg, libro 1*, Beau Geste Press, verano de 1973, portada y páginas interiores; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
142. Marcos Kurtycz, proyecto *La rueda, Elemento ajeno a la cotidianidad de la Colonia del Valle*, agosto de 1976; archivo Marcos Kurtycz, cortesía Ana María García Kobeh y Alejandra Kurtycz.
143. Marcos Kurtycz, *La rueda, Elemento ajeno a la cotidianidad de la Colonia del Valle*, agosto de 1976, fotografía intervenida; archivo Marcos Kurtycz, cortesía Ana María García Kobeh y Alejandra Kurtycz.
144. Marcos Kurtycz, *Rosa de los vientos*, 1980, maqueta del anuncio para la presentación del ritual *LIBR*, MAM, fotocollage; archivo Marcos Kurtycz, cortesía Ana María García Kobeh y Alejandra Kurtycz.
145. Marcos Kurtycz, *LIBR, Ritual para la impresión de diez libros en una hora y media en el Museo Carrillo Gil*, 1980, registro del libro acción; archivo Marcos Kurtycz, cortesía Ana María García Kobeh y Alejandra Kurtycz.
146. Magali Lara y Lourdes Grobet, *Se escoge el tiempo*, de la serie *Baños*, impreso en Los Talleres Editores, 1983; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
147. Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, *Semanario de misterio presenta: Las aventuras de Maga-Lee*, diciembre de 1976, Ed. Jesu.s.a., portada y dos páginas interiores; colección Magali Lara.
148. Yani Pecanins, *Humo*, 1991, plancha, sellos de goma y fotocopia sobre papel; colección MUAC, UNAM.
149. Yani Pecanins, *Un viaje en zeppelin*, 1988, Ediciones La Cocina mimeográficas, página interior, impreso en mimeógrafo, fotocopia, collage, sellos de goma y cartón; Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
150. Yani Pecanins, *Un viaje en zeppelin*, 1988, Ediciones La Cocina mimeográficas, impreso en mimeógrafo, fotocopia, collage, sellos de goma y cartón, página interior; Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
151. Armando Sáenz Carrillo, *El libro propositivo, ca. 1988*, La amenaza elegante, sellos de goma y troquel, páginas interiores; Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
152. Santiago Rebolledo, *Elfa, ca. 1987*, collage fotográfico, flores secas y mica sobre cartón; colección MUAC, UNAM.
153. *Un libro más para El Archivero*, 1991, invitación para la "Exposición Internacional de Libro de Artista", (Armando Sáenz Carrillo, Gabriel Macotela y Yani Pecanins en la puerta de El Archivero); Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
154. Rodolfo Zanabria, *Los libros brocheta*, ca. 1987, alambre, corcho y papel; colección MUAC, UNAM.
155. Paul Rolfe, *El marxismo y los vicios humanos*, Ediciones zoológicas, julio de 1978, portada y páginas interiores; Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
156. Rafael Barajas "El Fisgón", *Madame Thérèse*, 1989, libro, cuchara, carta, pétalos y cáscaras; colección MUAC, UNAM.
157. Rodolfo Zanabria, *Tratado del mar*, ca. 1987, esponjas de mar, peine de plástico y terciopelo; colección MUAC, UNAM.
158. Rafael Barajas "El Fisgón", *A Harlot's Progress, homenaje de El Fisgón al gran William Hogarth*, 1987, Editorial Cuenta a gota; cartulina recortada y tela; colección MUAC, UNAM.
159. Integrantes de la exposición "Propuestas temáticas", Museo Carrillo Gil, abril de 1983, de izquierda a derecha: Clara González, Jan Hendrix, Magali Lara, Carmen Boullosa, Carlos Aguirre, Eloy Tarcisio, Roweena Morales, Oliverio Hinojosa, Mónica Mayer, Maris Bustamante y Manuel Zavala; archivo Magali Lara.
160. Gabriel Macotela (editor), *Paso de peatones*, núm. 3, mayo-julio de 1980, Ediciones La Cocina; Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
161. Yani Pecanins, "Barda", *Paso de peatones*, núm. 3, mayo-julio de 1980, Ediciones La Cocina, p. 15; Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
162. Rubén Ortiz Torres, Sin título, *Lacre, revista de comunicación alternativa*, núm. 2, La tinta morada, impresores alternativos, 1983; Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
163. Rubén Ortiz Torres, Sin título, *Lacre, revista de comunicación alternativa*, núm. 2, La tinta morada, impresores alternativos, 1983; Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
164. Yani Pecanins, "Collage", *Paso de peatones*, núm. 3, mayo a julio de 1980, Ediciones La Cocina, p. 18; Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
165. Hugo Kiehnlé, "El solemne Uy Uy", *Paso de peatones*, núm. 3, julio de 1980, Ediciones La Cocina; Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
166. Felipe Leal, "Déjame entrar déjame ver algún día como ven tus ojos", *Lacre, revista de comunicación alternativa*, núm. 2, La tinta morada, impresores alternativos, 1983; Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
167. Felipe Leal, "Déjame entrar déjame ver algún día como ven tus ojos", *Lacre, revista de comunicación alternativa*, núm. 2, La tinta morada, impresores alternativos, 1983; Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
168. René Freire, Sin título, *Paso de peatones*, núm. 3, julio de 1980, Ediciones La Cocina, p. 75; Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
169. Michael Tracy, "Fotos", *Paso de peatones*, núm. 3, julio de 1980, Ediciones La Cocina, p. 32; Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
170. Brian Nissen, *TV Codex Programa 2*, 1982, interior, juguete de cuerda y collage sobre papel; colección del artista.

171. Jan Hendrix, *Bitácora inconclusa (a Fiona Alexander)*, 1979-1986, polaroid y collage en caja de madera y cristal (6 de las 47 cajas que componen la obra); colección del artista.

Estrategias urbanas

172. Grupo Suma, fotografía de la acción en la calle de Río Misisipi y Paseo de la Reforma, noviembre de 1978; archivo grupo Suma, cortesía Mario Rangel Faz.

173. Pedro Meyer, *Contexto patio murales*, 1979; colección particular.

174. Hugo Covantes, "¿Arte popular o demagogia?", *La onda*. Suplemento dominical del *Novedades*, núm. 79, 15 de diciembre de 1974; Hemeroteca Nacional, UNAM.

175. Pedro Meyer, *Daniel Manrique*, 1979; colección particular.

176. F.Z.B., "Arte Acá, un grupo de artistas se lanza a los muros de Tepito para rescatarlos en la decoración", *Arte Noticias, órgano de difusión del arte*, núm. 33, febrero de 1976; Hemeroteca Nacional, UNAM.

177. Alberto Pergón (Alberto Pérez González), de la serie *La banda de Cuitláhuac*, 1981, plata sobre gelatina; colección Armando Cristeto Patiño.

178. Adolfo Patiño "Adolfotógrafo", de la serie *Amor patrio desde las entrañas*, 1980, plata sobre gelatina; colección Armando Cristeto Patiño.

179. Armando Cristeto, de la serie *Fauna Imperial Celeste*, 1980, plata sobre gelatina; colección Ilithya Guerrero Patiño.

180. Adolfo Patiño "Adolfotógrafo", *Fotógrafos Independientes*, 1976; colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez-Pedro Rivera.

181. Armando Cristeto, fotografía de la acción de Adolfo Patiño tirando el "carrito" de Fotógrafos Independientes por el Paseo de la Reforma hasta el Auditorio Nacional, sede de la Bienal de Fotografía, 1980; archivo Armando Cristeto Patiño.

182. Rosa María Roffiel, "Cuatro fotógrafos y un poeta exhiben obras en las calles", *Excélsior*, 23 de mayo de 1976; archivo Armando Cristeto Patiño.

183. Pedro Meyer, conferencia de Raúl Corrales en el CMF, ca. 1981, (de espaldas Raúl Corrales, Adrián Bodek, persona no identificada, Mario Muchnik, Julieta Giménez Cacho, Carlos Contreras, Pablo Ortiz Monasterio, persona no identificada, José Luis Neyra, Isabel -secretaria del CMF-, dos personas no identificadas, Enrique Bostelmann, Rogelio Villarreal, y dos personas no identificadas); colección particular.

184. CMF A.C., *Hecho en Latinoamérica*, México, SEP-INBA, 1978, portada; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

185. Armando Cristeto, Katya Mandoki, Adolfo Patiño, Enrique Villaseñor, Jaime Pomeranz y Pedro Meyer en la sede del CMF A.C., ca. 1982; archivo Armando Cristeto Patiño.

186. Rogelio Villarreal, "Tercer coloquio latinoamericano de fotografía", *La regla rota*, núm. 3, primavera de 1985; archivo Carla Rippey Wright.

187. Margarita Caballero, Mario Santiago Papaquiario, José Rosas Ribeyro, Roberto Bolaño, José Vicente Anaya, Rubén Medina, Dina, Ramón Méndez, Guadalupe Ochoa (Lupita) y José Peguero, página interior de Roberto Bolaño et al., *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*, México-Loras del Río, Ediciones Asunción Sanchis II, 1976, p. 5; archivo Carla Rippey Wright.

188. Roberto Bolaño, *Reinventar el amor*, 1976, portada de Carla Rippey, México, Taller Martín Pescador; archivo Carla Rippey Wright.

189. Roberto Bolaño et al., *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*, México-Loras del Río, Ediciones Asunción Sanchis II, 1976, contraportada; archivo Carla Rippey Wright.

190. *Correspondencia Infra 1, Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*, octubre-noviembre 1977; archivo José Peguero.

191. La representación de México en la X Bienal de Jóvenes de París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1977, (en primer plano, el *Pentágono* del grupo Proceso Pentágono, al fondo, el *Retablo* del grupo Suma, a la derecha, *Export/Import* del grupo TAI); archivo Proceso Pentágono, cortesía Víctor Muñoz.

192. Grupo Suma, *Retablo*, 1977, instalación para la X Bienal de Jóvenes de París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París; Foto: Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

193. Emiliano Pérez Cruz, "¡Muera el arte burgués!", *La onda*. Suplemento dominical de *Novedades*, núm. 227, 16 de octubre de 1977, p. 14; Hemeroteca Nacional, UNAM.

194. Alberto Híjar, "México en la Bienal de París. Agruparse o morir", *El gallo ilustrado*, Suplemento dominical de *El Día*, núm. 786, 17 de julio de 1977, p. 4; Hemeroteca Nacional, UNAM.

195. Grupo TAI, *Export-Import*, 1977, instalación para la X Bienal de Jóvenes de París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, interior; archivo Proceso Pentágono, cortesía Víctor Muñoz.

196. Grupo TAI, *Export-Import*, 1977, instalación para la X Bienal de Jóvenes de París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París; archivo Proceso Pentágono, cortesía Víctor Muñoz.

197. Grupo Suma, *México Sociedad Anónima (imágenes crónicas de una ciudad)*, México, UNAM, 1977; Biblioteca Justino Fernández, IIE, UNAM.

198. Grupo Suma, *El desempleado*, ca. 1978, impresión con plantilla en tarjetas de computación; archivo grupo Suma, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, foto: Eumelia Hernández.

199. Grupo Suma, *Estación Metro Taxqueña, 2 de octubre de 1976*, fotografía de la intervención; archivo grupo Suma, cortesía Mario Rangel Faz.

200. Grupo Suma, *Tania, la desaparecida*, 1978, fotografía de la acción en Avenida Insurgentes y calle Niza; archivo grupo Suma, cortesía Mario Rangel Faz.

201. Grupo Suma, *Tania, la desaparecida*, 1978, fotografía de la acción en Avenida de los Insurgentes y calle Niza; archivo grupo Suma, cortesía Mario Rangel Faz.

202. Grupo Suma, *El desempleado*, 1978, fotografías de la acción en Río Misisipi y Paseo de la Reforma; archivo grupo Suma, cortesía Mario Rangel Faz.

203. Grupo Suma, *Peatones*, 1978, fotografía de la acción, Palacio de los Deportes; archivo grupo Suma, cortesía Mario Rangel Faz.

204. Integrantes del Grupo Proceso Pentágono, de izquierda a derecha: José Antonio Hernández A., Carlos Finck, Miguel Ehrenberg, Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg y Lourdes Grobet, detalle de página interior, en Ivonne Ramírez (coord.), *Exposición Arte Luchas Populares en México*, México, MUCA, UNAM, 1979, p. 18; Fondo Proceso Pentágono. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Víctor Muñoz.

205. Proceso Pentágono, *Pentágono*, 1977, X Bienal de Jóvenes de París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París; Fondo Proceso Pentágono. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Víctor Muñoz.

206. Proceso Pentágono, *Pentágono*, 1977, X Bienal de Jóvenes de París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, interior; Fondo Proceso Pentágono. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Víctor Muñoz.

207. Proceso Pentágono, *Pentágono*, 1977, X Bienal de Jóvenes de París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París (interior con Felipe Ehrenberg de espaldas); Fondo Proceso Pentágono. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

208. Proceso Pentágono, *Pentágono*, 1977, X Bienal de Jóvenes de París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, interior; Fondo Proceso Pentágono. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Cortesía Víctor Muñoz.

209. Proceso Pentágono, *Pentágono*, 1977, X Bienal de Jóvenes de París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, vistas del interior; Fondo Proceso Pentágono. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Víctor Muñoz.

210. "TAI. Taller de Arte e Ideología", en Ivonne Ramírez (coord.), *Exposición Arte Luchas Populares en México*, México, MUCA-UNAM, 1979, pp. 22, 24 y 27; Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

211. "Grupo Germinal", en Ivonne Ramírez (coord.), *Exposición Arte Luchas Populares en México*, México, MUCA-UNAM, 1979, pp. 14-17; Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

212. Jorge Pérez Vega para el proyecto *Comunicado Gráfico* del Grupo Mira, 1978; archivo Arnulfo Aquino.

213. Grupo Mira, *Folleto para el 1º de mayo*, 1978; archivo Arnulfo Aquino.
214. Grupo Mira, fotografía de la exposición "Comunicado gráfico", 1978; archivo Arnulfo Aquino.
215. Grupo Mira, *Comunicado gráfico*, 1978, neográfica, fragmento; archivo Arnulfo Aquino.
216. Grupo Mira, *Comunicado gráfico*, 1978, neográfica, fragmento; archivo Arnulfo Aquino.
217. Raquel Díaz de León, "Gunther Gerzso es tomado como simple material de trabajo por el 'No Grupo'", *Excélsior*, 15 de junio de 1978; archivo Hersúa.
218. No Grupo, *Montaje de momentos plásticos*, carteles para anunciar el evento del No Grupo, Primer Coloquio de Arte No Objetual, Medellín, Colombia, 18-21 de mayo de 1981, offset; colección MUAC, UNAM, donación Maris Bustamante.
219. No Grupo, *Secuestro plástico*, 1978, comunicado del secuestro de Gunther Gerzso; Fondo No Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
220. Minuta de la creación del No Grupo, viernes 12 de agosto de 1977, manuscrito, pp. 1-2; Fondo No Grupo. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
221. Javier Hinojosa, *Melquíades Herrera, ca. 1985*, plata sobre gelatina; colección del autor.
222. Máscaras de Maris Bustamante, Hersúa, Alfredo Núñez, Susana Sierra, no identificada, Andrea di Castro, Rubén Valencia y Katya Mandoki enviadas por el No Grupo en su representación a la X Bienal de Jóvenes París de 1977, fotografía; Fondo No Grupo. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
223. De izquierda a derecha sobre el escalón: Antón Baushvarov, Christa Cowrie, Gerardo Ruiz Maldonado "Gauguin"; abajo: Hersúa, Rubén Valencia, Maris Bustamante, Humberto Guzmán, Melquíades Herrera, Alberto Gutiérrez Chong y Roberto Realh de León, ca. 1977; archivo Hersúa.
224. Maris Bustamante para el No Grupo, *Instrumento de trabajo*, máscara utilizada durante el performance *Caliente-Caliente*, MAM, jueves 21 de enero de 1982, cartón impreso; Fondo No Grupo. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
225. Armando Cristeto, *Caliente-Caliente*, performance del No Grupo, MAM, jueves 21 de enero de 1982, sobre el escenario Carlos Zerpa; Fondo No Grupo. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
226. Armando Cristeto, El público asistente al performance *Caliente-Caliente* del No Grupo, MAM, jueves 21 de enero de 1982; Fondo No Grupo. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
227. Entrevista de Guillermo Ochoa a Maris Bustamante, Melquíades Herrera, Rubén Valencia y Carlos Zerpa para el programa *Hoy Mismo* de Televisa, 1982; Fondo No Grupo. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
228. Maris Bustamante para el No Grupo, *El taco*, 1979, heliográfica, maduro, impresión positiva película Kodak; Fondo No Grupo. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
229. Maris Bustamante y Rubén Valencia, *Museo de la pornografía y el erotismo*, 1985, fotogramas de la película en súper 8; archivo Maris Bustamante.
230. Rubén Valencia, No Grupo, *El hijo pródigo*, 1979, fotograma de la película en súper 8; archivo Maris Bustamante.
231. Maris Bustamante, No Grupo, *Museo de arte redondo*, 1980, fotograma de la película en súper 8; archivo Maris Bustamante.
232. R. Y., "En Chapultepec participó el público con el Grupo Março", *Unomásuno*, recorte sin fecha, 1981; archivo Mauricio Guerrero.
233. Grupo Março, *Poema urbano*, 1981, registro de la acción realizada en las calles del centro de la Ciudad de México, polaroids; archivo Mauricio Guerrero.
234. Março, *Março, revista de arte*, segunda época, núm. 6, 1982, portada; archivo Mauricio Guerrero.
235. Grupo Março, *Poema topográfico*, catálogo de la exposición presentada en el Café Alto, 1980; archivo Mauricio Guerrero.
236. Invitación para exposición del grupo Março en la Sala de Arte del CREA, noviembre 1982; archivo Mauricio Guerrero.
237. Magali Lara (grupo Março), "Niñera esperando novio", del proyecto *Poema topográfico*, 1980; archivo Magali Lara.
238. Grupo Março, ambiente de papel multicopiado en una superficie de 120 m², 1982, ENAP, UNAM; archivo Mauricio Guerrero.
239. Ida Rodríguez Prampolini, "¿Arte o justicia? El Taller de Investigación Plástica de Morelia", *Plural. Crítica y literatura*, revista mensual de *Excélsior*, segunda época, vol. IX-V, núm. 101, febrero de 1980, pp. 34-35; Hemeroteca Nacional, UNAM.
240. Fotografía tomada de Jorge Alberto Manrique, "Espacio Escultórico: obra abierta", *México en el arte*, nueva época, núm. 4, primavera de 1984; Biblioteca Justino Fernández, IIE, UNAM.
241. Integrantes del proyecto *Espacio escultórico*: de espaldas: Helen Escobedo; de izquierda a derecha: Úrsula García Ascot, Manuel Felguérez, Hersúa, Federico Silva, Mathias Goeritz y Sebastián, en Jorge Alberto Manrique, "Espacio Escultórico: obra abierta", *México en el arte*, nueva época, núm. 4, primavera de 1984, p. 5; Biblioteca Justino Fernández, IIE, UNAM.
242. El *Espacio escultórico* en construcción, 1978-1979; archivo Hersúa.
243. Maqueta del *Espacio escultórico*, ca. 1978; archivo Hersúa.
244. Hersúa durante la construcción del *Espacio escultórico*, Ciudad Universitaria, 1978-1979; archivo Hersúa.
245. Peyote y La Compañía, *Artespectáculo: Tragedia segunda*, Sección Anual de Experimentación del Salón de Artes Plásticas, Galería del Auditorio Nacional, 1978; archivo Adolfo Patiño.
246. Peyote y La Compañía, *Artespectáculo: Tragedia segunda*, Sección Anual de Experimentación del Salón de Artes Plásticas, Galería del Auditorio Nacional, 1978 [detalle]; archivo Adolfo Patiño.
247. Peyote y La Compañía, *Artespectáculo: Tragedia segunda*, Sección Anual de Experimentación del Salón de Artes Plásticas, Galería del Auditorio Nacional, 1978 [detalle]; archivo Adolfo Patiño.
248. Peyote y La Compañía, Terry Hollyday en un cuadro del performance *To Raquel with Love/La Libertad*, documentación de la acción para la Sección Anual de Experimentación del Salón de Artes Plásticas, Galería del Auditorio Nacional, 1978; archivo Armando Cristeto Patiño.
249. Peyote y La Compañía, *Artespectáculo: Tragedia segunda*, Sección Anual de Experimentación del Salón de Artes Plásticas, Galería del Auditorio Nacional, 1978 [detalle]; archivo Adolfo Patiño.
250. Grupo Suma, *La calle*, 1979, instalación para la Sección Anual de Experimentación del Salón de Artes Plásticas, Galería del Auditorio Nacional; archivo Katya Mandoki.
251. Grupo Suma, autoprotesta con graffiti a su instalación *La Calle* después de obtener el primer premio en la categoría "obras colectivas" en la Sección Anual de Experimentación del Salón de Artes Plásticas, Galería del Auditorio Nacional, 1979; archivo grupo Suma, cortesía Mario Rangel Faz.
252. Carlos Henze, "Incomprendido y abucheado, pero al fin arte moderno", *Excélsior*, recorte sin fecha, ca. enero 1979; archivo Zalathiel Vargas.
253. Marcos Kurtycz, *El laberinto*, 1979, Sección Anual de Experimentación del Salón de Artes Plásticas, Galería del Auditorio Nacional; archivo Katya Mandoki.
254. Katya Mandoki, *Histograma*, 1984, Sección Anual de Espacios Alternativos del Salón de Artes Plásticas, estructura trepable, representación tridimensional del ingreso *per capita* en México; archivo Katya Mandoki.
255. Carlos Somonte, montaje para la proyección de la instalación *Como TV*, 1984, Sección Anual de Espacios Alternativos del Salón de Artes Plásticas, Galería del Auditorio Nacional (de izquierda a derecha: Diego Toledo, Emmanuel Lubezki y Rubén Ortiz Torres); archivo Rubén Ortiz Torres.
256. Alejandro Montoya, *Tasajos*, 1984, Sección Anual de Espacios Alternativos del Salón de Artes Plásticas; archivo Alejandro Montoya.
257. Mauricio Maillé, Mauricio Rocha y Gabriel Orozco, *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*, 1988, instalación en el Salón de Espacios Alternativos, MAM; archivo Mauricio Maillé.

258. Juan Sánchez Mendoza, "En tres museos satirizan también a Cristo. Se burlan de la virgencita", *Quehacer político en México*, año 7, núm. 333, 8 de febrero de 1988; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
259. Juan Sánchez Mendoza, "En tres museos satirizan también a Cristo. Se burlan de la virgencita", *Quehacer político en México*, año 7, núm. 333, 8 de febrero de 1988; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
260. Atte. La Dirección: Dominique Liquois, Lesbia Matus, Mario Rangel Faz, Rubén Ortiz Torres, Carlos Somonte, Eloy Tarcisio y Diego Toledo, 1984; archivo Mario Rangel Faz.
261. Mario Rangel Faz, Diego Toledo, Ana Sánchez, persona no identificada, María Guerra, Eloy Tarcisio y Dominique Liquois en el programa *En Vivo* de Ricardo Rocha, 1984, foto: Carlos Somonte; archivo Mario Rangel Faz.
262. Carlos Somonte, *Pus-post-mortum*, 1988, performance de Atte. La Dirección en la clausura del simposio "En tiempos de la posmodernidad", explanada del Museo Nacional de Antropología (en primer plano: Rita Guerrero, al fondo: el actor Sergio Hernández); archivo Mario Rangel Faz.
263. Carlos Somonte, *Pus-post-mortum*, 1988, performance de Atte. La Dirección en la clausura del simposio "En tiempos de la posmodernidad", explanada del Museo Nacional de Antropología, (el actor Sergio Hernández con los ojos vendados); archivo Mario Rangel Faz.
264. Carlos Somonte, *Pus-post-mortum*, 1988, performance de Atte. La Dirección en la clausura del simposio "En tiempos de la posmodernidad", explanada del Museo Nacional de Antropología (en primer plano Eloy Tarcisio); archivo Mario Rangel Faz.
265. Atte. La Dirección, Eloy Tarcisio y Mario Rangel Faz durante la instalación de la fuente para la exposición "Los pintores escultores", 1988, La Quiñonera, Espacio Alternativo de Escultura; archivo Mario Rangel Faz.
266. Atte. La Dirección, *Vivo o muerto, no desaparecido*, 1983, evento en la Plaza Tolsá, en protesta por la invasión del ejército de los Estados Unidos a la isla de Granada; archivo Mario Rangel Faz.
- Insurgencias**
267. Francisco Mata Rosas, *Fragmentos de la Historia*, Rancho Nuevo, Chiapas, 1994, plata sobre gelatina; colección del autor.
268. Antonio Turok, *Reservista del ejército popular. Yali, Jinotega*, de la serie *Imágenes de Nicaragua*, 1983, impresión digital; colección del autor.
269. Pedro Meyer, *Guerrero herido, (El guerrillero herido, Guerrillero sandinista)*, 1979, Nicaragua, diptico, impresión digital; colección particular.
270. Pedro Meyer, *Somoza destruido*, 1979, Nicaragua, diptico, impresión digital; colección particular.
271. Marco Antonio Cruz, *Nicaragua*, 1979, plata sobre gelatina; colección particular.
272. Antonio Turok, *Marcha viudas guatemaltecas*, 1990, impresión digital; colección del autor.
273. Pedro Meyer, "La guerrilla 'única salida' en Nicaragua", *Unomásuno*, 29 de octubre de 1978, año 1, núm. 345, p. 5; Hemeroteca Nacional, UNAM.
274. Antonio Turok, *Ofensiva final, San Salvador*, 1989, impresión digital; colección del autor.
275. Pedro Valtierra, *El balazo*, de la serie *Una noche afuera*, 1979, plata sobre gelatina; colección del autor/Cuartoscuro.
276. Rafael Doniz, *Francisco Toledo*, 1983, plata sobre gelatina, colección MUAC, UNAM.
277. Francisco Toledo, *Mues inmóviles 1*, 1993, plata sobre gelatina; colección particular.
278. Francisco Toledo, *El conejo que se sentó a contar su vida*, 1983-1988, bronce y encáustica; colección Ramón López Quiroga.
279. Francisco Toledo, *Red y cangrejos, ca.* 1978, mixta sobre huevo de avestruz; colección Ramón López Quiroga.
280. Francisco Toledo, *Cementerio de perros*, 1982, cerámica de alta temperatura; colección Ramón López Quiroga.
281. Francisco Toledo, *Máscara*, 1988, concha de tortuga y tinta; colección Betty y Homero Aridjis.
282. Raquel Tibol, "Juchitán", sinfonía visual de Rafael Doniz", *Proceso*, núm. 368, 21 de noviembre de 1983, p. 53; Hemeroteca Nacional, UNAM.
283. Graciela Iturbide, *Marcha política*, 1983, plata sobre gelatina; colección de la autora.
284. Graciela Iturbide, *Pescaditos de Oaxaca*, Juchitán, Oaxaca, 1992, plata sobre gelatina; colección de la autora.
285. Rafael Doniz, *H. Ayuntamiento popular de Juchitán, COCEI*, 1983, plata sobre gelatina; colección del autor.
286. Luis Lupone, *Tejiendo mar y viento*, 1985, foto fija del cortometraje, 16 mm, INI; archivo Luis Lupone.
287. Taller de Cine Indígena de San Mateo del Mar, Oaxaca, 1985; archivo Luis Lupone.
288. Andrés Garay, Sin título (Eje Central Lázaro Cárdenas), 1985, plata sobre gelatina; colección del autor.
289. Marco Antonio Cruz, *Edificio Nuevo León, Unidad habitacional de Nonoalco Tlatelolco*, 19 de septiembre de 1985, plata sobre gelatina; MUCA, UNAM.
290. Pedro Valtierra, *México D.F. 19 de septiembre. Un policía camina cerca de los escombros que quedaron de lo que fue el Hotel Regis*, 1985, plata sobre gelatina; colección del autor/Cuartoscuro.
291. Andrés Garay, Sin título, 1985, (en primer plano: monumento a Cuauhtémoc en la esquina de Reforma e Insurgentes; al fondo: escombros del Hotel Continental Hilton), plata sobre gelatina; colección del autor.
292. Pedro Olvera, *La calle de las sorpresas*, 1988, plata sobre gelatina; colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez-Pedro Rivera.
293. Pedro Olvera, *Santa Marta*, 1988, plata sobre gelatina; colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez-Pedro Rivera.
294. Pedro Olvera, *Sueño de altura*, 1988, plata sobre gelatina; colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez-Pedro Rivera.
295. Yolanda Andrade, *Superbarrio contra el SIDA*, 1989, plata sobre gelatina; colección de la autora.
296. Lourdes Grobet, *La Satánica y Martha Villalobos, s/f*, Arena México, plata sobre gelatina; colección de la autora.
297. Lourdes Grobet, *La Biosa y La Bruja*, de la serie *Lucha de estrellas*, 1981, plata sobre gelatina; colección de la autora.
298. Pablo Ortiz Monasterio, *Disparas tú, disparo yo*, de la serie *La última ciudad*, 1983, plata sobre gelatina; colección particular.
299. Pablo Ortiz Monasterio, *Volando bajo*, de la serie *La última ciudad*, 1987, plata sobre gelatina; colección particular.
300. Yolanda Andrade, *El niño y el infierno*, 1985, plata sobre gelatina; colección de la autora.
301. Pablo Ortiz Monasterio, *Bandera*, de la serie *La última ciudad, (Barras y estrellas)*, 1988, plata sobre gelatina; colección particular.
302. Elsa Medina, *Limpia parabrisas*, 1988, plata sobre gelatina; colección de la autora.
303. Luis Lupone y Rafael Rebollar, *Gancho al hígado*, 1982, fotogramas de la película en súper 8; archivo Luis Lupone.
304. Luis Lupone, *Tengo una duda*, 1984, fotogramas de la película en 16 mm; archivo Luis Lupone.
305. Gregorio Rocha, *Sábado de mierda*, 1985-1987, fotogramas del cortometraje, 16 mm; colección Gregorio Rocha/Archivia Films.
306. Los Mierdas Punk en la Plaza de las Cibeles, 1986, durante el rodaje de *Nadie es inocente* de Sarah Minter; archivo Sarah Minter.
307. Los Mierdas Punk en Ciudad Nezahualcóyotl, 1986, durante el rodaje de *Nadie es inocente* de Sarah Minter; archivo Sarah Minter.
308. Sergio García, *Un toke de roc*, 1988, fotogramas de la película en súper 8; archivo Sergio García.
309. Sergio García, *Un toke de roc*, 1988, fotogramas de la película en súper 8; archivo Sergio García.
310. Pedro Valtierra, *Huelga de mineros, Pachuca, Hidalgo*, 1985, plata sobre gelatina; colección del autor/Cuartoscuro.
311. Marco Antonio Cruz, *Policías en huelga en el metro*, 1986, plata sobre gelatina; colección MUAC, UNAM.
312. Frida Hartz, *Incendio en el mercado de la Merced*, noviembre de 1989, plata sobre gelatina; colección de la autora.
313. Fabrizio León Diez, *Desalojo de maestros y campesinos del plantón en la plaza de gobierno*

- principal de Tuxtla Gutiérrez, 1985, plata sobre gelatina; cortesía Fabrizio León/La Jornada.
314. Eniac Martínez Ulloa, *El bordo. Frontera Tijuana-San Ysidro*, de la serie *Mixtecos*, 1989, plata sobre gelatina; colección particular.
315. Elsa Medina, *Última cena*, Garita de Tijuana San Ysidro, 1997, plata sobre gelatina; colección de la autora.
316. Antonio Turok, *Año nuevo en San Cristóbal de las Casas, (Cercos zapatista en San Cristóbal)*, 1994, plata sobre gelatina; colección del autor.
317. Primera plana de *La Jornada*, 2 de enero de 1994; Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.
318. Antonio Turok, *El encuentro*, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1994, plata sobre gelatina; colección del autor.
319. Omar Meneses, *Toma de la Finca Liquidambar, Ángel Albino Corzo, Chiapas*, 1994, plata sobre gelatina; colección del autor.
320. Maruch Sántis Gómez, *No pegar a alguien con rastrojo y carrizo/Do Not Hit with Stalks and Reeds*, 1994, plata sobre gelatina, copia de exposición realizada ex profeso para la primera Bienal de Johannesburgo; colección Patricia Sloane-Guillermo Santamarina.
321. Maruch Sántis Gómez, *No comer tronco de repollo/Do Not Eat Cabbage Stalks*, 1994, plata sobre gelatina, copia de exposición realizada ex profeso para la primera Bienal de Johannesburgo; colección Patricia Sloane-Guillermo Santamarina.
322. Maruch Sántis Gómez, *Secreto para evitar que huya un asesino/A Secret for Catching Murderers*, 1994, plata sobre gelatina, copia de exposición realizada ex profeso para la primera Bienal de Johannesburgo; colección Patricia Sloane-Guillermo Santamarina.
323. Maruch Sántis Gómez, *No comer la primera tortilla que sale del comal/Do Not Eat the First Tortilla off the Griddle*, 1994, plata sobre gelatina, copia de exposición realizada ex profeso para la primera Bienal de Johannesburgo; colección Patricia Sloane-Guillermo Santamarina.
324. Maruch Sántis Gómez, *Pedazos de tortilla quemada y lo mordido por el ratón/Pieces of Burnt Tortilla and Mice Nibbled Food*, 1994, plata sobre gelatina, copia de exposición realizada ex profeso para la primera Bienal de Johannesburgo; colección Patricia Sloane-Guillermo Santamarina.
325. Maruch Sántis Gómez, *Los niños no deben de comer patas de pollo/Children Do Not Eat Chicken Feet*, 1994, plata sobre gelatina, copia de exposición realizada ex profeso para la primera Bienal de Johannesburgo; colección Patricia Sloane-Guillermo Santamarina.
- La identidad como utopía**
326. Eugenia Vargas, *Mural rojo*, 1993, políptico, ektacolor [detalle]; colección Eugenia Vargas Pereira, foto: cortesía Centro de la Imagen.
327. Rubén Ortiz Torres, *Paisaje metafísico*, 1987, óleo sobre tela; colección Benjamin Díaz, foto: cortesía Rubén Ortiz Torres.
328. Rubén Ortiz Torres, *El fin del modernismo*, 1986, óleo sobre tela; Casa de la Cultura de Aguascalientes.
329. Ulf Roloff, de la serie *19.9.85*, fotografía de la instalación de polaroids, antiguo Convento del Desierto de los Leones, 1987; archivo del artista.
330. Lourdes Grobet, *Striptease*, 1983-1984, diapositivas 35 mm; colección de la artista.
331. Carla Rippey, *Los fusiles*, 1983-1987, tríptico, grafito y prismacolor sobre papel; colección FEMSA.
332. Carla Rippey, *La vidente*, 1987, grafito y prismacolor sobre papel; colección de la artista.
333. Carla Rippey, Sin título, ca. 1980, despintados de revistas; archivo de la artista.
334. Carla Rippey, Sin título, ca. 1980, despintados de revistas; archivo Carla Rippey Wright.
335. Programa de mano del ciclo de video de Pola Weiss *Se extrapola, se interpola Weiss*, Galería Chapultepec, 29 al 31 de julio de 1982; Fondo Pola Weiss. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Edna Torres.
336. Retrato de Pola Weiss para el cartel de presentación del videoarte-performance *La Venucina renace y reforma*, 1980; Fondo Pola Weiss. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Edna Torres.
337. Invitación para la presentación del video de Pola Weiss, *Ciudad-mujer-ciudad*, en la exposición "Nuevas tendencias", 1978, MAM-INBA; Fondo Pola Weiss. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Edna Torres.
338. Pola Weiss, *Flor cósmica*, 1977, fotogramas del video análogo, TV UNAM, donación Edna Torres.
339. Pola Weiss, *Pola Weiss, s/f*, plata sobre gelatina; archivo TV UNAM, donación Edna Torres.
340. Pola Weiss, *Ciudad-mujer-ciudad*, 1978, fotograma del video análogo, TV UNAM, donación Edna Torres.
341. Mónica Castillo y Carlos Arias en casa de Roberto Tejada, 1994; archivo Cuauhtémoc Medina.
342. Carlos Arias elaborando el *Autorretrato bordando*, 1996; archivo del artista.
343. Carlos Arias, *Autorretrato bordando*, 1996-1997, bordado sobre tela impresa; colección Georgina Quintana, foto: cortesía Carlos Arias.
344. Carlos Arias, *Jornadas*, 1995, bordado sobre tela; colección del artista.
345. Mónica Castillo, *Autorretrato anatómico*, 1994, óleo sobre tela; colección particular, foto: cortesía Galería OMR.
346. Mónica Castillo, *La maleta*, 1994, maleta de piel con objetos pintados al óleo; colección particular, montaje de la exposición "Salvavidas bajo su piel", foto: cortesía Galería OMR.
347. Laura González, Eugenia Vargas y Nereyda García Ferraz, *Déjeuner sur l'herbe*, 1989, polaroids; archivo Laura González.
348. Eugenia Vargas, *Mural rojo*, 1993, políptico de once piezas, ektacolor; colección Eugenia Vargas Pereira, foto: cortesía Centro de la Imagen, INBA.
349. Laura González, *Heart stripper*, 1990, fotogramas de la película en 16 mm y doble súper 8; colección de la artista.
350. Laura González, Sin título, 1986, cianotipia; colección de la artista.
351. Laura González, Sin título, 1986, cianotipia; colección de la artista.
352. Laura González, *Diario del cuerpo*, 1989, impresiones láser; colección de la artista.
353. Polvo de Gallina Negra, proyecto *MADRES*, 1987, Maris Bustamante y Mónica Mayer en acciones paralelas a la exposición *Novela rosa o me agarró el arquetipo* de Mónica Mayer, Museo Carrillo Gil; archivo Pinto mi raya, cortesía Mónica Mayer y Víctor Lerma.
354. Polvo de Gallina Negra, *Tres MADRES para un desmadre*, performance durante el evento callejero *Madre sólo hay una*, organizado por la Sociedad del Espectáculo en la Colonia Narvarte, 1990; archivo Pinto mi raya, cortesía Mónica Mayer y Víctor Lerma.
355. Polvo de Gallina Negra, *Tres MADRES para un desmadre*, performance durante el evento callejero *Madre sólo hay una*, organizado por la Sociedad del Espectáculo en la Colonia Narvarte, 1990; archivo Pinto mi raya, cortesía Mónica Mayer y Víctor Lerma.
356. "La fiesta de quince años: propuesta para cambiar los roles tradicionales de la mujer", *Gaceta UNAM*, 27 de septiembre 1984; archivo Karen Cordeiro Reiman.
357. Pedro Meyer, *Fotografía para recordar*, 1990, fotogramas del CD-ROM interactivo; colección particular.
358. Adolfo Patiño "Adolfotógrafo", *La dama y el catrín*, 1981, tríptico, polaroids; colección María Salud Torres de Patiño.
359. Autor no identificado, *Adolfelipe Ehrenbertógrafo*, ca. 1979-1980, plata sobre gelatina; colección Armando Cristeto Patiño.
360. Adolfo Patiño "Adolfotógrafo", *Del verde al rojo 2*, 1982, fotomatón; colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez-Pedro Rivera.
361. Adolfo Patiño "Adolfotógrafo", *Autorretrato en vida y muerte: Autorretrato como Xipe-Totec y Autorretrato en el Mictlán*, 1985-1986; colección Dr. Alfredo Valencia; foto: archivo Adolfo Patiño.
362. Armando Cristeto, de la serie *El Condón*, 1978, plata sobre gelatina; colección MUAC, UNAM.
363. Gustavo Prado "Aurora Boreal", *Bella Aurora*, 1993, plata sobre gelatina sobre papel de fibra; colección del artista.
364. Armando Cristeto, de la serie *El Condón*, 1978, plata sobre gelatina; colección MUAC, UNAM.

365. Armando Cristeto, de la serie *El Condón*, 1979, plata sobre gelatina; colección MUAC, UNAM.
366. Julio Galán, *Pensando en ti*, 1992, óleo sobre tela; colección Mara e Isaac Sepúlveda, foto: cortesía Galería Arte Actual Mexicano.
367. Nahum B. Zenil, *Homicida*, 1989, mixta sobre papel; colección MUAC, UNAM.
368. Raquel Tibol, "Reiterativo Opus Gay de Nahum B. Zenil", *Proceso*, núm. 483, 3 de febrero de 1986, p. 54; Hemeroteca Nacional, UNAM.
369. Nahum B. Zenil, *La visita*, 1993, técnica mixta sobre papel, políptico [detalle]; colección del artista.
370. Enrique Guzmán, *Oh! Santa Bandera*, 1977, óleo sobre tela; colección Isabel y Agustín Coppel, foto: Francisco Kochen.
371. Enrique Guzmán, *Imagen milagrosa*, 1974, óleo sobre tela; colección particular, foto: cortesía Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.
372. Julio Galán, *Me quiero morir*, 1986, óleo sobre tela; colección Mara e Isaac Sepúlveda, foto: cortesía Galería Arte Actual Mexicano.
373. Julio Galán, *Tehuana en el Istmo de Tehuantepec*, 1987, óleo sobre tela; colección Diane y Bruce Halle.
374. Javier de la Garza, *Llorar y suspirar* (retrato de Astrid Hadad), 1991, acrílico sobre tela; colección MUAC, UNAM, donación Fundación Artención.
375. Teresa del Conde, "Nuevos mexicanismos", *La Jornada*, 25 de abril de 1987; archivo Galería OMR.
376. *Neomexicanos: visiones y revisiones de dos décadas*, catálogo de exposición, MAM-INBA-SHCP, 1987; archivo Cuauhtémoc Medina.
377. Alberto Ruy Sánchez y Charles Merewether, *Nuevos momentos del arte mexicano*, catálogo publicado para "Parallel Project" organizado por Galerías OMR, GAM, y Arte Actual Mexicano en Nueva York en paralelo a la muestra "México: Esplendores de treinta siglos" en el MOMA, 1990; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia MUAC, UNAM.
378. Elisabeth Sussman, Matthew Teitelbaum, Olivier Debroise et al., *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*, catálogo de la exposición, Institute of Contemporary Art, Boston-First University of Washington Press, 1991; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia MUAC, UNAM.
379. Lucy Lippard, Cuauhtémoc Medina et al., *Distant Relations/Cercanías distantes/Clann I gCéin*, catálogo de la exposición curada por Trisha Ziff, Smart Art Press, 1995; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia MUAC, UNAM.
380. Javier de la Garza, *Cuauhtémoc*, 1986, acrílico sobre tela; colección del artista.
381. "Mexico: Celebrating Thirty Centuries of Culture", *Time Magazine, Top Management and Mexico*, Special Advertising Section, 15 de octubre de 1990; archivo Javier de la Garza.
382. Rubén Ortiz Torres (en colaboración con Aaron Anish), *How to Read Macho Mouse/Para leer al Macho Mouse*, 1991, fotogramas del video análogo, cortesía Rubén Ortiz Torres.
383. *La regla rota*, núm. 3, primavera de 1985, ilustración de Carla Rippey; archivo Carla Rippey Wright.
384. *Engendráronla y publicáronla!*, 1984, hoja volante anunciando la aparición de *La regla rota*, Rogelio Villarreal "Loquelio" y Ramón Sánchez Lira "Mongo"; archivo Carla Rippey Wright.
385. Pedro Meyer, presentación del tercer número de *La regla rota* en el Bar 9, primavera de 1985 (al centro Rogelio Villarreal); colección particular.
386. Pedro Meyer, presentación del tercer número de *La regla rota* en el Bar 9, primavera de 1985 (Olivier Hinojosa, Olivier Debroise, Agustín Martínez Castro, Isabel Maldonado y Eloy Tarcisio); colección particular.
387. Damián Ortega, "El derecho y el deber", *La pusmoderna*, Núm. 1, noviembre-diciembre de 1989.
388. Siro Basila, "¿Posmodernismo en México?", *La pusmoderna*, núm. 2, enero-febrero de 1990, p. 12; archivo Rubén Ortiz Torres.
389. *La pusmoderna*, núm. 1, noviembre-diciembre de 1989, portada; archivo Rubén Ortiz Torres.
390. Border Art Workshop/Taller de Arte Fronte-rizo, *End of the Line/Final de la línea*, 1986, performance en Playas de Tijuana; archivo Michael Sch-norr.
391. David Avalos, Elisabeth Sisco y Louis Hock, *Arte reembolso/Art Rebate*, 1993, acción en la frontera San Diego-Tijuana; cortesía Louis Hock.
392. David Avalos, Elisabeth Sisco y Louis Hock, billete de diez dólares utilizado en la acción *Arte reembolso/Art Rebate* en la frontera San Diego-Tijuana, 1993; cortesía Louis Hock.
393. Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña, *Two Undiscovered Amerindians Visit the West (The Couple in the Cage, A Guatnai Odyssey)*, 1992-1994, fotografía de la acción en Madrid, agosto de 1992; foto: Nancy Lytle, cortesía Guillermo Gómez Peña.
394. Manuel Valenzuela, Sin título, *The Broken Line/La línea quebrada*, revista del BOW/TAF, núm. 3, 1989; archivo Robert J. Sánchez.
395. "The reason we Mexicans are so successful in crossing the border is that we've refined it to an art form (from the San Diego Reader)", *The Broken Line/La línea quebrada*, revista del BOW/TAF, núm. 3, 1989; archivo Robert J. Sánchez.
396. Yolanda M. Lopez, "Who's the illegal alien, Pilgrim", *The Broken Line/La línea quebrada*, revista del BOW/TAF, núm. 3, 1989; archivo Robert J. Sanchez.
397. María Eraña y Carmela Castrejón, "Orden de tirar a matar a ilegales mexicanos!", *The Broken Line/La línea quebrada*, revista del BOW/TAF, núm. 3, 1989; archivo Robert J. Sanchez.
- La expulsión del paraíso**
398. Gerardo Suter detalles de *El rostro de Dios*, y de *La mano de Dios*, de Juan Francisco Elso, 1988; archivo Gerardo Suter.
399. René Francisco y Ponjuan (René Francisco Rodríguez y Eduardo Ponjuan), *Construcción lineal*, 1992, óleo sobre tela; archivo *Poliéster*, cortesía Rocío Mireles-Kurt Hollander.
400. Consuelo Castañeda, *Perugino-Barbara Kruger*, 1992, óleo sobre tela; colección particular, foto: archivo Cuauhtémoc Medina.
401. José Bedia, *Crónicas americanas*, ca. 1986, carboncillo sobre papel; MUCA, UNAM.
402. Juan Francisco Elso, Adolfo Patiño y José Bedia en la galería Alternativa, octubre de 1986, polaroid; archivo Adolfo Patiño.
403. José Bedia, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, 1992, instalación en el Museo Carrillo Gil para la exposición del mismo nombre; archivo Cuauhtémoc Medina.
404. José Bedia, *Deja en paz al nagual*, 1992, acrílico; colección MUAC, UNAM, donación Fundación Artención.
405. Gerardo Suter, estudio de Juan Francisco Elso, 1988, tira de contactos; archivo Gerardo Suter.
406. Juan Francisco Elso, *Corazón de América*, 1987, cáñamo, cera negra, corteza de árbol y ramas; colección MUAC, UNAM, foto: cortesía Gerardo Suter.
407. Juan Francisco Elso, *El rostro de Dios*, 1987, papel amate, ramas, yute, arena volcánica, hierro y ojos de vidrio; colección Charpenel, Guadalajara, foto: cortesía Gerardo Suter.
408. Juan Francisco Elso, *El viajero*, 1986, ramas, cera, ceniza, madera tallada y yeso pintado; Fundación Televisa A.C.
409. Michael Tracy, *Quinta estación de la cruz*, 1983, acrílico sobre tela y madera con corona de estaño; Fundación Televisa A.C.
410. Michael Tracy, *Sacrifice II, The River Pierce*, acción en San Ygnacio, Texas, 10 de abril de 1990, a) performance de Eloy Tarcisio b) Vía crucis c) performance de Eugenia Vargas y Abraham Cruz-villegas d) el incendio de la Cruz en el Río Bravo; archivo Olivier Debroise.
411. Silvia Gruner, *Vuelo*, 1989, instalación y performance, Museo Universitario del Chopo; archivo Silvia Gruner.
412. Silvia Gruner, *La medida de las cosas*, 1989, 200 pipetas, sangre y acero [detalle]; archivo Silvia Gruner.
413. Silvia Gruner, *¿Por qué nadie habla de la cruz de María?*, 1989, instalación fotográfica con cabello trenzado [detalle]; archivo Silvia Gruner.
414. Silvia Gruner, *La expulsión del paraíso*, 1993, jabones, tepalcates, azúcar, tela, madera y cabellos, instalación en el antiguo Convento de Tepoztlán, Morelos; archivo Silvia Gruner.

415. Silvia Gruner, *La expulsión del paraíso*, 1993, jabones, tepalcates, azúcar, antiguo Convento de Tepoztlán, Morelos [detalle]; archivo Silvia Gruner.
416. Silvia Gruner, *El nacimiento de Venus* (segunda versión), 1995, jabones, antiguo Convento de la Merced [detalles]; archivo Silvia Gruner.
417. Gerardo Suter, *Tlapoyahua*, 1991, de la serie *Códices*, impresión de carbón sobre papel de algodón (2005); colección MUAC, UNAM. Donación Artensión.
418. Gerardo Suter, *Tzompantli*, 1991, de la serie *Códices*, impresión de carbón sobre papel de algodón (2005); colección MUAC, UNAM. Donación Artensión.
419. Gerardo Suter, *Tonalámatl*, 1991, de la serie *Códices*, impresión de carbón sobre papel de algodón (2005); colección MUAC, UNAM. Donación Artensión.
420. Jimmie Durham, *Cortés*, 1991-1992, madera, algodón, poliéster, metal y acuarela; S.M.A.K., Gante, Bélgica.
421. Jimmie Durham, *La Malinche*, 1988-1992, madera, algodón, poliéster, metal, piel de víbora y acuarela; S.M.A.K., Gante, Bélgica.
422. Jimmie Durham y Maria Thereza Alves, performance para la exposición "Si Colón supiera...", Museo de Monterrey, octubre de 1992; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia MUAC, UNAM.
423. Jimmie Durham, "Los indios invisibles", *La Jornada semanal*, núm. 174, 11 de octubre de 1992, pp. 27-32; Biblioteca Justino Fernández, IIE, UNAM.
424. Rubén Ortiz Torres, los hermanos Néstor y Héctor Quiñones en La Quiñonera, ca. 1987; colección del artista.
425. Robert Yager, *Rubén Ortiz Torres en su estudio*, La Quiñonera, ca. 1989; archivo Rubén Ortiz Torres, cortesía Robert Yager.
426. Adolfo Patiño "Adolfotógrafo", Claudia Fernández en La Quiñonera, ca. 1988; archivo Claudia Fernández.
427. Rubén Ortiz Torres, *La Quiñonera*, ca. 1987, plata sobre gelatina; colección del artista.
428. Néstor Quiñones, *Proverbio*, 1992, mixta sobre soporte de nylon; colección Isabel y Agustín Coppel, foto: cortesía Galería OMR.
429. Francisco Fernández "El Taka", *Viva México*, 1994, mixta sobre madera; colección particular, foto: cortesía Francisco Fernández.
430. Néstor Quiñones, *Perseverancia contra destino*, 1991, óleo sobre tela y lámina [detalle]; foto: archivo Diego Toledo.
431. Diego Toledo, *Acerlo en hacerlo II*, 1991, acero, piel, esmalte sobre madera, premio en el XI Encuentro Nacional de arte Joven, Aguascalientes 1991; archivo Diego Toledo.
432. Carlos Arias, Rubén Bautista y Claudia Fernández en el departamento de Rubén Bautista en la calle Milán, 1990; archivo Claudia Fernández.
433. Rubén Bautista, *Ya Juventud Ya*, La Quiñonera, Espacio Independiente de Esculturas, abril-junio de 1990; archivo Rubén Ortiz Torres.
434. Rubén Bautista, *Escultores diversos*, La Quiñonera, Espacio Independiente de Esculturas, mayo de 1989; archivo Rubén Ortiz Torres.
435. Rubén Bautista, *Los pintores escultores*, La Quiñonera, Espacio Independiente de Esculturas, abril-julio de 1988; archivo Rubén Ortiz Torres.
- Intemperie**
436. Pablo Vargas-Lugo, *Tenis modelo*, 1995, madera y triplay pintado, "3angular", proyecto curado por Jan Åman y Olivier Debroise, convento de Capuchinas, Antigua, Guatemala; foto: cortesía Pablo Vargas-Lugo-Galería OMR.
437. Guillermo Santamarina, Gabriel Orozco y Flavia González Rossetti, *A propósito*, antiguo Convento del Desierto de los Leones-Instituto Goethe, abril de 1989; archivo Rubén Ortiz Torres.
438. Pedro Meyer, Gabriel Orozco y la instalación *Capilla (Cabeza elefante)*, "A propósito", antiguo Convento del Desierto de los Leones, curada por Guillermo Santamarina y Gabriel Orozco, organización Flavia González Rossetti, abril de 1989; colección particular.
439. Pedro Meyer, Manuel Rocha y la instalación sonora *J. B.*, "A propósito", antiguo Convento del Desierto de los Leones, curada por Guillermo Santamarina y Gabriel Orozco, organización de Flavia González Rossetti, abril de 1989; colección particular.
440. Silvia Gruner, *Vuelo (El vuelo)*, "A propósito", antiguo Convento del Desierto de los Leones, curada por Guillermo Santamarina y Gabriel Orozco, organización Flavia González Rossetti, abril de 1989; archivo Silvia Gruner.
441. Pedro Meyer, performance de Roberto Escobar (y el Sindicato del Terror), *Un hombre x, en una estación x, escuchando una ópera x*, "A propósito", antiguo Convento del Desierto de los Leones, curada por Guillermo Santamarina y Gabriel Orozco, organización Flavia González Rossetti, abril de 1989; colección particular.
442. Silvia Gruner, *Vuelo (El vuelo)*, instalación en la exposición "A propósito", antiguo Convento del Desierto de los Leones, curada por Guillermo Santamarina y Gabriel Orozco, organización Flavia González Rossetti, abril de 1989 [detalle]; archivo Silvia Gruner.
443. Fachada de El Salón des Aztecas, calle República de Cuba, Ciudad de México, 1989; archivo Aldo Flores.
444. Aldo Flores, "3 países 4 maneras de pensar", Salón des Aztecas, mayo de 1989, cartel; archivo Aldo Flores.
445. Aldo Flores, "Ahora ya son tres los salones de los artistas aztecas", Salón des Aztecas, febrero de 1989, invitación; archivo Aldo Flores.
446. Aldo Flores, "Los cantos del nahual y las ánimas que flotan", Salón des Aztecas, septiembre de 1990, invitación; archivo Aldo Flores.
447. Aldo Flores, "Manhattan-Tenochtitlán", Salón des Aztecas, 1990, cartel; archivo Aldo Flores.
448. Cartel de la primera exposición individual de Francis Alÿs, Salón des Aztecas, febrero de 1990; colección MUAC, UNAM. Donación Cuauhtémoc Medina.
449. Francis Alÿs frente al Salón des Aztecas, 1990; archivo Francis Alÿs.
450. Pete McDonald, Alex Veness, Enrique Cava, Enrique Cantú, Anita Checchi, persona no identificada; en primer plano: Melanie Smith, persona no identificada y Claudia Fernández en el Salón des Aztecas, 1990; archivo Aldo Flores.
451. Aldo Flores, "La toma del Balmori", acción organizada por Aldo Flores, Poncho Aguilar, Carmen Aguilar y el Salón des Aztecas, marzo de 1990, colección MUAC, UNAM. Donación Cuauhtémoc Medina.
452. "La toma del Balmori", marzo de 1990, fotomontaje de Enrique Cantú; archivo Aldo Flores.
453. Angélica Abelleyra, "Restauración, para la historia y arte, del Edificio Balmori en la Roma", *La Jornada*, 15 de marzo de 1990, p. 31; Hemeroteca Nacional, UNAM.
454. Carla Rippey durante "La toma del Balmori", 1990; archivo Aldo Flores.
455. Guillermo Santamarina y María Guerra, *La ilusión perenne de un principio vulnerable, otro arte mexicano*, Pasadena Center for Design, Pasadena, California, septiembre de 1991; archivo Rubén Ortiz Torres.
456. María Guerra, "Marcas", Galería de Arte Contemporáneo, 1991, invitación; archivo Rubén Ortiz Torres.
457. Gabriel Orozco, *Mi mano es la memoria del espacio*, 1991, cucharas para helado de madera; cortesía del artista, Marian Goodman Gallery, Nueva York y kurimanzutto, Ciudad de México.
458. Los artistas de la exposición "D.F.", curada por Alejandro Díaz, en el Blue Star Contemporary Art Space, San Antonio, Texas, 1991 (de izquierda a derecha: Melanie Smith, Francis Alÿs, Silvia Gruner, Thomas Glassford, Gabriel Orozco; arriba: Gabriel Kuri, Pablo Vargas-Lugo y Alejandro Díaz); archivo Francis Alÿs.
459. Primer FITAC organizado por Guillermo Santamarina en el marco de la primera ExpoArte Guadalajara, 1992 (de izquierda a derecha: Jean Fisher, Alberto Ruy Sánchez, Bélgica Rodríguez, Osvaldo Sánchez y Kurt Hollander); foto: Eunice H. Chao, archivo *Poliéster*, cortesía Rocío Mireles-Kurt Hollander.
460. Primer FITAC organizado por Guillermo Santamarina en el marco de la primera ExpoArte Gua-

- dalajara, 1992 (en el podium, de izquierda a derecha: Edward Sullivan, Felipe Ehrenberg, Bélgica Rodríguez, Thomas McEville y Gerardo Mosquera; entre el público: Carmen Gaitán, Patricia Ortiz Monasterio, Jaime Riestra, Thomas Glassford y Marcela Ramírez); foto: Rogelio Cuéllar, archivo *Poliéster*, cortesía Rocío Mireles-Kurt Hollander.
461. Guillermo Santamarina y María Guerra, agosto de 1998; archivo Thomas Glassford.
462. Gabriel Kuri en el Taller de los viernes; foto Laureana Toledo.
463. Damián Ortega en el Taller de los viernes; foto Laureana Toledo.
464. Abraham Cruzvillegas en el Taller de los viernes; foto Laureana Toledo.
465. Jerónimo López "Dr. Lakra", en el Taller de los viernes; foto Laureana Toledo.
466. Jerónimo López "Dr. Lakra" y Gabriel Orozco, en el Taller de los viernes; foto Laureana Toledo.
467. Ian Dreyden, Mel's Café, plaza Santa Catarina, ca. 1991, de izquierda a derecha Mary Fargueson, Thomas Glassford, persona no identificada, Melanie Smith y Lorna Scott Fox; archivo Francis Alÿs.
468. Ian Dreyden, Mel's Café, plaza Santa Catarina, ca. 1991, Francis Alÿs y Gabriel Orozco; archivo Francis Alÿs.
469. Carla Rippey y Julio Catalá "Félix María Félix" en Mel's Café, Plaza Santa Catarina, ca. 1991; archivo Francis Alÿs.
470. Tatiana Parceró, Francis Alÿs, Lorna Scott Fox y Jimena Cancino, entre otros, en Mel's Café, plaza Santa Catarina, ca. 1991; archivo *Poliéster*, cortesía Rocío Mireles-Kurt Hollander.
471. Damián Ortega, Sin título, "In situ", 1991, taller de Michael Tracy, calle Licenciado Primo Verdad, foto: Guadalupe Miranda; archivo Pablo Vargas-Lugo.
472. Damián Ortega, Sin título, "In situ", 1991, taller de Michael Tracy, calle Licenciado Primo Verdad, foto: Guadalupe Miranda; archivo Pablo Vargas-Lugo.
473. Pablo Vargas-Lugo, Sin título, 1991, "In situ", taller de Michael Tracy, calle Licenciado Primo Verdad, foto: Guadalupe Miranda; archivo Pablo Vargas-Lugo.
474. Eduardo Abaroa, Sin título, 1991, "In situ", taller de Michael Tracy, calle Licenciado Primo Verdad, foto: Guadalupe Miranda; archivo Pablo Vargas-Lugo.
475. Diego Gutiérrez Coppe, Título desconocido, 1991, "In situ", taller de Michael Tracy, calle Licenciado Primo Verdad, foto: Guadalupe Miranda; archivo Pablo Vargas-Lugo.
476. Silvia Gruner, *La mitad del camino*, calle Licenciado Primo Verdad, 1992; archivo Silvia Gruner; foto: Silvia Gruner.
477. Francis Alÿs, *Insomnia*, calle Licenciado Primo Verdad, 1990; archivo Francis Alÿs.
478. Thomas Glassford, bocetos, ca. 1991, lápiz sobre papel albanense; archivo Thomas Glassford.
479. Thomas Glassford, *Fuente/Fountain*, 1990, guaje y llave de agua cromada; colección particular; archivo Thomas Glassford.
480. Thomas Glassford, *Pera/Pear*, 1994, guaje forrado de charol; colección particular, Madrid, España; archivo Thomas Glassford.
481. Thomas Glassford y Guy Hundere, *Vid/Vine*, 1994, animación digital; colección Thomas Glassford, cortesía Galería OMR.
482. Thomas Glassford y Guy Hundere, *Porro*, 1994, animación digital; colección Thomas Glassford, cortesía Galería OMR.
483. Thomas Glassford, *Guajes/Gourds* y Melanie Smith, Sin título (colección Charpenel), "Exposición de fin de semana", ca. 1991, departamento de Thomas Glassford, calle Licenciado Primo Verdad; archivo Thomas Glassford.
484. Melanie Smith, *Hermelinda*, ca. 1991, "Exposición de fin de semana", departamento de Thomas Glassford, calle Licenciado Primo Verdad, cubeta galvanizada con manguera; colección MUAC, UNAM, foto: archivo Cuauhtémoc Medina.
485. Melanie Smith, *Doblez*, ca. 1991, "Exposición de fin de semana", departamento de Thomas Glassford, calle Licenciado Primo Verdad, metal galvanizado; colección MUAC, UNAM, foto: archivo Cuauhtémoc Medina.
486. Melanie Smith, *Fluxus*, ca. 1991, "Exposición de fin de semana", departamento de Thomas Glassford, calle Licenciado Primo Verdad, plástico, hule y metal; colección MUAC, UNAM, foto: archivo Cuauhtémoc Medina.
487. Melanie Smith con la *Cuchara magnética* de Francis Alÿs, estudio de Francis Alÿs, ca. 1992; archivo Francis Alÿs.
488. Francis Alÿs (en colaboración con Felipe Sanabria), *El colector*, 1992, acción, centro de la Ciudad de México; archivo Francis Alÿs.
489. Francis Alÿs (en colaboración con Felipe Sanabria), construcción de *El colector* en un taller mecánico de la calle de Moneda, 1991; archivo Francis Alÿs.
490. Francis Alÿs (en colaboración con Felipe Sanabria), *El colector*, acción en la ciudad de Oaxaca, 1996, polaroids; foto: Laureana Toledo; archivo Laureana Toledo.
491. Thomas Glassford, *Invitation to Portage*, 1994, documentación de la acción, Morro de La Habana, V Bial de La Habana; archivo Thomas Glassford.
492. Thomas Glassford, *Invitation to Portage*, 1994, documentación de la acción, Morro de La Habana, V Bial de La Habana; archivo Thomas Glassford.
493. Francis Alÿs, persona no identificada, Thomas Glassford y Jean Fisher, *Zapatos Magnéticos*, 1994, documentación de la acción, V Bial de La Habana; archivo Francis Alÿs.
494. Francis Alÿs, *Zapatos magnéticos*, 1994, V Bial de La Habana, volante (anverso y reverso); archivo Francis Alÿs.
495. Francis Alÿs, *Zapatos magnéticos*, 1994, V Bial de La Habana; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
496. Luis Felipe Ortega, *Otras Plegarias*, 1993, Temístocles 44; Fondo Temístocles 44. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Haydée Rovirosa.
497. Mauricio Rocha, Título desconocido, 1993, Temístocles 44; Fondo Temístocles 44. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Haydée Rovirosa. Foto: Hernán García, archivo *Poliéster*, cortesía Rocío Mireles-Kurt Hollander.
498. Damián Ortega, *Cuarto de servicio*, 1993, Temístocles 44; Fondo Temístocles 44. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Haydée Rovirosa.
499. Damián Ortega, *ADN. Ingeniería genética*, 1994, Temístocles 44; Fondo Temístocles 44. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Haydée Rovirosa.
500. Diego Gutiérrez Coppe, Título desconocido, 1993, Temístocles 44; Fondo Temístocles 44. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Haydée Rovirosa.
501. Sofía Táboas, *Cuarto de juegos*, 1993, Temístocles 44, 1993, [detalle]; Fondo Temístocles 44. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Haydée Rovirosa.
502. Daniel Guzmán, de la serie *Carne negra*, 1994, mixta sobre papel; colección particular, Guadalajara; foto: Marcos García, cortesía del artista y kurimanzutto.
503. Daniel Guzmán, de la serie *Carne negra*, 1994, mixta sobre papel; colección particular, Guadalajara; foto: Marcos García, cortesía del artista y kurimanzutto.
504. Pablo Vargas-Lugo, *Hombre de nieve*, 1993, Temístocles 44, uncel pintado; Fondo Temístocles 44. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Haydée Rovirosa.
505. Daniela Rossell, de la serie *Ricas y famosas*, 1993, fotografías enmicadas y engargoladas, exposición "Múltiples", Temístocles 44 [detalles]; Fondo Temístocles 44. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Haydée Rovirosa. Colección Cuauhtémoc Medina.
506. Sofía Táboas, *Anillo-vitamina-shampoo*, 1993, exposición "Múltiples", Temístocles 44; archivo Eduardo Abaroa.
507. Daniel Guzmán y Luis Felipe Ortega, *Remake*, 1994, video análogo transferido a digital; colección MUAC, UNAM.
508. José Miguel González Casanova, Título desconocido, 1993, a) cuarto de servicio, b) estacio-

- namiento, Temístocles 44; foto: Hernán García, archivo *Poliéster*, cortesía Rocío Mireles-Kurt Hollander.
509. Damián Ortega, Sin título, 1993, Temístocles 44; foto: Hernán García, archivo *Poliéster*, cortesía Rocío Mireles-Kurt Hollander.
510. Eduardo Abaroa, *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes*, 1993, metal y lona plástica; Temístocles 44; colección Charpenel Guadalajara; foto: Hernán García; archivo *Poliéster*, cortesía Rocío Mireles-Kurt Hollander.
511. Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise en la oficina de Curare, Espacio Crítico para las Artes, Sinaloa 177, colonia Roma, durante la exposición "Fabiola" de Francis Aljys, fotomontaje de Francis Aljys, 1994; archivo Francis Aljys.
512. Pablo Vargas-Lugo, *El horizonte*, 1995, cartón, aluminio y celofán, instalación en la Färgfabriken, Estocolmo, Suecia, para el proyecto "3angular", curada por Jan Åman y Olivier Debroise; archivo Pablo Vargas-Lugo.
513. Javier de la Garza, *Chac-Mol*, 1992, platos de cartón, globos y pastel, "Si Colón supiera...", Museo de Monterrey; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia. MUAC, UNAM.
514. Eugenia Vargas, *Aguas*, 1992, "Si Colón supiera...", instalación de cubetas de revelado con agua del río Lerma, focos y fotografías, Museo de Monterrey; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia. MUAC, UNAM.
515. Jimmie Durham y María Thereza Alves, "Si Colón supiera...", Museo de Monterrey, 1992 [detalle] de la instalación; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia. MUAC, UNAM.
516. Gabriel Orozco durante la preparación de *Piedra que cede*, 1992, "Si Colón supiera...", Museo de Monterrey; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia. MUAC, UNAM.
517. Gabriel Orozco, *Home Run*, vista de la instalación con las naranjas en las ventanas de los edificios frente al MoMA, 1993, exposición "Project 41", MoMA, Nueva York; cortesía del artista, Marian Goodman Gallery, Nueva York y kurimanzutto, Ciudad de México.
518. Gabriel Orozco, *Caja de zapatos vacía*, 1993, cartón; cortesía del artista, Marian Goodman Gallery, Nueva York y kurimanzutto, Ciudad de México.
519. Gabriel Orozco, *Mis manos son mi corazón*, 1991, díptico, cibachrome; cortesía del artista, Marian Goodman Gallery, Nueva York y kurimanzutto, Ciudad de México.
520. Gabriel Orozco, *Turista maluco*, 1991, cibachrome; cortesía del artista, Marian Goodman Gallery, Nueva York y kurimanzutto, Ciudad de México.
521. Pablo Vargas-Lugo, *Cajas nunca más*, 1995, "Acné o el nuevo contrato social ilustrado", curada por Carlos Ashida y Patrick Charpenel, MAM, cartón, foto: archivo Cuauhtémoc Medina.
522. Thomas Glassford, *Triage, Pulmones y Paisaje interno*, 1993, "Les a natura", curada por Carlos Ashida y Patrick Charpenel, MAM; archivo Thomas Glassford.
523. Instalación museográfica de "Acné o el nuevo contrato social ilustrado", curada por Carlos Ashida y Patrick Charpenel, MAM, 1995; archivo Cuauhtémoc Medina.
524. Blanca Cecilia Puebla, "Luis Donaldo Colosio inauguró una exposición", *Excelsior*, noviembre de 1993; archivo Thomas Glassford.
525. Sofía Táboas, *Simple blue e Impermeable*, 1995, "Acné o el nuevo contrato social ilustrado", curada por Carlos Ashida y Patrick Charpenel, MAM; archivo Cuauhtémoc Medina.
526. Silvia Gruner, *Natura-cultura*, 1993, "Les a natura", curada por Carlos Ashida y Patrick Charpenel, MAM; archivo Silvia Gruner.
527. Gabriel Orozco, *Naranja sin espacio/Orange without Space*, 1993, "Les a natura", curada por Carlos Ashida y Patrick Charpenel, MAM; archivo Silvia Gruner.
528. Pablo Vargas-Lugo, *Mapa de climas*, 1993, "Les a natura", curada por Carlos Ashida y Patrick Charpenel, MAM, linóleo, aluminio y pasta dental Freska-ra; archivo Silvia Gruner.
529. *Curare*, publicación de Curare, Espacio Crítico para las Artes, núm. 7-8, boletín trimestral, septiembre-enero 1995-1996; archivo Jan Hendrix.
530. *Curare*, publicación de Curare, Espacio Crítico para las Artes, primera época, núm. 3, agosto de 1992; Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
531. *Alegría*, publicación de Temístocles 44, 1993, núm. 2; archivo Eduardo Abaroa.
532. "Barbacoa", suplemento de *Alegría*, publicación de Temístocles 44, núm. 2, 1993; Fondo Temístocles 44. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Haydée Roviroa.
533. *Alegría*, publicación de Temístocles 44, núm. 4, 1993; Fondo Temístocles 44. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Haydée Roviroa.
534. *Poliéster*, núm. 2, verano 1992, portada; Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
535. *Poliéster*, núm. 3, otoño 1992, portada; Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
536. *Poliéster*, núm. 4, invierno 1993, portada; Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
537. Claudia Fernández, *Cuchara*, de la serie *El Alimento*, 1994-1996, acrílico sobre papel maché; colección de la artista.
538. Claudia Fernández, de la serie *El Alimento*, 1994-1996, acrílico sobre zapatos; archivo de la artista.
539. Melanie Smith, *Hiperconsumismo, ultramix II con tanga/Hiperconsumism, Ultramix II with G-string*, 1995, fotos, pinturas, video, mesas, proyección de diapositivas, instalación en X-Teresa Arte Actual; archivo Cuauhtémoc Medina.
540. Yishai Jusidman, exposición "INVESTIGACIONES Pictóricas", Jardín Borda, Cuernavaca, 1995; archivo galería Sloane-Racotta, MUAC, UNAM.
541. Yishai Jusidman, A. B., 1995, óleo sobre tela; archivo Galería OMR.
542. Yishai Jusidman, *Astrónomo xxv*, 1990, óleo y encáustica sobre madera; colección MUAC, UNAM.
543. Laureana Toledo, *Puntos fijos*, 1992-1999; cortesía Laureana Toledo.
544. Laureana Toledo, *Puntos fijos*, 1992-1999; cortesía Laureana Toledo.
545. Laureana Toledo, fragmento de *Puntos fijos*, 1992-1999; archivo Laureana Toledo.
546. Laureana Toledo, fragmento de *Puntos fijos*, 1992-1999; archivo Laureana Toledo.
547. Laureana Toledo, fragmento de *Puntos fijos*, 1992-1999; archivo Laureana Toledo.
548. Damián Ortega, *Desocultamiento* (Unveiling), 1993, 3 C-prints, cortesía del artista y kurimanzutto.
549. Damián Ortega, *Utilice vías alternas* (Use Alternate Routes), 1991, video stills, cortesía del artista y kurimanzutto.
550. Damián Ortega, *Carrito aplanadora de uso personal* (Little Steamroller), 1991, 3 C-prints, cortesía del artista y kurimanzutto.
551. SEMEFO, "Lavatio corporis", Museo Carrillo Gil, mayo de 1994, Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
552. SEMEFO, *Larvarium*, 1992, ataúd de madera, cadenas, ganchos de metal; colección MUAC, UNAM.
553. SEMEFO, "Lavatio corporis", exposición en el Museo Carrillo Gil, mayo de 1994; Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
554. SEMEFO, fotografía del proceso de elaboración del proyecto *Dermis*, 1996; archivo Teresa Margolles.
555. SEMEFO, fotografía del proceso de elaboración del proyecto *Dermis*, 1996; archivo Teresa Margolles.
556. Enrique Ježik, *Obús X*, 1996, plomo, acero, neopreno; foto: Francisco Kochen.
557. Enrique Ježik, Sin título, 1996, plomo y aluminio; foto: Francisco Kochen.
558. Enrique Ježik, *En defensa propia*, 1996, metal, vidrio, alambre de púas y huesos humanos; foto: Roberto Suárez.
559. Daniela Rossell, de la serie *Molar Dick*, 1997, díptico, fotografía digital; colección Chris y Eloisa Haudenschild, foto: Felipe Zúñiga y Camilo Ontiveros.
560. Daniela Rossell, Sin título, 1995, fotografía a color con resina poliéster; archivo Cuauhtémoc Medina.
561. Miguel Ventura, *Dienstmädchen Puto Ungeheuer Ghetto/Maid Fag Monster Ghetto*, 1994, dibujo a lápiz sobre papel albanene; colección MUAC, UNAM.
562. Silvia Gruner, *La mitad del camino/The middle of the road*, 1994, 111 figuras de yeso pintadas y

- base de hierro, INSITE94 [vista general y detalle], Colonia Libertad, Tijuana; archivo Silvia Gruner.
563. Terry Allen, *Cross the Razor/Cruzar la navaja*, 1994, dos camionetas con plataformas de madera, micrófonos, amplificadores, traductores y escalera, INSITE94, Playas de Tijuana; Fondo INSITE. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación INSITE.
564. Ulf Rollof, *23 de septiembre de 1994*, 1994, 5 árboles de abeto, acero, motores eléctricos, partes de camión, arena, llantas de carro y concreto, INSITE94, Estación del Ferrocarril, Tijuana; Fondo INSITE. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación INSITE.
565. Sofía Táboas, *Doble turno/Double take*, 1994, hilo de nylon, bolas de plástico azules para sujetar el pelo y luz azul, INSITE94, instalación en la Casa de la Cultura Municipal, Tijuana, 1994; Fondo INSITE. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación INSITE.
566. Rubén Ortiz Torres, *La ranfla cósmica ORNI (objeto rodante no identificado)/Alien Toy UCO (Unidentified Cruising Object)*, 1997, carro y video instalación, INSITE97; foto: Sharon A. Reo, cortesía Installation Gallery.
567. Betsabée Romero, *Ayate car*, 1997, carro cubierto de tela de yute, pintura de aceite y rosas secas, INSITE97, Colonia Libertad, Tijuana, 1997; Fondo INSITE. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación INSITE.
568. Francis Alÿs, *The Loop*, 1997, proyecto del 1 de junio al 5 de julio de 1997, documentación, INSITE97, Centro Cultural Tijuana; foto: Philipp Scholz Rittermann, cortesía Installation Gallery.
569. Marcos Ramírez "Erre", *Trojan Horse*, 1997, madera y hierro, INSITE97, Puerta de Entrada San Ysidro-Tijuana; foto: Philipp Scholz Rittermann, cortesía Installation Gallery.
570. Thomas Glassford, *City of Greens*, 1997, técnica mixta, instalación, INSITE97, International Information Center, San Diego; foto: Philipp Scholtz Ritterman, cortesía Installation Gallery.
571. Damián Ortega, *Salinismo-Stalinismo*, 1994, acero; foto: cortesía del artista y kurimanzutto.
572. Francis Alÿs, *Vivienda para todos*, 1994, documentación fotográfica de la acción; archivo Francis Alÿs.
573. César Martínez, *APRICALIPSIS de fin de milenio*, programa del performance, Casa del Poeta, julio de 1996; colección del artista.
574. César Martínez, *El rompecabezas de México*, programa del performance, Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, octubre de 1995; colección del artista.
575. César Martínez, carteles usados en el performance *El rompecabezas de México*, Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, octubre de 1995; colección del artista.
576. Vicente Razo Botey, *Museo Salinas*, 1996, instalación en el baño del departamento del artista; colección MUAC, UNAM; foto: archivo del artista.
577. Vicente Razo Botey, *Museo Salinas*, 1996, vista parcial de la colección; colección MUAC, UNAM; foto: archivo del artista.
578. Vicente Razo Botey y Rolo Castillo, *Museo Salinas*, póster para baño; colección MUAC, UNAM.
579. Vicente Razo Botey, *Museo Salinas*, 1996, tarjeta postal; colección MUAC, UNAM.
580. Vicente Razo Botey, *Museo Salinas*, 1996, vista parcial de la colección; colección MUAC, UNAM; foto: archivo del artista.
581. Publicidad de La Panadería para la revista *Poliéster*, ca. 1995; Fondo La Panadería. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Yoshua Okón.
582. Yoshua Okón, *Cuarto enchilado*, 1994, La Panadería; Fondo La Panadería. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Yoshua Okón.
583. Richard Moszka, *Homesick*, 1995, La Panadería; Fondo La Panadería. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Yoshua Okón.
584. Concierto del grupo de rock de Miguel Calderón Mazinger Z en el bar La Perla, ca. 1995 (Rodrigo Aldana bailando); Fondo La Panadería. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Yoshua Okón.
585. Artemio (Artemio Narro), *Ano*, 1996, instalación en la exposición "Somos diferentes, pero amigos de verdad", organizada por La Panadería, Jardín de niños Estancia Infantil Topiltzin, quinta ExpoArte, Guadalajara; archivo Artemio Narro.
586. Daniel Guzmán, *Kiss my Ass*, 1995, instalación en la exposición "La Liga de la Injusticia", La Panadería; Fondo La Panadería. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Yoshua Okón.
587. Dr. Lakra (Jerónimo López) tatuando dentro del horno de La Panadería durante la exposición "La Feria del Rebelde", diciembre de 1994; Fondo La Panadería. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Yoshua Okón.
588. Miguel Calderón, serie *Historia artificial*, 1995, "Historia artificial", exposición en La Panadería; Fondo La Panadería. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Yoshua Okón.
589. SEMEFO, *Dermis*, 1996, La Panadería; archivo La Panadería, Fondo La Panadería. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Yoshua Okón.
590. SEMEFO, *Dermis*, 1996, La Panadería; archivo La Panadería, Fondo La Panadería. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Yoshua Okón.
591. Laureana Toledo, Miguel Calderón y su *loitzcuintle*, ca. 1995; foto: Laureana Toledo.
592. Miguel Calderón, La evolución de las especies, 1995. Cibachrome; La Colección Jumex. Cortesía: Fundación Jumex Arte Contemporáneo/Francisco Kochen.
593. Miguel Calderón, *Greetings from my Hairy Nuts*, 1995, fotografía; archivo Miguel Calderón, cortesía del artista y kurimanzutto.
594. Miguel Calderón, serie *Historia artificial*, 1995, fotografía; archivo Miguel Calderón.
595. Miguel Calderón y Yoshua Okón, *A propósito*, 1997, fotografía del montaje de los autoestereos robados (unos policías pasaron por La Panadería, se interesaron en la obra y se dejaron retratar con los artistas); Fondo La Panadería. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Yoshua Okón.
596. Yoshua Okón, *Chocorrol*, 1997, fotograma del video análogo; cortesía Yoshua Okón.
597. Miguel Calderón y Yoshua Okón, *A propósito*, 1997, fotogramas del video; Fondo La Panadería. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación Yoshua Okón.
598. Miguel Calderón, *Inverted Star/Poseídos*, 1997, fotogramas del video análogo; cortesía del artista y kurimanzutto.
599. Carlos Amorales, *Interior vs Exterior*, 1997-2003, poliptico de 46 fotografías C-print; colección Enrique Guerrero.
600. Minerva Cuevas, Oficinas de Mejor Vida Corp. en la Torre Latinoamericana, 1998; cortesía de la artista y kurimanzutto.
601. Minerva Cuevas, *Códigos de barra*, 1997, producto de Mejor Vida Corp.; cortesía de la artista y kurimanzutto.
602. Minerva Cuevas, *Credencial de estudiante*, 1997, producto de Mejor Vida Corp.; cortesía de la artista y kurimanzutto.
603. Minerva Cuevas, *Melate*, 1998, campaña de Mejor Vida Corp.; cortesía de la artista y kurimanzutto.
604. Santiago Sierra, *Galería quemada con gasolina*, Galería Art Deposit, México, D.F., noviembre de 1997; Galería Enrique Guerrero.
605. Santiago Sierra, *15 hexaedros de 250 x 250 x 250 cm*, Calle de Gante, México, D. F., noviembre de 1996, cortesía del artista y Galería Enrique Guerrero.
606. Francis Alÿs (en colaboración con Rafael Ortega), *Cuentos patrióticos*, 1997, fotos fijas del video; fotos: cortesía Francis Alÿs.
607. Pablo Vargas-Lugo, Mapa de climas, 1993. "La era de la discrepancia" en el MALBA, Argentina, 2008; archivo Cuauhtémoc Medina.
608. Vista general de la exposición "La era de la discrepancia" en el MALBA, Argentina, 2008; archivo Cuauhtémoc Medina.
609. Grupo Suma, *El desempleado*, ca. 1978, "La era de la discrepancia" en la Pinacoteca de São Paulo, 2008; archivo Cuauhtémoc Medina.
610. Helen Escobedo, *Sui Géneris*, 1970. "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007; archivo Cuauhtémoc Medina.

611. Eduardo Abaroa, *Obelisco roto portátil para un tianguis*, 1993; SEMEFO, Larvarium, 1992. "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007; archivo Cuauhtémoc Medina.
612. Vista general de "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007; archivo Cuauhtémoc Medina.
613. Jimmie Durham, *la malinche*, 1988-1992; Silvia Gruner, *La expulsión del paraíso*, "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007; archivo Cuauhtémoc Medina.
614. Martha Palau, *Ambientación Alquímica*, 1970, "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007; archivo Cuauhtémoc Medina.
615. Francis Alÿs en colaboración con Felipe Sanebría, *El Colector*, 1991-1992, "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007; archivo Cuauhtémoc Medina.
616. Proceso Pentágono, *Pentágono*, "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007; archivo Cuauhtémoc Medina.
617. Vista general de "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007; archivo Cuauhtémoc Medina.
618. Juan Francisco Elso, *El viajero*, 1986, "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007; archivo Cuauhtémoc Medina.
619. Vista general de "La era de la discrepancia" en el MUCA, México, 2007; archivo Cuauhtémoc Medina.

Lista de obras

List of Works

Nota aclaratoria

Este catálogo está ordenado alfabéticamente por autor.

La sección en que se incluye la obra dentro la exposición se especifica al final de cada ficha técnica, en mayúsculas.

Los títulos de las obras se disponen en cursivas seguido de la fecha; los títulos alternos después del título más común o aprobado por el autor, se disponen en cursivas entre corchetes. En caso de que existan traducciones en publicaciones previas, éstas se disponen después del título, separadas por una diagonal. Varias obras en esta lista tienen títulos en inglés, francés o alemán, por disposición de los artistas y, por ello, no se incluyen traducciones al español de éstos.

En algunos casos se incluyen observaciones documentales (editor o casa editorial de una obra, descripciones originales de los autores, descripciones de acciones o proyectos, créditos filmográficos, etcétera). Aparecen en la ficha técnica, precediendo la técnica y la proveniencia.

Las medidas están dadas en centímetros, el alto precede al ancho y éste, en su caso, a la profundidad. En caso de películas o videos, se indica la duración de la obra.

Las réplicas fueron realizadas ex profeso para esta exposición, entre 2006 y 2007, por el laboratorio de diagnóstico de obras de arte del instituto de investigaciones estéticas de la UNAM, en estrecha colaboración con los artistas, con la excepción del *pentágono* del grupo proceso [cat. 236] y *mapa de climas* de Pablo Vargas-Lugo [cat. 309], ambas reconstruidas por sus autores.

Los organizadores de la exposición respetaron la voluntad de los artistas, autores y coleccionistas, en cuanto a la procedencia de las obras y a la informa-

Eduardo Abaroa (1968)

1. *Obelisco roto portátil (para mercados ambulantes)*, 1991-1993

Metal, lona plástica y material documental, 600 x 200 x 200
Colección Charpenel, Guadalajara
Il. 510

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Jaime Aldana (1947)

2. *III Salón Independiente*, 1970

Incluye fragmentos sin editar de la presentación del III Salón Independiente en la Casa de Cultura de Toluca, 1971

Dirección: Jaime Aldana. Producción: Miguel Aldana. Fotografía: Jaime Aldana y Miguel Rico
Transferencia a video digital del cortometraje en 16 mm, 12' 51"
Colección Ing. Miguel Aldana Mijares, Guadalajara
Il. 38

SALÓN INDEPENDIENTE

Francis Alÿs (1959) en colaboración con Rafael Ortega (1964)

3. *Cuentos patrióticos*, 1997
Video instalación, 200 x 300, 14' en loop
Il. 606

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Francis Alÿs (1959) en colaboración con Felipe Sanabria

4. *The Collector / El colector*, 1991-1992
Perros metálicos magnetizados sobre ruedas, video, fotografías, mapas, bocetos y documentación, medidas variables
Colección MUAC, UNAM
Ils. 488-490

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Carlos Amoraes (1970)

5. *Interior vs Exterior*, 1997-2003

Políptico de 46 piezas; c-print, 35.5 x 22 c/u
Colección Enrique Guerrero
Il. 599

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Yolanda Andrade (1950)

6. *El niño y el infierno*, 1985

Plata sobre gelatina, 34 x 49
Colección de la autora
Il. 300

INSURGENCIAS

7. *Superbarrio contra el sida*, 1989

Plata sobre gelatina, 40 x 50
Colección de la autora
Il. 295

INSURGENCIAS

Carlos Arias Vicuña (1964)

8. *Jornadas*, 1995-2007

Bordado sobre tela, 60 x 2500
Colección del artista
Il. 344

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Rafael Barajas "El Fisgón" (1952)

9. *A Harlot's Progress. Homenaje de El Fisgón al gran William Hogarth*, 1987

Editorial Cuenta a gota, México
Cartulina recortada y tela, 14 x 86 x 17
Colección Yani Pecanins
Il. 158

MÁRGENES CONCEPTUALES

10. *Madame Thérèse*, 1989

Libro ahuecado con cuchara, pétalos, tinta sobre papel y cascabel, 17.5 x 12.5 x 3
Colección Yani Pecanins

II. 156

MÁRGENES CONCEPTUALES

Beau Geste Press (Felipe Ehrenberg, Martha Hellion y David Mayor, con la colaboración de numerosos artistas, músicos y escritores; editorial activa en el Reino Unido entre 1971 y 1983)

11. *Schmuck*, marzo de 1972

Beau Geste Press, Londres

Impresión en offset, 28.7 x 20.5

Archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM

MÁRGENES CONCEPTUALES

12. *Teutonic Schmuck*, diciembre de 1975

Recopilación de Dieter Albricht, Hansjürgen

Bulkowski, Tibor Gayor, Dora Maurer y Hans-

Werner Kalkman; diseño y composición:

David Mayor

Beau Geste Press, Londres

Impresión en offset, 28.7 x 20.5

Archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM

MÁRGENES CONCEPTUALES

David Mayor et al.

13. *Fluxshoe*, 1972

Catálogo de la exhibición itinerante de Fluxus en el Reino Unido

Beau Geste Press-Arts Council, Londres

Impresión en offset, 29.5 x 21

Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de

Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

II. 131

MÁRGENES CONCEPTUALES

Felipe Ehrenberg

14. *Flechas*, 1972-1973

Beau Geste Press, Cranleigh

Impresión en offset, 18.5 x 15.6

Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de

Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

II. 125

MÁRGENES CONCEPTUALES

Jim Cozens, Paul Robinson y Cynthia Corres (eds.)

15. *Hungarian Schmuck*, marzo-abril de 1973

Beau Geste Press, Londres

Impresión en offset, mimeógrafo y prensa plana, 28.7 x 20.5

Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de

Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Ils. 129-130

MÁRGENES CONCEPTUALES

José Bedía (1959)

16. *Deja en paz al nagual*, 1992

Acrílico sobre tela y fusil, 170 x 300

Colección MUAC, UNAM / Donación Artención

II. 404

INTEMPERIE

Miguel Calderón (1971)

17. *La evolución del hombre*, 1995

Políptico de 6 piezas; c-print, 91.5 x 63 c/u

La Colección Jumex, México

II. 592

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

18. *Inverted Star / Poseídos*, 1997

Video digital, 4' 2" en loop

Cortesía del artista y kurimanzutto

II. 598

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Ulises Carrión (1941-1989)

19. *Cres (In alphabetical order)*, 1979

Cres Publishers, Ámsterdam y Agora Studio,

Maastricht

Impresión en offset, 21 x 15.3

Fondo El Archivero. Centro de Documentación

Arkheia, MUAC, UNAM

II. 132

MÁRGENES CONCEPTUALES

20. *Dancing With You*, 1973

In-Out Productions, Ámsterdam

Impreso, 21.5 x 15.5

Colección privada

II. 134

MÁRGENES CONCEPTUALES

21. *Multiple Choice / Opción múltiple*, 1981

Photo's H. Hoffmann & Marke Stooker, Ámsterdam

Impreso, 10.5 x 15

Colección privada

MÁRGENES CONCEPTUALES

22. *Textos y poemas. Plural, crítica y literatura*

Revista mensual de *Excelsior*, vol. II, núm. 16,

enero de 1973

Impreso, 28 x 21

Archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM

SISTEMAS

23. *Death of an Art Dealer / La muerte del art dealer*,

1982

International Media Meeting y Agora Foundation

Productions, Maastricht

Transferencia a video digital del cortometraje

en 16 mm, 19' 57" en loop

© Netherlands Media Art Institute Montevideo /

Time Based Arts

MÁRGENES CONCEPTUALES

Ulises Carrión, Aart van Barneveld y Salvador

Flores (eds.)

24. *Ephemer*, núm. 6, Budapest, 1978

Impresión en offset, 32 x 23

Colección Magali Lara

II. 135

MÁRGENES CONCEPTUALES

Rafael Castanedo (1942-2000) en colaboración con Arturo Ripstein (1943) y Felipe Cazals (1937)

25. *Salón Independiente*, 1969

Dirección: Rafael Castanedo en colaboración

con Arturo Ripstein y Felipe Cazals. Producción:

Cine Independiente de México. Fotografía:

Alexis Grivas

Transferencia a video digital del cortometraje

en 16 mm, 10'

Cortesía Dirección General de Actividades

Cinematográficas

II. 32

SALÓN INDEPENDIENTE

Mónica Castillo (1961)

26. *Autorretrato en tareas*, 1994

Óleo sobre tela, 80 x 70

Colección privada, cortesía Galería Enrique

Guerrero

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

27. *La maleta*, 1993

Maleta de piel con objetos pintados al óleo,

54 x 70 x 20

Colección privada

II. 346

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Arnaldo Coen (1940)

28. *Torso*, ca. 1969

Acrílico sobre fibra de vidrio, 55 x 33 x 24

Colección Pia Seiersen

II. 28

SALÓN INDEPENDIENTE

29. *Torso*, ca. 1969

Acrílico sobre fibra de vidrio, 55 x 33 x 24

Colección Pia Seiersen

SALÓN INDEPENDIENTE

30. *Trans/mutaciones*, 1992

Serigrafía y suaje en cartulina, 32 x 32

Colección MUAC, UNAM/Donación del artista

II. 109

SISTEMAS

Arnaldo Coen (1940) y Mario Lavista (1943)

31. *Jaula. Homenaje a John Cage*, 1976

Grafito y suaje en cartulina, 39.5 x 58

MUCA, UNAM/Donación Arnaldo Coen

II. 106

SISTEMAS

Arnaldo Coen (1940) y Francisco Serrano (1949)

32. *In/cubaciones*, ca. 1974

Impresión y suaje en cartulina, 32 x 32

MUCA, UNAM/Donación Arnaldo Coen

II. 107

SISTEMAS

Armando Cristeto (1957)

33. *Sin título* (de la serie *El condón*), 1978

Plata sobre gelatina, 17 x 12

Colección MUAC, UNAM

Il. 362

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

34. *Sin título* (de la serie *El condón*), 1979

Plata sobre gelatina, 20.5 x 10.5

Colección MUAC, UNAM

Il. 364

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Marco Antonio Cruz (1957)

35. *Edificio Nuevo León, Unidad habitacional Nonoalco-Tlatelolco*, 19 de septiembre de 1985

Plata sobre gelatina, 28 x 35.5

Colección MUAC, UNAM

Il. 289

INSURGENCIAS

36. *Nicaragua*, 1979

Plata sobre gelatina, 28 x 35.5

Colección privada

Il. 271

INSURGENCIAS

37. *Policías en huelga en el metro*, 1986

Plata sobre gelatina, 28 x 35.5

Colección MUAC, UNAM

Il. 311

INSURGENCIAS

Javier de la Garza (1954)

38. *Cuauhtémoc*, 1986

Acrílico sobre papel sobre tela, 195 x 130

Colección del artista

Il. 380

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

39. *Llorar y suspirar*, 1991 [retrato de Astrid Hadad]

Acrílico sobre tela, 180 x 160

Colección MUAC, UNAM/Donación Artención

Il. 374

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Rafael Doniz (1948)

40. *H. Ayuntamiento Popular de Juchitán. COCEI*, 1983

Plata sobre gelatina, 20.4 x 25.4

Colección del autor

Il. 285

INSURGENCIAS

41. *H. Ayuntamiento Popular de Juchitán. COCEI*, 1983

Plata sobre gelatina, 25.4 x 20.4

Colección del autor

INSURGENCIAS

42. *H. Ayuntamiento Popular de Juchitán. COCEI*, 1983

Plata sobre gelatina, 25.4 x 20.4

Colección del autor

INSURGENCIAS

Jimmie Durham (1940)

43. *Cortés*, 1991-1992

Madera, algodón, poliéster, metal y acuarela, 225 x 145 x 52

478 S.M.A.K. (Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst),

Bélgica

Il. 420

INTEMPERIE

44. *La Malinche*, 1988-1992

Madera, algodón, poliéster, metal, piel de víbora y acuarela, 177 x 60 x 89

S.M.A.K. (Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst), Bélgica

Il. 421

INTEMPERIE

Felipe Ehrenberg (1943)

45. *A Stroll in July, or One Thursday Afternoon, or Half a Day in London, or (The) Afternoon, or... Topology of a Sculptur / Un paseo en julio, o un jueves por la tarde, o medio día en Londres o (la) tarde, o... topología de una escultura*, 1970

Documentación de la acción realizada en Londres en el verano de 1970

Mapa de Londres, proyecto mecanografiado y tarjetas postales, 88 x 57

Archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM

Il. 111-113, 122

MÁRGENES CONCEPTUALES

46. *Arte conceptual*, 1968

Acrílico sobre fibracel, 200 x 180 x 5.5

Colección MUAC, UNAM

SALÓN INTERNACIONAL

47. *La caída*, 1968

Acrílico sobre fibracel, 200 x 180 x 5.5

Colección Matthias Ehrenberg

SALÓN INDEPENDIENTE

48. *Garbage Walk*, 1971

Documentación fotográfica de la acción realizada en Londres durante una huelga de recolectores de basura; 4 piezas

Plata sobre gelatina, 20.3 x 20.3 c/u, y 20.3 x 26.3

Archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM

Il. 119-120

MÁRGENES CONCEPTUALES

49. *La Poubelle: It's a Sort of Disease*, 1971

Dirección y guión: Felipe Ehrenberg. Producción y cámara: François Reichenbach

Transferencia a video digital del cortometraje

en 16 mm, 16'

Filmoteca UNAM

Il. 118

MÁRGENES CONCEPTUALES

Felipe Ehrenberg (1943) y Margaret Randall (1936)

50. *Water I Slip Into at Night*, 1967

Edición de autor, México

20 x 15

Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de

Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Il. 114

MÁRGENES CONCEPTUALES

Juan Francisco Elso (1957-1988)

51. *El rostro de Dios*, 1987-1988

Papel amate, ramas, yute, arena volcánica, hierro y ojos de vidrio, 130 x 130 x 50

Colección Charpenel, Guadalajara

Il. 407

INTEMPERIE

52. *El viajero*, 1986

Rama, cera, ceniza, madera tallada y yeso pintado, 181 x 57

Fundación Televisa A.C.

Il. 408

INTEMPERIE

Helen Escobedo (1934)

53. *Corredor blanco*, 1969

Réplica realizada bajo la supervisión de la artista de la obra presentada en el II Salón Independiente; incluye variantes de un montaje posterior de la pieza en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México

Madera laqueada y cartón, iluminación,

300 x 1100 x 240

Colección MUAC, UNAM

Il. 29, 30

SALÓN INDEPENDIENTE

54. *Sui generis*, 1970

Réplica del Volkswagen que Helen Escobedo

manejaba a principios de los años setenta

Volkswagen sedán modelo 66 intervenido

por la artista, 150 x 400 x 150

Colección MUAC, UNAM

Il. 26

SALÓN INDEPENDIENTE

Manuel Felguérez (1928)

55. *La energía del punto cero*, 1973

Cobre y hierro policromado, 90 x 107 x 36

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez-INBA, Zacatecas

SISTEMAS

56. *Homenaje a Lobachevsky*, 1973

Laca sobre tela, 125 x 150

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez-INBA, Zacatecas

SISTEMAS

57. *Punto inicial*, 1974

Laca sobre tela, 80 x 80

Colección Juan García Ponce

Il. 104

SISTEMAS

58. *Signo convexo*, 1973

Hierro policromado, 40 x 50 x 30

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez-INBA, Zacatecas

SISTEMAS

Claudia Fernández (1965)

59. *Cuchara* (de la serie *El alimento*), 1996

Acrílico sobre papel maché, 196 x 60 x 30
Colección Aldaba Arte
Il. 537
LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Fotógrafos independientes (Adolfo Patiño
"Adolfotógrafo", Armando Cristeto, Miguel Fematt,
Agustín Martínez Castro, Alberto Pergón, Xavier
Quitarte y Rogelio Villarreal; activo entre 1976
y 1984; montaje a partir de las acciones
"Fotógrafos en la calle / Exposiciones ambulantes",
cuya primera versión tuvo lugar en la Zona Rosa
el 8 de abril de 1976, realizada con impresiones
originales)

Rubén Cárdenas Pax (1943)

60. *Sin título*, 1976
Plata sobre gelatina, 25.8 x 20.4
Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez / Pedro
Rivera
ESTRATEGIAS URBANAS

Armando Cristeto (1957)

61. *El fantasma de la independencia*, 1979
Plata sobre gelatina, 32.5 x 25.5
Colección Ilithya Guerrero Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
62. *Mariachi, Garibaldi*, 1979
Plata sobre gelatina, 36.3 x 28
Colección Ilithya Guerrero Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
63. *Sin título*, 1976
Plata sobre gelatina, 12.7 x 19.5
Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez / Pedro
Rivera
ESTRATEGIAS URBANAS
64. *Sin título*, 1976
Plata sobre gelatina, 36 x 27.8
Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez / Pedro
Rivera
ESTRATEGIAS URBANAS
65. *Sin título*, 1976
Plata sobre gelatina, 28 x 35.7
Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez / Pedro
Rivera
ESTRATEGIAS URBANAS
66. *Sin título* (de la serie *Fauna Imperial Celeste*),
1980
Plata sobre gelatina, 25.4 x 20.3
Colección Ilithya Guerrero Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
67. *Sin título* (de la serie *Fauna Imperial Celeste*),
1980
Plata sobre gelatina, 20.3 x 25.4
Colección Ilithya Guerrero Patiño
Il. 179
ESTRATEGIAS URBANAS

Adolfo Patiño "Adolfotógrafo" (1954-2005)

68. *Amor patrio desde las entrañas*, 1980
Plata sobre gelatina, 21.5 x 30.5
Colección María Salud Torres de Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
69. *El enigma de Carla Rippey*, 1976
Plata sobre gelatina, 16.3 x 23.6
Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez / Pedro
Rivera
ESTRATEGIAS URBANAS
70. *Guernica vive*, 1977
Plata sobre gelatina, 28.5 x 18.5
Colección María Salud Torres de Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
71. *Retrato de Leonel Maciel*, 1976
Plata sobre gelatina, 17 x 23.2
Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez / Pedro
Rivera
ESTRATEGIAS URBANAS
72. *Sin título*, 1976
Plata sobre gelatina, 25 x 35.3
Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez / Pedro
Rivera
ESTRATEGIAS URBANAS
73. *Sin título*, 1976
Plata sobre gelatina, 27.9 x 35.4
Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez / Pedro
Rivera
ESTRATEGIAS URBANAS
74. *Sin título*, 1976
Plata sobre gelatina, 24.5 x 16.5
Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez / Pedro
Rivera
ESTRATEGIAS URBANAS
75. *Sin título*, 1977
Plata sobre gelatina, 15 x 23.5
Colección María Salud Torres de Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
76. *Sin título* (de la serie *Amor patrio desde las
entrañas*), 1980
Plata sobre gelatina, 16.5 x 24.3
Colección María Salud Torres de Patiño
Il. 178
ESTRATEGIAS URBANAS
77. *El trabajo y el poder*, 1977
Plata sobre gelatina, 16 x 24.5
Colección María Salud Torres de Patiño

Alberto Pergón (Alberto Pérez González) (1952)

78. *Sin título* (de la serie *La banda de Cuitláhuac*),
1981
Plata sobre gelatina, 28 x 35
Colección Armando Cristeto Patiño
Il. 177
ESTRATEGIAS URBANAS
79. *Sin título* (de la serie *La banda de Cuitláhuac*),
1981
Plata sobre gelatina, 28 x 35

Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
80. *Sin título* (de la serie *La banda de Cuitláhuac*),
1981
Plata sobre gelatina, 20 x 30
Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
81. *Sin título* (de la serie *La banda de Cuitláhuac*),
1981
Plata sobre gelatina, 28 x 35
Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS

Xavier Quirarte (1956)

82. *12 de diciembre en la basílica de Guadalupe*,
1978
Plata sobre gelatina, 35.5 x 28
Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
83. *Guadalupanas*, 1978
Plata sobre gelatina, 19.5 x 29.5
Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
84. *La Manuela-Roberto Cobo*, 1979
Plata sobre gelatina, 22.5 x 14.5
Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
85. *San Juan de Letrán con autorretrato*, 1979
Plata sobre gelatina, 22 x 14
Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
86. *Sin título*, 1978
Plata sobre gelatina, 28 x 35
Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
87. *Sin título*, 1979
Plata sobre gelatina, 24.5 x 35.5
Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
88. *Sin título*, 1979
Plata sobre gelatina, 35.5 x 28
Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS

Rogelio Villarreal (1956)

89. *I'm not punk!*, 1982
Plata sobre gelatina, 17 x 25
Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
90. *Nuevos amigos*, 1982
Plata sobre gelatina, 17 x 25
Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
91. *Sin título* (de la serie *Venus*), 1981
Plata sobre gelatina, 25 x 20
Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
92. *Sin título* (de la serie *Venus*), 1981

Plata sobre gelatina, 25 x 20

Colección Armando Cristeto Patiño

ESTRATEGIAS URBANAS

93. *El Vampiro de Milpa Alta-Retrato de Abigail Bohórquez*, 1981

Plata sobre gelatina, 35.8 x 28

Colección Armando Cristeto Patiño

ESTRATEGIAS URBANAS

94. *Yo no sé por qué, pero amo necesito...*, 1982

Plata sobre gelatina, 17 x 25

Colección Armando Cristeto Patiño

ESTRATEGIAS URBANAS

Pedro Friedeberg (1938)

95. *Noah's Ark Plane*, ca. 1969

Restaurado por el artista en 2006

Madera, cartón pintado y estampas, 125 x 100.5 x 45

Colección Patricia Sloane

Il. 78

MUNDO PÁNICO

96. *Pijama tántrica*, 1972

Acrílico sobre papel sobre madera, 77 x 77

Colección Jorge Garza Aguilar, cortesía Galerías

Grimaldi, México

Il. 79

MUNDO PÁNICO

Coco Fusco (1955) y Guillermo Gómez Peña (1955)

97. *Two Undiscovered Amerindians Visit the West.*

The Couple in the Cage: Guatianaui Dyssey / Dos indios americanos desconocidos visitan el Oeste.

La pareja en la caja: Odisea Guatianaui, 1992-1994

Video documental de la acción presentada

originalmente en Madrid durante las celebraciones

del v Centenario del Descubrimiento de América,

y representado en diversos museos y espacios

públicos entre 1992 y 1994

Video digital, 31'

Video Data Bank, Chicago

Il. 393

INTEMPERIE

Julio Galán (1958-2006)

98. *Niño Elefante tomando Ele-Rat* (de la serie *Las vitaminas*), 1985

Óleo y acrílico sobre tela, 177 x 188

Colección MUAC, UNAM

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

99. *Tehuana en el Istmo de Tehuantepec [Tehuana]*, 1987

Óleo sobre tela, 210 x 210

Colección Diane y Bruce Halle, Phoenix, Arizona

Il. 373

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Andrés Garay (1951)

100. *Cacama* (Monumento a Cuauhtémoc en la

esquina de Reforma e Insurgentes, México, D.F.),

1985

Plata sobre gelatina, 20.2 x 25.4

Colección del autor

Il. 291

INSURGENCIAS

101. *Sin título* (Eje Central Lázaro Cárdenas, México, D.F.)

Plata sobre gelatina, 15.1 x 10

Colección del autor

Il. 288

INSURGENCIAS

Gelsen Gas (1933)

102. *Anticlímax*, 1969-1970

Dirección y producción: Gelsen Gas

Guion: Luis Urías y Gelsen Gas. Fotografía:

Rafael Corkidi. Fotografía adicional: Manuel

Palomino y Juan Manuel González

Transferencia a video digital de la película

en 35 mm, 80'

Cortesía Gelsen Gas Director / Productor y

Dirección General de Actividades Cinematográficas

Il. 72

MUNDO PÁNICO

103. *Autogelsen*, 1971

Óleo sobre tela, 200 x 200

Colección MUAC, UNAM / Donación del artista

Il. 74

MUNDO PÁNICO

Alan Glass (1932)

104. *On the Spurs of the Moments*, 1975

Huesos, cristal, arena y papel,

22 x 16 de diámetro

Colección Montserrat Pecanins

MUNDO PÁNICO

105. *Ondulación*, ca. 1972

Caja con corsé, madera, tela, recortes y pelo

sintético, 57 x 38 x 17

Colección Montserrat Pecanins

MUNDO PÁNICO

106. *Sin título*, ca. 1975

Caja de madera electrificada, cristal y papel,

42 x 23.5 x 42

Colección privada

MUNDO PÁNICO

107. *Sólo nombres de mujeres... nunca rompas con Viviana y Melusina*, 1977

Caja de luz con objetos, recortes, carboncillo y

pastel, 40 x 35 x 6

Colección Galería López Quiroga

MUNDO PÁNICO

108. *Ziggurat polar*, 1980-1991

Caja con objetos, carboncillos y pasteles,

163 x 124 x 10

Colección Galería López Quiroga

Il. 66

MUNDO PÁNICO

Thomas Glassford (1963)

109. *Fuente*, 1990

Guaje y llave de agua cromada, 40.2 x 29.4 x 20

Colección privada

Il. 479

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

110. *Invitation to Portage/Invitación al acarreo*, 1994

Elemento de una serie de piezas creadas para la

acción presentada en la v Bienal de La Habana

Cuero, latón niquelado y guaje,

124.5 x 132 x 45.7

Colección MUAC, UNAM

Ils. 491-492

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Thomas Glassford (1963) en colaboración con
Guy Hundere

111. *Cyber-Guard Suite: Desierto, Látex, Porno, Labrador y Viña*, 1994

Transferencia a video digital de la animación digital

original, transferida a video análogo, 4' en loop

Cortesía Galería OMR

Ils. 481-482

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Laura González Flores (1962)

112. *Diario del cuerpo*, 1989

Políptico de 13 piezas; fotocopia color láser en

papel de algodón, 43.2 x 27.9 c/u

Colección de la artista

Il. 352

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

113. *Heart Stripper*, 1990

Transferencia a video digital de la película

compuesta en 16 mm y doble 8 mm, 7'

Cortesía de la artista

Il. 349

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Lourdes Grobet (1940)

114. *La Briosa y la Bruja* (de la serie *Lucha de estrellas*), 1981

Plata sobre gelatina, 28 x 35.5

Colección de la artista

Il. 297

INSURGENCIAS

115. *La Satánica y Martha Villalobos, Arena México, s/f*

Plata sobre gelatina, 28.6 x 35.5

Colección de la artista

Il. 296

INSURGENCIAS

116. *Striptease*, 1983-1984

Diaporama de 24 diapositivas de 35 mm,

presentado en versión digitalizada

Cortesía de la artista

Il. 330

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Silvia Gruner (1959)

117. *La expulsión del paraíso*, 1993

Adaptación de la instalación presentada en el antiguo convento de Tepoztlán

Jabones, tepalcates, azúcar, tela, madera y cabellos, 200 x 160

Colección MUAC, UNAM

Ils. 414-415

INTEMPERIE

118. *La mitad del camino/The Middle of the Road*, 1994

Dos de las 111 figuras de yeso, réplicas de la figura de Tlazolteotl, que se presentaron en insite94 en la barda fronteriza entre México y Estados Unidos, Colonia Libertad, Tijuana

Figuras de yeso pintadas sobre base de metal, 45 x 20 x 20 c/b

Colección Eloisa y Chris Haudenschild y colección de la artista

Il. 562

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Grupo Germinal (Yolanda Hernández, Mauricio Gómez Morín, Orlando Guzmán, Carlos Ocegüera y Silvia Ponce. Activo entre 1977 y 1981)

119. *Germinal*, 1977

Réplica del emblema del grupo utilizado en manifestaciones y eventos político-culturales

Vinílica sobre tela, 180 x 240

Cortesía Grupo Germinal

ESTRATEGIAS URBANAS

Grupo Março (Gilda Castillo, Mauricio Guerrero, Magali Lara, Manuel Marín, Alejandro Olmedo y Sebastián. Activo entre 1979 y 1982)

120. *Poema urbano*, 15 de julio de 1979

Documentación fotográfica de la acción realizada en la calle de Motolinía en el centro de la Ciudad de México

Cuatro polaroids, 9.3 x 9.3 c/u

Colección Mauricio Guerrero A.

Il. 233

ESTRATEGIAS URBANAS

121. *Poema urbano*, 1981

Video documental del programa transmitido en Espacio Juvenil Pronarte, Canal 5 de Televisa

Video digital, 27'

Cortesía Grupo Março

ESTRATEGIAS URBANAS

122. *Março*, núm. 1, noviembre-diciembre-enero de 1979

Impresión en offset, 30.5 x 23.5

Colección Mauricio Guerrero A.

ESTRATEGIAS URBANAS

123. *Março*, núm. 3, mayo-junio-julio de 1980

Impresión en offset, 30.5 x 23.5

Colección Mauricio Guerrero A.

ESTRATEGIAS URBANAS

124. *Março*, 2ª época, núm. 6, febrero-marzo-abril 1982

Impresión en offset, 30.5 x 23.5

Colección Mauricio Guerrero A.

Il. 234

ESTRATEGIAS URBANAS

Grupo Mira (Arnulfo Aquino, Melecio Galván, Jorge Perezvega, Eduardo Garduño, Rebeca Hidalgo, Saúl Martínez, Salvador Paleo y Silvia Paz. Activo entre 1977 y 1983)

125. *Comunicado Gráfico núm. 1 – La violencia en la Ciudad de México*, 1977-1978

Políptico de 48 impresiones heliográficas a partir de dibujos, fotomontajes y pantallas adhesivas, 60 x 60 c/u

Archivo Arnulfo Aquino

Ils. 212-214, 216

ESTRATEGIAS URBANAS

Grupo Suma (Óscar Aguilar Olea, José Barbosa, Paloma Díaz Abreu, René Freire, Oliverio Hinojosa, Armandina Lozano, Gabriel Macotela, Ernesto Molina, Alfonso Moraza, César Núñez, Hiram Ramírez, Armando Ramos Calvario, Mario Rangel Faz, Santiago Rebolledo, Jesús Reyes Cordero, Ricardo Rocha, Jaime Rodríguez, Arturo Rosales, Patricia Salas, Guadalupe Sobarzo, Alma Valtierra y Luis Vidal. Activo entre 1976 y 1982)

126. *El desempleado*, 1978

Reproducción de Mario Rangel Faz, a partir de plantillas originales de la acción realizada en la calle de Misisipi y Reforma, Ciudad de México

Impresión

Cortesía Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

y Grupo Suma

Ils. 172, 198 y 202

ESTRATEGIAS URBANAS

127. *Peatones*, 1978

Reproducción de Mario Rangel Faz, a partir de plantillas originales de las impresiones mimeográficas utilizadas en varias acciones

Impresión

Cortesía Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

y Grupo Suma

Il. 203

ESTRATEGIAS URBANAS

128. *Sin título. Reproducción de cinco intervenciones sobre periódico*, ca. 1977

Impresión digital, 190 x 300

Cortesía Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

y Mario Rangel Faz

ESTRATEGIAS URBANAS

129. Video documental de diversas acciones del Grupo Suma, realizadas en la Ciudad de México, 1977-1978

Transferencia a video digital del cortometraje

en súper 8, 24'

Archivo Grupo Suma, Cortesía Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca y Armandina Lozano

ESTRATEGIAS URBANAS

Daniel Guzmán (1964)

130. *Sin título* (de la serie *Carne negra*), 1994

Técnica mixta sobre papel, 68 x 48

Colección privada, cortesía del artista

y kurimanzutto

Il. 503

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

131. *Sin título* (de la serie *Carne negra*), 1994

Técnica mixta sobre papel, 68 x 48

Colección privada, cortesía del artista

y kurimanzutto

Il. 502

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

132. *Sin título* (de la serie *Carne negra*), 1994

Técnica mixta sobre papel, 68 x 48

Colección privada, cortesía del artista

y kurimanzutto

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

133. *Sin título* (de la serie *Carne negra*), 1994

Técnica mixta sobre papel, 68 x 48

Colección privada, cortesía del artista

y kurimanzutto

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Daniel Guzmán (1964) y Luis Felipe Ortega (1966)

134. *Remake*, 1994

Transferencia a video digital del video análogo producida por kurimanzutto, 10'

Cortesía del artista y kurimanzutto

Colección MUAC, UNAM

Il. 507

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Enrique Guzmán (1952-1986)

135. *Imagen milagrosa*, 1974

Óleo sobre tela, 70.5 x 90.5

Colección privada

Il. 371

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

136. *¡Oh! Santa Bandera*, 1977

Óleo sobre tela, 200 x 120

Colección Isabel y Agustín Coppel

Il. 370

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Martha Hellion (1937)

137. *De telegraaf*, 1974

Periódico intervenido con serigrafía, 57 x 39

Colección de la artista

MÁRGENES CONCEPTUALES

138. *Life Still Life*, 1974

Caja de madera con documentos en serigrafía

y tinta china sobre papel, 24.8 x 24.8 x 6

Colección de la artista

Il. 139

MÁRGENES CONCEPTUALES

139. *Postcards from Holland, ca.* 1989

Caja de aluminio, postal recortada y arena,
3.9 x 5.4 x 5.4

Colección de la artista

MÁRGENES CONCEPTUALES

140. *Sin título, ca.* 1984

Caja con *collage*, espejos y flores disecadas,
40 x 40 x 20

Colección MUAC, UNAM

MÁRGENES CONCEPTUALES

141. *Soft Cover for one Leaf and two Pages*, 1973

Jan Van Eyck Academie, Maastricht

Serigrafía sobre papel aéreo y hojas naturales,
20.7 x 18.6

Colección de la artista

Il. 140

MÁRGENES CONCEPTUALES

Jan Hendrix (1949)

142. *Bitácora inconclusa (a Fiona Alexander)*,
1979-1986

24 de las 47 piezas que componen la obra Polaroid
y *collage* de objetos varios en cajas de madera,
42 x 35 c / u

Colección privada

Il. 171

MÁRGENES CONCEPTUALES

Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez) (1940)

143. *Ambiente circular*, 1974

Réplica a escala de la obra presentada en la
exposición "Urbanismo encajonado: proposiciones
de Hersúa" en el Palacio de Bellas Artes

Estructura de metal, lámina de aluminio y pintura
automotiva, 366 x 330 de diámetro

Colección MUAC, UNAM

Il. 110

SISTEMAS

Graciela Iturbide (1942)

144. *Nuestra Señora de las Iguanas, Juchitán,*
Oaxaca, 1979

Plata sobre gelatina, 35 x 27.5

Colección de la autora

INSURGENCIAS

145. *Marcha política (COCEI), Juchitán, Oaxaca*, 1983

Plata sobre gelatina, 35 x 27.5

Colección de la autora

Il. 283

INSURGENCIAS

146. *Mujer cangrejo, Juchitán, Oaxaca*, 1985

Plata sobre gelatina, 35 x 27.5

Colección de la autora

INSURGENCIAS

147. *Pescaditos de Oaxaca, Juchitán, Oaxaca*,
1992

Plata sobre gelatina, 40 x 50.5

Colección de la autora

Il. 284

INSURGENCIAS

148. *Los pollos, Juchitán, Oaxaca*, 1979

Plata sobre gelatina, 35 x 27.5

Colección de la autora

INSURGENCIAS

Enrique Jezik (1961)

149. *Obús I*, 1995

Plomo, latón, hierro y tornillo, 36 x 15 x 36

Colección del artista, cortesía Galería Enrique

Guerrero

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

150. *Obús VI*, 1996

Plomo, latón, plástico y neopreno, 14 x 11 x 92

Colección Lucio Muniain *et al.*

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

151. *Obús X*, 1996

Plomo, acero y neopreno, 15 x 12 x 55

Colección privada, cortesía Galería Enrique

Guerrero

Il. 556

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

152. *Obús XII*, 1996

Plomo, neopreno, aluminio y cobre, 11.5 x 11.5 x 93

Colección Lucio Muniain *et al.*

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

153. *Sin título*, 1996

Plomo, acero y neopreno, 17 x 50 x 70

Colección privada, cortesía Galería Enrique

Guerrero

Il. 557

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Alejandro Jodorowsky (1929)

154. *Fábulas pánicas*

Suplemento cultural de *El Heraldo de México*,

núm. 141, México, 11 de junio de 1967

36.5 x 26

Colección privada

MUNDO PÁNICO

155. *Fábulas pánicas*

Suplemento cultural de *El Heraldo de México*,

núm. 263, México, 13 de agosto de 1967

36.5 x 26

Colección privada

MUNDO PÁNICO

156. *Fábulas pánicas*

Suplemento cultural de *El Heraldo de México*,

núm. 129, México, 28 de abril de 1968

36.5 x 26

Colección privada

MUNDO PÁNICO

157. *Fábulas pánicas*

Suplemento cultural de *El Heraldo de México*,

núm. 135, México, 9 de junio de 1968

36.5 x 26

Colección privada

MUNDO PÁNICO

158. *Fábulas pánicas 76*

Suplemento cultural de *El Heraldo de México*,

núm. 151, México, 17 de noviembre de 1968

36.5 x 26

Colección privada

MUNDO PÁNICO

159. *Fábulas pánicas 88*

Suplemento cultural de *El Heraldo de México*,

núm. 171, México, 16 de febrero de 1969

36.5 x 26

Colección privada

Il. 58

MUNDO PÁNICO

160. *Fábulas pánicas 101*

Suplemento cultural de *El Heraldo de México*,

núm. 184, México, 18 de mayo de 1969

36.5 x 26

Colección privada

Il. 59

MUNDO PÁNICO

161. *Fábulas pánicas 110*

Suplemento cultural de *El Heraldo de México*,

núm. 193, México, 20 de julio de 1969

36.5 x 26

Colección privada

Il. 60

MUNDO PÁNICO

Yishai Jusidman (1963)

162. *Astrónomo xxv*, 1990

Óleo y encáustica sobre madera,

185 x 63 de diámetro

Colección MUAC, UNAM

Il. 542

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

163. *JA*, 1991-1992

Óleo sobre tela, 175 x 175

Colección privada

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Raúl Kamffer (1929-1987)

164. *Mural efímero*, 1968-1971

Guion y dirección: Raúl Kamffer.

Producción: Coordinación General de

Difusión Cultural de la UNAM y Departamento

de Actividades Cinematográficas de la UNAM

Fotografía: Raúl Kamffer, Leobardo López

y Toni Kuhn

Transferencia a video digital del cortometraje

en 16 mm, 9'

Filmoteca UNAM

Il. 14

SALÓN INDEPENDIENTE

Marcos Kurtycz (1934-1996)

165. *LIBR. ritual para la impresión de diez libros en una hora y media en el Museo Carrillo Gil*, 1980
Documentación fotográfica de la acción; 3 piezas
Plata sobre gelatina, 15.1 x 21.8 c/u
Colección MUAC, UNAM
Il. 145
MÁRGENES CONCEPTUALES
166. *La muerte del impresor, simulacro de ejecución ritual*, 1979
Postal sobre papel, 28 x 21.2
Archivo Marcos Kurtycz
MÁRGENES CONCEPTUALES
167. *Radial Book, Art Fact*, 1984
Papel de china, metal y cartón, 15.5 x 22.4
Colección MUAC, UNAM
MÁRGENES CONCEPTUALES
168. *La rueda, elemento ajeno a la cotidianidad de la Colonia del Valle*, agosto de 1976
Documentación fotográfica de la acción; proyecto y dos fotografías intervenidas
Plata sobre gelatina, 12.4 x 17.5; 19.9 x 25.5 y 28 x 21.2
Archivo Marcos Kurtycz
Ils. 142-143
MÁRGENES CONCEPTUALES
169. *Screw*, 1984
Metal y papel, 30 x 24.3 x 4
Colección Yani Pecanins
MÁRGENES CONCEPTUALES

Magali Lara (1958)

170. *La enemiga, La bruja y La gigante*, 1987
Texto de Carmen Boullosa. Editorial La tercera parte de la noche, México
Impresión serigráfica, 11.5 x 10 x 1.5
Colección MUAC, UNAM
MÁRGENES CONCEPTUALES
171. *Lealtad*, 1981
Texto de Carmen Boullosa (1979) y dibujos de Magali Lara. Impreso por Gutiérrez y Boullosa en el taller Martín Pescador, México, 1981
Grabado y acuarela sobre papel, 18.7 x 17.6 x 1.2
Colección MUAC, UNAM
MÁRGENES CONCEPTUALES
172. *Lealtad*, 1981
Texto de Carmen Boullosa (1979) y dibujos de Magali Lara. Impreso por Gutiérrez y Boullosa en el taller Martín Pescador, México, 1981
Grabado y acuarela sobre papel, 18.7 x 17.6 x 1.2
Colección Yani Pecanins
MÁRGENES CONCEPTUALES

Magali Lara y Lourdes Grobet (1940)

173. *Se escoge el tiempo* (de la serie Baños), 1983
Los Talleres Editores, México, 1983
15 x 23
Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de

Documentación Arkheia, MUAC, UNAM
Il. 146
MÁRGENES CONCEPTUALES

Fabrizio León Diez (1963)

174. *Desalojo de maestros y campesinos del plantón en la plaza de gobierno principal de Tuxtla Gutiérrez*, 1985
Plata sobre gelatina, 28 x 35.5
Colección del autor, cortesía *La Jornada*
Il. 313
INSURGENCIAS
175. *Punks*, 1984
Del reportaje sobre chavos banda en Tacubaya, publicado en el libro *La banda, el consejo y otros panchos*
Plata sobre gelatina, 35.5 x 28
Colección del autor, cortesía *La Jornada*
INSURGENCIAS
176. *Punks de Iztapalapa*, 1984
Del reportaje sobre chavos banda en Tacubaya, publicado en el libro *La banda, el consejo y otros panchos*
Plata sobre gelatina, 35.5 x 28
Colección del autor, cortesía *La Jornada*
INSURGENCIAS

Luis Lupone (1956)

177. *Tengo una duda*, 1984
Guion y dirección: Luis Lupone. Producción: Luis Lupone y cuec, UNAM. Fotografía: Colectivo Minibruto (Luis Lupone, Jaime Carrasco Zanini, Jesús Sánchez y Eduardo Sepúlveda)
Transferencia a video digital de la película en 16 mm, 44'
Archivo Luis Lupone
Il. 304
INSURGENCIAS

Luis Lupone y Rafael Rebollar (1949)

178. *Gancho al hígado*, 1982
Dirección: Luis Lupone y Rafael Rebollar.
Producción: Filmoteca UNAM y Producciones Trabuco
Transferencia a video digital de la película en súper 8, 60'
Archivo Luis Lupone
Il. 303
INSURGENCIAS

Gabriel Macotela (1954) (ed.)

179. *El deseo. Lacre. Revista de comunicación alternativa*, núm. 2, 1983
La tinta morada impresores alternativos, México
Impreso, *collage*, brillantina, fotocopia, sellos de goma sobre papel kraft, 28 x 18
Colección MUAC, UNAM
MÁRGENES CONCEPTUALES

Gabriel Macotela, Yani Pecanins (1957) y Walter Doehner (eds.)

180. *Paso de peatones*, núm. 3, mayo-julio de 1980
Ediciones La Cocina, México
Impreso en mimeógrafo sobre papel, 23 x 15.2 x 1.6
Fondo El Archivero. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM
Il. 160
MÁRGENES CONCEPTUALES

César Martínez (1962)

181. *Apricalipsis de Fin de Milenio (El Rompecabezas de México o Un Recorrido de principio a Fin)*, 1995-1996
Documentación en video análogo del performance presentado en la Casa de Cultura Jesús Reyes Heróles y fotocopias
Transferencia a video digital del registro en v8, 11'6"
Cortesía del artista
Il. 574
LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Eniac Martínez Ulloa (1959)

182. *El acordeonista de "Los Ilegales del Norte", San Juan Mixtepec* (de la serie *Mixtecos*), 1990
Plata sobre gelatina, 28 x 35.5
Colección privada
INSURGENCIAS
183. *El Bordo. Frontera Tijuana-San Ysidro* (de la serie *Mixtecos*), 1989
Plata sobre gelatina, 28 x 35.5
Colección privada
Il. 314
INSURGENCIAS

Francisco Mata Rosas (1958)

184. *Fragmentos de la historia, Rancho Nuevo, Chiapas, México*, 1994
Plata sobre gelatina, 27.9 x 35.5
Colección del autor
Il. 267
INSURGENCIAS
185. *Mictlán, Zócalo, Ciudad de México*, 1988
Plata sobre gelatina, 27.9 x 35.5
Colección del autor
INSURGENCIAS

Elsa Medina (1952)

186. *Limpiarparabrisas*, 1988
Plata sobre gelatina, 28 x 35.5
Colección de la autora
Il. 302
INSURGENCIAS
187. *Retrato, Casa del Migrante*, 1997
Plata sobre gelatina, 28 x 35.5
Colección de la autora
INSURGENCIAS

188. *Última cena, Garita Tijuana-San Ysidro*, 1997
Plata sobre gelatina, 28 x 35.5
Colección de la autora
Il. 315
INSURGENCIAS

Omar Meneses (1961)

189. *Toma de la Finca Liquidámbur, Municipio Las Margaritas, Chiapas, México*, 1994
Plata sobre gelatina, 20.8 x 26
Colección del autor
Il. 319
INSURGENCIAS

Pedro Meyer (1935)

190. *Campaña Miguel de la Madrid, Colima, México*, 1981
Plata sobre gelatina, 44.2 x 57.2
Colección privada
INSURGENCIAS
191. *Geometría Priista, s/f*
Plata sobre gelatina, 44.2 x 57.2
Colección privada
INSURGENCIAS
192. *Guerrero herido, Nicaragua [El guerrillero herido, Guerrillero sandinista], y Somoza destruido, Nicaragua*, 1979
Díptico; impresión digital, 127 x 160 y 127 x 165
Colección privada
Ils. 269 y 270
INSURGENCIAS
193. *La hamaca de Juchitán*, 1983
Plata sobre gelatina, 43.2 x 56
Colección privada
INSURGENCIAS
194. *La señora de los huaraches*, 1983
Plata sobre gelatina, 43.2 x 56
Colección privada
INSURGENCIAS

Sarah Minter (1953)

195. *Nadie es inocente*, 1986
Guion, dirección y producción: Sarah Minter.
Fotografía: Gregorio Rocha, Andrea di Castro y Sarah Minter
Transferencia a video digital del video análogo, 57'
Colección de la artista
Il. 306-307
INSURGENCIAS

Brian Nissen (1939)

196. *T.V. Codex Programa 1*, 1982
Papel, *collage, gouache* y juguete de cuerda, 14 x 16 x 9
Colección del artista
INSURGENCIAS
197. *T.V. Codex Programa 2*, 1982
Papel, *collage, gouache* y juguete de cuerda,

20 x 28 x 12
Colección del artista
Il. 170
INSURGENCIAS

No Grupo (Maris Bustamante, Melquíades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia. Activo entre 1977 y 1983)

198. *Agenda artístico-política*, 1982
Agenda para el año 1983, patrocinada por el M-19, diseñada por el No Grupo, con la colaboración gráfica y poética de 40 artistas (Juan Acha, Carlos Aguirre, Maris Bustamante, Juan De La Cabada, Héctor García, Felipe Ehrenberg, Hersúa, Magali Lara, Nacho López, Peyote y la Compañía, entre otros)

Impresión en offset, 23.5 x 18.2

Colección Maris Bustamante

INSURGENCIAS

199. *Artist Book*, 1982

Impresión gráfica sobre tres ladrillos, 23.5 x 12 x 4

Colección Maris Bustamante

INSURGENCIAS

200. *Caliente-Caliente*, 1982

Documentación fotográfica del performance que se presentó en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México; fotografías de Armando Cristeto
Plata sobre gelatina, 14 x 21.5 c/u

Fondo No Grupo. Centro de Documentación

Arkheia, MUAC, UNAM

Ils. 225-226

INSURGENCIAS

201. *El hijo pródigo*, 1979

Transferencia a video digital del súper 8, 3'

Fondo No Grupo. Centro de Documentación

Arkheia, MUAC, UNAM

Il. 230

INSURGENCIAS

202. *Manifiesto Colombia*, 1981

Manifiesto del M-19 y el No Grupo, primer coloquio de arte no objetual, Medellín, Colombia

27.5 x 21.5

Fondo No Grupo, Centro de Documentación

Arkheia, MUAC, UNAM

INSURGENCIAS

203. *Montaje de momentos plásticos*, 1981

Carteles diseñados por el No Grupo, impresos en México, D.F., para el Primer Coloquio de Arte No Objetual, Medellín, Colombia, 1982

Impresión en offset, 57 x 87 c/u

Colección MUAC, UNAM/Donación Maris Bustamante

Il. 217

INSURGENCIAS

204. *Menú de Performance, Medellín, Colombia*, 1981

Menú de acciones del No Grupo, impreso en

México para el Primer Coloquio de Arte No

Objetual, Medellín, Colombia, 1981

Impresión mecanografiada sobre papel, 29.7 x 21.4

Colección privada

INSURGENCIAS

205. *Minuta de la creación del No Grupo*, viernes 12 de agosto de 1977

Dos hojas manuscritas, 27.5 x 21.5 c/u

Fondo No Grupo. Centro de Documentación

Arkheia, MUAC, UNAM

Il. 220

INSURGENCIAS

206. *Papel de baño*, 1979-1980

Sellos de goma sobre papel higiénico, 7 x 10.5

Fondo No Grupo. Centro de Documentación

Arkheia, MUAC, UNAM

INSURGENCIAS

207. *Secuestro plástico*, 1978

Manifiesto del secuestro de Gunther Gerzso

Impresión en offset, 35.4 x 27.8

Fondo No Grupo. Centro de Documentación

Arkheia, MUAC, UNAM

Il. 219

INSURGENCIAS

Maris Bustamante (para el No Grupo)

208. *Instrumento de trabajo. Máscara*, 1982

Máscara utilizada durante el performance Caliente-Caliente que se presentó en el Museo de Arte Moderno en 1982

Impresión fotográfica sobre cartón recortado, 42.5 x 25

Fondo No Grupo. Centro de Documentación

Arkheia, MUAC, UNAM

Il. 224

INSURGENCIAS

209. *El taco*, 1979

Heliográfica, maduro e impresión positivo en película Kodak, 53.5 x 25.5

Fondo No Grupo. Centro de Documentación

Arkheia, MUAC, UNAM

Il. 228

INSURGENCIAS

Melquíades Herrera (para el No Grupo)

210. *Esta Coca-Cola recién descubierta* (de la serie *La Lonchera*), 1979

Elemento distribuido entre el público que asistió al Auditorio Nacional en el Salón Anual de Experimentación

Botella de Coca-Cola y papel, 20 x 5.5 de diámetro

Colección Armando Cristeto Patiño

INSURGENCIAS

211. *Marcel Duchamp* (de la serie *La Lonchera*), 1979

Elemento distribuido entre el público que asistió al Auditorio Nacional en el Salón Anual de Experimentación

Impresión serigráfica sobre cartón, 13 x 13

Colección Maris Bustamante

INSURGENCIAS

212. *La vaquita* (de la serie *La Lonchera*), 1979
Elemento distribuido entre el público que asistió al Auditorio Nacional en el Salón Anual de Experimentación
Impresión serigráfica sobre cartón cortado, 8.5 x 15
Colección Maris Bustamante
ESTRATEGIAS URBANAS

Rubén Valencia (para el No Grupo)

213. Museo de Arte Redondo, 1980
Transferencia a video digital del súper 8, 6'
Colección Maris Bustamante
Il. 231
ESTRATEGIAS URBANAS

Yoshua Okón (1970)

214. *Chocorol*, 1997
Video digital, 3'
Colección privada, cortesía del artista
Il. 596
LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Pedro Olvera

215. *La calle de las sorpresas*, 1988
Plata sobre gelatina, 20.9 x 26
Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez / Pedro Rivera
Il. 292
INSURGENCIAS
216. *Santa Marta*, 1988
Plata sobre gelatina, 20.2 x 25.5
Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez / Pedro Rivera
Il. 293
INSURGENCIAS
217. *Sueño de altura*, 1988
Plata sobre gelatina, 20.2 x 25
Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez / Pedro Rivera
Il. 294
INSURGENCIAS

Pablo Ortiz Monasterio (1952)

218. *Disparas tú, disparo yo* (de la serie *La última ciudad*), 1987
Plata sobre gelatina, 61 x 51
Colección privada
Il. 298
INSURGENCIAS
219. *Perfil nacional [Bandera, Barras y Estrellas]* (de la serie *La última ciudad*), 1987
Plata sobre gelatina, 28 x 35.5
Colección privada
Il. 301
INSURGENCIAS
220. *Volando bajo* (de la serie *La última ciudad*), 1987
Plata sobre gelatina, 51 x 61

Colección privada
Il. 299
INSURGENCIAS

Rubén Ortiz Torres (1964)

221. *El fin del modernismo*, 1986
Acrílico sobre tela, 200 x 120
Museo de Arte Contemporáneo No. 8, Instituto Cultural de Aguascalientes
Il. 328
LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Rubén Ortiz Torres (1964) en colaboración con Aaron Anish

222. *How to Read Macho Mouse / Para leer el macho mouse*, 1991
Transferencia a video digital del video análogo en 3/4 de pulgada, 8' 21"
Cortesía Galería OMR, México
Il. 382
INTEMPERIE

Marta Palau (1934)

223. *Ambientación alquímica*, 1970
Réplica de la obra presentada en el III Salón Independiente
Madera, papel periódico y pintura vinílica, 240 x 400 x 200
Colección MUAC, UNAM
Il. 42
SALÓN INDEPENDIENTE

Adolfo Patiño "Adolfotógrafo" (1954-2005)

224. *Autorretrato en vida y muerte: Autorretrato como Xipe-totec y Autorretrato en el Mictlán*, 1985-1986
Cajas de madera con objetos, 64.77 x 61.17 x 5.08 c/u
Colección privada
Il. 361
LA IDENTIDAD COMO UTOPIA
225. *La dama y el catrín*, 24 de diciembre de 1981
Tríptico, 3 Polaroids sx-70 (reconstruido), 11 x 26.5
Colección Armando Cristeto
Il. 358
LA IDENTIDAD COMO UTOPIA
226. *Del verde al rojo 2*, 21 de mayo de 1982
Fotomatón, 20.2 x 8.6
Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez / Pedro Rivera
Il. 360
LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Yani Pecanins (1957)

227. *Humo*, 1991
Plancha, papel, sellos de goma y fotocopias, 24 x 36 x 12

Colección MUAC, UNAM
Il. 148
MÁRGENES CONCEPTUALES
228. *Miedo*, s/f

Ediciones La Cocina, México
Caja de cartón, tela, fotocopia, sellos de goma, hilo y bastidor para bordar, 25.5 x 25.5 x 2.7
Colección MUAC, UNAM
MÁRGENES CONCEPTUALES
229. *Un viaje en Zeppelin*, 1988
Ediciones La Cocina mimeográfica
Impresión en mimeógrafo, fotocopia, collage, sellos de goma y cartón, 26.2 x 19.8 x 3.5
Colección MUAC, UNAM
Ils. 149-150
MÁRGENES CONCEPTUALES

Peyote y La compañía (Alejandro Arango, Esteban Azamar, Enrique Guzmán, Adolfo Patiño, Armando Cristeto, Carla Rippey, Ramón Sánchez Lira "Mongo" y Rogelio Villarreal. Activo entre 1978 y 1984)

230. *Artespectáculo: Tragodia Segunda*, 1978
Documentación de la instalación presentada en la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas en la Galería del Auditorio Nacional
Impresiones digitales a partir de diapositivas, 21.2 x 15.2 c/u
Archivo Armando Cristeto
Ils. 245-247, 249
ESTRATEGIAS URBANAS
231. *Caminata*, 1979
Documentación fotográfica de la acción diseñada por Adolfo Patiño en el *Laberinto* de Marcos Kurtycz, en la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas, Galería del Auditorio Nacional; fotografías de Armando Cristeto
6 fotografías digitales a partir de los originales
Colección Armando Cristeto Patiño
ESTRATEGIAS URBANAS
232. *La insoportable levedad del ser*, 1978
Elemento de la instalación *Artespectáculo: Tragodia Segunda*, presentada en la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas, Galería del Auditorio
Caja de hojalata electrificada y muñeco de acrílico, 48 x 36 x 6
Colección Carla Rippey Wright
ESTRATEGIAS URBANAS
233. *Sin título*, ca. 1978
Elemento de la instalación *Artespectáculo: Tragodia Segunda*, presentada en la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas, Galería del Auditorio
Caja de hojalata, 48 x 36 x 6
Colección Carla Rippey Wright
ESTRATEGIAS URBANAS

234. *Sin título*, 1978

Estampas fotográficas utilizadas en la instalación *Artespectáculo: Tragodia Segunda*, presentada en la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas, Galería del Auditorio; cinco piezas

Plata sobre gelatina, 25.5 x 20.4 c/u

Colección Rafael Alfonso Pérez y Pérez/Pedro Rivera
ESTRATEGIAS URBANAS

235. *To Raquel with Love/La libertad*, 1979

Documentación fotográfica de la acción presentada en la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas, Galería del Auditorio; fotografías de Armando Cristeto

Plata sobre gelatina, 17.8 x 12.7 c/u

Colección Armando Cristeto Patiño

Il. 248

ESTRATEGIAS URBANAS

Proceso Pentágono (Felipe Ehrenberg, Carlos Finck, José Antonio Hernández y Víctor Muñoz. Activo entre 1976 y 1983)

236. *Pentágono*, 1977

Réplica de la ambientación presentada simultáneamente en la x Bienal de Jóvenes de París y en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM

Ambientación de múltiples elementos, 200 x 360 x 360

Fondo Proceso Pentágono. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Il. 205-209

ESTRATEGIAS URBANAS

Néstor Quiñones (1967)

237. *Proverbio*, 1992

Técnica mixta sobre soporte de nylon, 210 x 223 x 6
Colección Isabel y Agustín Coppel

Il. 428

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Vicente Razo Botey (1971)

238. *Museo Salinas*, 1996

Libros, revistas, periódicos, calcomanías, audiocassette, cd, taza, paquetes de chiclets, miniaturas de gis en vidrio, juguetes de plástico, máscaras, figuras de plomo, artesanías, piñatas y judas, medidas variables

Colección MUAC, UNAM. Documentación, Registro y selección de obra del Museo Salinas

Ils. 576-580

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

René Rebetez (1933-1999) y Felipe Ehrenberg (1943)

239. *Psicograma: Música y máquina*, 1967

Suplemento cultural de *El Heraldo de México*, núm. 105, 12 de noviembre de 1967

38.5 x 58 x 4.1

Hemeroteca Nacional, UNAM

MUNDO PÁNICO

240. *Psicograma núm. 3: El nuevo Génesis*, 1968

Suplemento cultural de *El Heraldo de México*, núm. 117, 4 de febrero de 1968

38.5 x 58 x 4.1

Hemeroteca Nacional, UNAM

Il. 62

MUNDO PÁNICO

241. *Psicograma núm. 5. El Aleph*

Fotomontajes de Juan Lorenzo Hernández y Roberto Mosqueira; Suplemento cultural de *El Heraldo de México*, núm. 126, 7 de abril de 1968

38.5 x 58 x 4.1

Hemeroteca Nacional, UNAM

Il. 61

MUNDO PÁNICO

René Rebetez (1933-1999) y Luis Urías

242. *Psicodrama: El no-tiempo*

Suplemento cultural de *El Heraldo de México*, núm. 131, 12 de mayo de 1968

38.5 x 58 x 4.1

Hemeroteca Nacional, UNAM

Il. 55

MUNDO PÁNICO

Santiago Rebolledo (1951)

243. *Elfa*, ca. 1987

Collage fotográfico, flores secas y mica sobre cartón, 20 x 23.4

Colección MUAC, UNAM

Il. 152

MÁRGENES CONCEPTUALES

Carla Rippey (1950)

244. *La vidente*, 1987

Grafito y prismacolor sobre papel, 171 x 74
Colección Carla Rippey Wright

Il. 332

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Gregorio Rocha (1957)

245. *Sábado de mierda*, 1987

Dirección: Gregorio Rocha

Producción: Tlacatéotl Mata, Rafa Punk, Pablito Podrido y Cuec, UNAM

Guion: Colectivo Mierdas Punk. Fotografía: Sarah Minter. Foto fija: Adrián del Ángel

Transferencia a video digital de la película en 16 mm, 25'

Colección Gregorio Rocha / Archivia Films

Il. 305

INSURGENCIAS

Jesusa Rodríguez (1955)

246. *Expo Homenaje. Yo? Magali*

Gouache y tinta sobre papel, 5 x 5

Colección Magali Lara

MÁRGENES CONCEPTUALES

Jesusa Rodríguez (1955) y Liliana Felipe (1954)

247. *Semanario de misterio presenta: Las aventuras de Maga-Lee*, 1976

Gouache y tinta sobre papel, 29 x 21

Colección Magali Lara

Il. 147

MÁRGENES CONCEPTUALES

Vicente Rojo (1932)

248. *Artefacto [Artefacto bibliar]*, 1968

Hierro y madera pintada, 180 x 40 x 40

Colección del artista

SISTEMAS

249. *Negación 1A*, 1973

Mixta sobre tela, 180 x 180

Colección del artista

Il. 101

SISTEMAS

250. *Negación 4A*, 1973

Acrílico sobre tela, 180 x 180

Colección del artista

Il. 100

SISTEMAS

251. *Negación 5A*, 1973

Acrílico sobre tela, 180 x 180

Colección del artista

Il. 98

SISTEMAS

252. *Negación 7A*, 1973

Mixta sobre madera, 180 x 180

Colección MUAC, UNAM

Il. 97

SISTEMAS

253. *Proyecto disco visual, estudio 4*, 1968

Gouache sobre papel, 25.5 de diámetro

Colección del artista

Il. 91

SISTEMAS

254. *Proyecto disco visual, estudio 5*, 1968

Gouache sobre papel, 25.5 de diámetro

Colección del artista

Il. 90

SISTEMAS

255. *Proyecto disco visual, estudio B*, 1968

Tinta sobre papel, 24.5 x 42.5

Colección del artista

SISTEMAS

256. *Proyecto disco visual, estudio C*, 1968

Tinta sobre papel, 24.5 x 28

Colección del artista

SISTEMAS

Vicente Rojo (1932) y Octavio Paz (1914-1998)

257. *Discos visuales*

Ediciones Era S.A. de C.V., México, 1968

25.5 x 25.5

Colección Vicente Rojo

Il. 92

SISTEMAS

258. *Marcel Duchamp*

Libro-maleta, ediciones Era S.A. de C.V.,

México, 1968

31 x 25.5

Colección Vicente Rojo

Il. 93

SISTEMAS

Ulf Roloff (1961)

259. *Sin título* (de la serie *19.9.85*), 1985

6 de las 38 fotografías que componen la obra

Polaroid transferida a impresión digital,

19.5 x 24.7 c/u / Audio, 1'37"

Colección MUAC, UNAM

Il. 329

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Daniela Rossell (1973)

260. *Sin título* (de la serie *Molar Dick*), 1997

C-print, 99 x 66

Colección Eloisa y Chris Haudenschild

Il. 559

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

261. *Sin título* (de la serie *Molar Dick*), 1997

C-print, 99 x 66

Colección Eloisa y Chris Haudenschild

Il. 559

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

262. *Sin título* (de la serie *Ricas y Famosas*), 1993

Fotografías a color enmascaradas y engargoladas,

10 x 15

Colección privada

Il. 505

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Armando Sáenz Carrillo (1955)

263. *El libro propositivo*

Ediciones La amenaza elegante, México, 1987

Sellos de goma y troquel sobre papel, 14 x 10 x 3

Fondo El Archivero. Centro de Documentación

Arkheia, MUAC, UNAM

Il. 151

MÁRGENES CONCEPTUALES

Kazuya Sakai (1927-2001)

264. *Atmósfera*, 1979

Acrílico sobre tela, 99 x 139.5

Colección femsa, Monterrey, Nuevo León

Il. 96

SISTEMAS

265. *Aus Den Sieben Tagen (K. Stockhausen) [On the Seventh Day]*, 1976

Díptico; acrílico sobre tela, 198 x 249 c/u

Colección MUAC, UNAM

Il. 95

SISTEMAS

266. *Momoyama-iv*, 1970

Acrílico sobre tela, 120 x 100

Colección Ing. Miguel Aldana Mijares,

Guadalajara

SISTEMAS

Maruch Sántiz Gómez (1975)

267. *Ba val. No comer la primera tortilla que sale del comal* (de la serie *Creencias*), 1994

Impresión original realizada para la 1ª Bienal

de Johannesburgo, 1995

13 x 29.1

Colección Patricia Sloane y Guillermo Santamarina

Il. 323

INSURGENCIAS

268. *K'ajben xchi' uk aj. No pegar a alguien con rastrojo y carrizo* (de la serie *Creencias*), 1994

Impresión original realizada para la 1ª Bienal

de Johannesburgo, 1995

13 x 29.1

Colección Patricia Sloane y Guillermo Santamarina

Il. 320

INSURGENCIAS

269. *Vax alak'. Los niños no deben de comer patas de pollo* (de la serie *Creencias*), 1994

Impresión original realizada para la 1ª Bienal

de Johannesburgo, 1995

13 x 29.1

Colección Patricia Sloane y Guillermo Santamarina

Il. 325

INSURGENCIAS

270. *Xotbil ch' ojon. Secreto para evitar que huya un asesino* (de la serie *Creencias*), 1994

Impresión original realizada para la 1ª Bienal

de Johannesburgo, 1995

13 x 29.1

Colección Patricia Sloane y Guillermo Santamarina

Il. 322

INSURGENCIAS

SEMEFO (Arturo Angulo Gallardo, Carlos López

Orozco y Teresa Margolles. Activo entre 1989

y 1997)

271. *Larvarium*, 1992

Ataúd de madera, cadenas y ganchos de metal,

176 x 70 x 70

Colección MUAC, UNAM

Il. 552

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Santiago Sierra (1966)

272. *15 hexaedros de 250 cm de lado cada uno*. Calle

Gante, México, D.F., noviembre de 1996

Tríptico; impresión en blanco y negro, 29.8 x 20.9 c/u

Colección privada, cortesía Galería Enrique Guerrero

Il. 605

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

273. *30 bloques de pan alineados*. Intersección de las calles Fútbol y Ciclistas, México, D.F., abril de 1996

Díptico; impresión en blanco y negro,

29.8 x 20.9 c/u

Colección privada, cortesía Galería Enrique Guerrero

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

274. *Coche elevado en 60 cm*. Calle Regina 51, México, D.F., marzo de 1998

Políptico; impresión en blanco y negro,

29.8 x 20.9 c/u

Colección privada, cortesía Galería Enrique Guerrero

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

275. *Galería quemada con gasolina*. Galería Art

Deposit, México, D.F.; noviembre de 1997

Díptico; impresión en blanco y negro,

29.8 x 20.9 c/u

Colección privada, cortesía Galería Enrique Guerrero

Il. 604

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

276. *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona*

remunerada. Calle Regina 51, México, D.F.,

mayo de 1998

Díptico; impresión en blanco y negro, 29.8 x 21.3 c/u

Colección privada, cortesía Galería Enrique Guerrero

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

277. *Lona de 1,000 x 500 cm suspendida*

de la fachada de un edificio. Séptima Avenida

con Calle 29, Nueva York, Estados Unidos,

septiembre de 1997

Díptico; impresión en blanco y negro,

29.7 x 20.9 c/u

Colección privada, cortesía Galería Enrique Guerrero

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

278. *Poliuretano esparcido sobre verduras*

desechadas, para la concentración de su proceso

de combustión en 4 contenedores. World Trade

Center, v Edición de ExpoArte Guadalajara, Jalisco,

septiembre de 1996

Políptico (4); impresión en blanco y negro,

29.7 x 20.9 c/u

Colección privada, cortesía Galería Enrique Guerrero

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

279. *Puente peatonal obstruido con cinta de*

embalaje. Calzada de Tlalpan con Río Churubusco,

México, D.F., mayo de 1996

Díptico; impresión en blanco y negro,

29.8 x 20.9 c/u

Colección privada, cortesía Galería Enrique Guerrero

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

280. *Recolección de verduras desechadas, para su suspensión a la entrada del metro*. Mercado Central de Abastos y Glorieta de Insurgentes, México, D.F., mayo de 1996

Impresión en blanco y negro, 29.8 x 20.9 c/u
Colección privada, cortesía Galería Enrique Guerrero

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

281. *Suelo impregnado con 50 kg de asfalto*. Hospital del Country Club, México, D.F., junio de 1996

Díptico; impresión en blanco y negro, 29.7 x 20.9 c/u
Colección privada, cortesía Galería Enrique Guerrero

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Melanie Smith (1965)

282. *Doblez*, ca. 1991

Metal galvanizado, 30 x 100 x 90

Colección MUAC, UNAM

Il. 485

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

283. *Fluxus*, ca. 1991

Plástico, hule y metal, 250 x 100

Colección MUAC, UNAM

Il. 486

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Gerardo Suter (1957)

284. *Tonalámatl* (de la serie *Códices*), 1991

Reimpresión 2005

Impresión de carbón sobre papel de algodón, 200 x 300

Colección MUAC, UNAM

Il. 419

INTEMPERIE

Sergio Toledano (1956)

285. *Sin título* [Sismo Ciudad de México], 1985

Plata sobre gelatina, 50 x 40

Colección del autor

INSURGENCIAS

Francisco Toledo (1940)

286. *Cementerio de perros*, 1982

Cerámica de alta temperatura, 100 x 125 x 7

Colección Galería López Quiroga

Il. 280

INSURGENCIAS

287. *El conejo que se sentó a contar su vida*, 1983-1988

Bronce y encáustica, 39.5 x 27 x 13

Colección Galería López Quiroga

Il. 278

INSURGENCIAS

288. *El costurero de doña Margarita*, 1985

Mixta, 13 x 13 x 5

Colección Galería López Quiroga

INSURGENCIAS

289. *La madre de los alacranes*, 1979-1980

Concha de tortuga y tinta, 60 x 20

Colección privada

INSURGENCIAS

290. *Máscara*, 1988

Concha de tortuga, tinta y cuerda,

21 x 17 x 10

Colección Betty y Homero Aridjis

Il. 281

INSURGENCIAS

291. *Mues inmóviles 1*, 1993

Plata sobre gelatina, 23.5 x 15.5

Colección privada

Il. 277

INSURGENCIAS

292. *La olla del cangrejo*, 1982

Cerámica de alta temperatura, 15 x 28 x 28

Colección Galería López Quiroga

INSURGENCIAS

293. *Red y cangrejos*, ca. 1978

Mixta sobre huevo de avestruz, 15 x 12.5 x 12.5

Colección Galería López Quiroga, México

Il. 279

INSURGENCIAS

Michael Tracy (1943)

294. *Quinta estación de la cruz*, 1983

Acrílico sobre tela y madera con corona de estaño,

300 x 224

Colección Fundación Televisa A.C.

Il. 409

INTEMPERIE

Antonio Turok (1955)

295. *Año Nuevo en San Cristóbal de las Casas*

[*Cerco zapatista en San Cristóbal*], 1994

Plata sobre gelatina, 27.9 x 35.5

Colección del artista

Il. 316

INSURGENCIAS

296. *El encuentro, San Cristóbal de las Casas,*

Chiapas, 1994

Plata sobre gelatina, 35.5 x 27.9

Colección del artista

Il. 318

INSURGENCIAS

297. *Marcha de viudas guatemaltecas*, 1990

Impresión digital, 27.9 x 35.5

Colección del artista

Il. 272

INSURGENCIAS

298. *Ofensiva final, San Salvador*, 1989

Impresión digital, 27.9 x 35.5

Colección del artista

Il. 274

INSURGENCIAS

299. *Reservista del ejército popular, Yali, Jinotega*

(de la serie *Imágenes de Nicaragua*), 1983

Impresión digital, 27.9 x 35.5

Colección del artista

Il. 268

INSURGENCIAS

Pedro Valtierra (1955)

300. *El balazo* (de la serie *Una noche afuera,*

Managua, Nicaragua), 1979

Plata sobre gelatina, 35.5 x 28

Colección Pedro Valtierra/Cuartoscuro

Il. 275

INSURGENCIAS

301. *Huelga de mineros, Pachuca, Hidalgo*, 1985

Plata sobre gelatina, 28 x 35.5

Colección Pedro Valtierra/Cuartoscuro

Il. 310

INSURGENCIAS

302. *México, D.F. 19 de septiembre. Un policía camina*

cerca de los escombros que quedaron de lo que fue

el Hotel Regis, 1985

Plata sobre gelatina, 28 x 35.5

Colección Pedro Valtierra/Cuartoscuro

Il. 290

INSURGENCIAS

Eugenia Vargas

303. *Mural rojo*, 1993

Políptico de 11 piezas; impresiones cromógenas,

50 x 40 c/u

Colección Eugenia Vargas Pereira

Il. 326

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Zalathiel Vargas (1941)

304. *A las ideas no se les pueden empaquetar*, 1975

Óleo, acrílico y tinta china sobre tela, 160 x 130

Colección del artista

Il. 81

MUNDO PÁNICO

305. *Alicia en ciudad erótica*, 1973-2005

Tinta china sobre papel creysee, ingres-fabriano,

ingres y rives, 69.2 x 95

Colección del artista

Il. 82

MUNDO PÁNICO

306. *Contaminación*, 1972

Tinta china y acrílico sobre papel, 46.2 x 71.7

Colección MUAC, UNAM

MUNDO PÁNICO

307. *Reencuentro de amigos*, 1973

Tinta china sobre papel, 54 x 40

Colección del artista

Il. 80

MUNDO PÁNICO

Pablo Vargas-Lugo (1968)

308. *Finale (Japón)*, 1995

Vinilo inflable, 570 x 400 x 35

Colección MUAC, UNAM

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

309. *Mapa de climas*, 1993

Réplica de la obra presentada en la exposición
Les a natura en el Museo de Arte Moderno
de la Ciudad de México

Linóleo, aluminio y pasta dental fresca-ra,
600 x 360

Cortesía del artista

II. 528

LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Pola Weiss (1947-1990)

310. *Flor cósmica*, 1977

Transferencia a video digital del video análogo
en 3/4 de pulgada, 27'

TV UNAM

II. 338

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

311. *Mi corazón*, 1981

Transferencia a video digital del video análogo
en 3/4 de pulgada, 11'

TV UNAM

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Rodolfo Zanabria (1927-2004)

312. *Los libros brochetas*, ca. 1987

Alambre, corcho y papel, 39 x 11 x 8 c/u

Colección MUAC, UNAM

II. 154

MÁRGENES CONCEPTUALES

313. *Tratado de la naturaleza*, ca. 1987

Madera esgrafiada, 21.8 x 9 x 7.4

Colección MUAC, UNAM

MÁRGENES CONCEPTUALES

314. *Tratado del mar*, ca. 1987

Esponja de mar, peine de plástico y terciopelo,
23 x 18 x 9

Colección MUAC, UNAM

II. 157

MÁRGENES CONCEPTUALES

Nahúm B. Zenil (1947)

315. *Homicida*, 1989

Mixta sobre papel, 52 x 38

Colección MUAC, UNAM

II. 367

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

316. *Viva Tecamate Cuatolco*, 1988

Acuarela, lápiz graso y tinta sobre papel, 121 x 57

Fundación Televisa A.C.

LA IDENTIDAD COMO UTOPIA

Índice onomástico

Index

No se incluyen las páginas de la Lista de obras / Pages of List of Works are not included.

- Abadie, Héctor, 88
Abaroa, Eduardo, 26, 33, 334, 336-339, 344, 346-349, 369, 371-373, 375, 377-379, 396-398, 404, 406, 408, 409, 452, 459, 461, 472, 473
Abascal, Amalia, 43, 48, 52, 57
Abascal, Maka, 43, 48, 52, 57
Abelleyra, Angélica, 250, 251, 256, 257, 473
Abraham Ángel, 280, 283
Abreu, Juana Inés, 333, 343
Acconci, Vito, 153, 158, 408, 409
Acevedo, Gabriel, 371, 377
Aceves Humana, Franco, 369, 375
Aceves Navarro, Gilberto, 37, 40, 46-50, 55-59, 83, 84, 334, 344, 465
Acha, Juan, 124, 125, 129, 130, 134, 135, 196, 199, 331, 338, 341, 348
Acosta, Jimena, 373, 379
Acosta, Mario Antonio, 129, 135
Aguilar, Camilo, 234
Aguilar, Luis, 76
Aguirre, Carlos, 191, 222, 223, 238, 348, 392, 393, 426, 427, 468
Agustín, José, 60, 62, 66, 97, 98, 104
Alameda, Consuelo, 310
Alaniz, Gustavo, 48, 57
Alatriste, Gustavo, 96, 103, 120, 121, 464
Albarrán Favela, Ana María, 48-50, 57-59
Albores, Ruth, 310
Alcaraz, Rodolfo, 156, 161
Aldama, Agustín, 373, 379
Aldana, Jaime, 84, 463
Aldana, Miguel, 45-47, 54-56, 464
Aldana, Rodrigo, 370, 377, 432, 433, 474
Alemán Valdés, Miguel, 36, 37, 40, 43, 52, 72, 73, 279, 282
Alfaro Siqueiros, David, 45, 54, 131, 246, 252, 256
Althusser, Louis, 224
Álvarez Bravo, Manuel, 203, 207
Alves, Maria Thereza, 331, 341, 359, 361, 410, 471, 473
Alÿs, Francis (Francis de Smedt) 20, 27, 331, 332, 334, 337-339, 341, 342, 344, 347-349, 372, 373, 378, 379, 388, 393, 395-398, 400-403, 427-429, 440, 445, 449, 452, 471-474
Amaral, Aracy 331, 338, 341, 348
Amorales, Carlos, 26, 33, 334, 344, 436, 474
Anaya, José Vicente, 217, 466
Ancira, Carlos, 97, 104
Andersen, Eric, 154, 159
Anderson, Laura, 339, 349
Anderson, Simon, 156, 161
Andrade, Yolanda, 266, 267, 469
Anguiano, Raúl, 48, 57
Angulo, Arturo, 423
Antonioni, Michelangelo, 110
Appleton, Dixie, 331, 341
Aquino, Arnulfo, 196, 198, 199, 201, 226, 227, 463, 467
Arakawa, Shusaku, 49, 58
Arango, Alejandro, 204, 208, 335, 345
Arango, Sara, 204, 208, 236
Arau, Alfonso, 110
Arce, Marco, 414
Arias, Carlos, 287, 294, 306, 307, 365, 469, 471
Arias Murueta, Gustavo, 37, 40, 48, 57
Armando Cristeto Patiño, 204, 205, 208, 209, 212, 213, 215, 230, 236, 237, 285, 292, 314-317, 466-468, 470
Arrabal, Fernando, 93, 95, 100, 102, 106, 107, 464
Artaud, Antonin, 331
Artemio (Artemio Narro), 371, 376, 377, 432, 474
Ashida, Carlos, 414, 442, 461, 473
Avalos, David, 326, 327, 470
Ayala, Leopoldo, 60, 64, 88
Ayala Blanco, Jorge, 60, 62, 64, 66, 98, 105, 114, 115
Ay-O, 154, 159
Azamar, Esteban, 204, 208, 236, 278, 280, 281, 283
Bacon, Francis, 332, 342
Badani, Pat, 338, 348
Bailón, Moisés, 250, 256
Baldeón, Rafael, 247, 253
Baradas, Alicia, 251, 257
Barajas, Rafael "El Fisgón", 190, 191
Barrault, Jean-Louis, 106, 107
Barrios Gómez, Agustín, 37, 40
Barros Sierra, Javier, 10, 11, 18, 25, 32, 45, 53, 444, 448, 463
Bartolí, José, 48, 57
Bartolomé, Miguel, 251, 257
Basila, Siro, 334, 344, 472
Bataille, George, 423
Baudrillard, Jean, 336, 346, 398
Baushvarov, Antón, 229, 467
Bautista, Rubén, 278, 281, 334, 344, 364, 386, 471
Bayón, Damián, 338, 348
Bazz, Edu, 205, 209
Beck, Julián, 93, 100
Beckett, Samuel, 93, 95, 100, 102
Bedia, José, 322, 330, 335, 338-341, 345, 348-350, 410, 411, 342, 470, 471
Béjar, Feliciano, 115, 128, 134
Belkin, Arnold, 48, 49, 57, 59
Benedetti, Mario, 152, 157
Benítez, Fernando, 70, 94, 98, 101, 105
Benítez Dueñas, Issa María, 26, 33, 382, 385
Benjamin, Walter, 290, 297
Benlliure, José Luis, 62, 66

Berger, John, 170, 171
 Beuys, Joseph, 21, 28, 330, 334, 335, 339, 340, 344, 345, 349, 369, 375, 386, 412, 413
 Billeter, Erika, 280, 283
 Binford, Leigh, 251, 257
 Blanco, Lázaro, 214, 215
 Blas Galindo, Carlos, 290, 297
 Bodek, Adrián, 215, 466
 Bojórquez, Francisco, 36, 39
 Bolaño, Roberto, 216, 217, 440
 Bonaverdi, Marcelo, 49, 58
 Bonilla, Héctor, 97, 104
 Bonito Oliva, Achille, 337, 347, 392, 393,
 Borges, Jorge Luis, 140
 Borowczyk, Walerian, 250, 251, 257
 Bostelmann, Enrique, 215
 Botey, Mariana, 370, 376
 Boullosa, Carmen, 184-185, 191, 466
 Bragar, Philip, 46, 48, 50, 55, 58, 83, 390, 391, 463
 Breakwell, Ian, 154, 159
 Bretón, André, 102, 129, 135, 253
 Broido, Rubén, 106, 107
 Broodthaers, Marcel, 430
 Brown, Paul, 155, 156, 160, 161
 Brown, Stanley, 153, 158
 Bru, Salvador, 46, 56
 Brüggemann, Stefan, 371, 377
 Buchloh, Benjamin, 21, 25, 28, 32
 Buergo, Adriana, 331, 341
 Buñuel, Luis, 48, 49, 57, 58, 96, 103, 288, 295
 Burden, Chris, 369, 375
 Buren, Daniel, 193
 Burroughs, William, 60, 64
 Bustamante, Maris, 26, 29, 165, 169, 184, 185, 191, 228, 229, 231, 287, 294, 466, 467, 469
 Caballero, Rocío, 373, 379
 Cage, John, 126, 128, 129, 132, 133, 135, 140, 146, 465
 Calderón, Miguel, 20, 27, 370, 371, 373, 376, 432-435, 474
 Callas, María, 163, 167
 Cama de Rojo, Alba, 106, 464
 Camargo, Sergio, 126, 132
 Camnitzer, Luis, 330, 340, 352
 Campbell, Howard, 251, 257
 Campos, Isabel Estela, 234
 Campos, Juan Manuel, 234
 Canessi, Federico, 48, 57
 Canogar, Rafael, 49, 58
 Cantú, Enrique, 234, 335, 344, 345, 388, 471
 Capdevilla, Francisco, 44, 53
 Capelán, Carlos, 330, 331, 340
 Carcaño, Álvaro, 106, 464
 Cardenal, Ernesto, 152, 157
 Cardoza y Aragón, Luis, 124, 128, 130, 134, 463
 Carrasco Zanini, Eduardo, 61, 65, 88
 Carretero, Galo, 60, 64
 Carrillo, Lilia, 44-46, 48, 53-55, 57, 93, 100, 106, 107, 464
 Carrington, Leonora, 42, 48, 49, 51, 57, 58, 93, 100, 152, 157, 248, 254
 Carrión, Ulises, 21, 23, 26, 28-30, 127-129, 134, 135, 138, 152, 155-157, 159-163, 165-167, 169, 176, 178, 188, 190, 333, 343, 349, 443, 447, 465
 Casas, Ana, 369, 375
 Castaneda, Carlos, 94, 98, 101, 105
 Castanedo, Rafael, 36, 39, 45, 54, 83, 463
 Castañeda, Consuelo, 331, 341, 351, 470
 Castelli, Leo, 335, 345
 Castillo, Gilda, 232
 Castillo, Mónica, 287, 294, 306, 307, 333-335, 343-345, 362, 363, 386, 469
 Castillo, Rolo, 430, 474
 Castrejón, Carmela, 326, 327, 469
 Castro, Fidel, 105, 337, 347, 350
 Castro Leñero, Francisco, 392, 393
 Catalá, Julio "Félix María Félix", 395
 Causa, María, 386
 Cazals, Felipe, 45, 54, 61, 65, 66
 Ceballos Casco, Julián, 210, 211
 Celestinos, David, 60, 61, 64, 65
 Cervantes, Eduardo "Piolin", 333, 343
 Cervantes, Xavier, 106, 447
 Chadwick, Helen, 154, 155, 159, 175, 465
 Charpenel, Patrick, 414, 459, 461, 471-472
 Checchi, Ana, 191, 388, 471
 Cherem, Silvia, 128, 134
 Chopin, Henri, 154, 159
 Cobo, Roberto, 314, 315
 Coen, Aristides, 46, 47, 49, 55, 56, 58
 Coen, Arnaldo, 46-49, 55-58, 81, 83, 84, 97, 104, 114, 115, 124, 128, 130, 134, 146-150
 Coleby, Nicola, 310
 Colín, José Luis, 129, 135
 Colmenares, Roberto, 106, 464
 Colosio, Luis Donaldo, 428, 429, 472
 Conde, Joaquín, 225
 Conn, Meter, 156, 161
 Conner, Bruce, 98, 105
 Contreras, Adriana, 224
 Contreras, Carlos, 215
 Cooper, Gary, 156, 161
 Cordero, Joaquín, 247, 253
 Cordero Reiman, Karen, 310, 339, 349, 373, 379, 410, 411, 470
 Cornell, Joseph, 95, 102, 204, 208
 Corner, Philip, 94, 101
 Coronel, Rafael, 42, 48, 49, 51, 57, 58
 Corres, Cynthia, 175
 Corrie, Georgina, 331, 341
 Cortázar, Julio, 97, 152, 157
 Corzas, Francisco, 42, 48, 49, 51, 57, 58
 Covantes, Hugo, 129, 135, 210, 468
 Covarrubias, José María, 289, 296
 Covarrubias, Miguel, 247, 253
 Cownie, Christa, 229, 467
 Cozens, Jim, 175
 Craven, David, 155, 160
 Crespo De la Serna, Jorge Juan, 44, 53
 Cruz, Marco Antonio, 258, 264, 271, 470, 469
 Cruz Diez, Carlos, 49, 58, 78, 79
 Cruzvillegas, Abraham, 25, 26, 32, 33, 202, 206, 289, 290, 296, 297, 334, 336, 338, 339, 342, 344, 346, 349, 354, 355, 369, 373, 375, 379, 394, 396, 402, 406, 426, 427, 486-489
 Cue, Lourdes, 338, 348
 Cuenca, Arturo, 331, 341
 Cuevas, José Luis, 37, 40, 42-45, 47, 48, 50-54, 56, 57, 59, 84, 97, 104, 462
 Cuevas, Minerva, 371, 377, 437, 474
 da Cunha, Euclides, 249, 255
 Dalton, Roque, 152, 157
 Darío, Rubén, 333, 343
 David, Catherine, 337, 347, 392, 393
 de Campos, Augusto, 162, 166
 de Campos, Haroldo, 152, 157, 162, 166
 de Gourmont, Remy, 251, 257
 de Gyves, Leopoldo, 263
 de Hoyos, Kitty, 247, 253
 de la Colina, José, 49, 58, 62, 63, 66, 67
 de la Cruz, Víctor, 249, 255, 263
 de la Garza, Javier, 316, 317, 318, 321, 410, 470, 472
 de la Riva, Juan Antonio, 62, 66
 de la Rosa, Rolando, 241, 288, 295, 334, 344
 de la Rueda, Ángel, 204, 208
 de Luna, Andrés, 224
 de Mandiargues, André Pieyre, 247, 248, 250, 253, 254, 257
 de Szyszlo, Fernando, 49, 58
 de Zeghers, Catherine, 20, 27, 337, 338, 347, 348, 413
 Decroux, Étienne, 106, 107
 del Conde, Teresa, 128, 129, 134, 135, 320, 333, 338, 343, 348, 414, 470

del Olmo, Enrique, 335, 345
 di Castro, Andrea, 228, 229, 230, 467
 Díaz, Alejandro, 336, 339, 346, 349, 373, 392, 393, 472
 Díaz, Benjamín, 331, 338, 341, 348, 370, 372, 376, 378, 469
 Díaz, Juan Luis, 128, 134
 Díaz, Paloma, 333, 343
 Díaz de León, Raquel, 467
 Díaz Ordaz, Gustavo, 37, 40
 Disney, Walt, 249, 255
 Donís, Roberto, 37, 40, 247, 248, 253
 Doniz, Rafael, 249- 251, 255, 257, 260, 262, 468
 Dorfsman, Alex, 26, 33
 Dreyden, Ian, 332, 342, 395, 472
 du Bon, Jorge, 250, 257
 Duarte, Carlota, 274
 Duchamp, Marcel, 64, 126, 132, 136, 204, 317, 334, 344, 408, 409, 411, 413, 464
 Ducolomb, Jacqueline (Jacqueline Luis), 108, 110
 Durham, Jimmie, 331, 330, 340, 341, 359, 361, 410, 452, 471, 472
 Echevarría, Nicolás, 98, 105, 278, 281
 Echeverría, Enrique, 42, 48, 49, 51, 57, 58
 Echeverría Álvarez, Luis, 61, 65, 66
 Eder, Rita, 16, 17, 23, 30, 197, 200, 338, 348
 Ehrenberg, Felipe, 21, 23, 26, 28, 30, 44, 46-49, 53, 55, 57, 58, 81, 84, 95, 98, 102, 105, 108, 150, 152, 153, 155-158, 160, 161, 165, 169, 170, 172, 173-175, 179, 181, 198, 201, 218, 219, 222, 223, 343, 392, 393, 410, 411, 426, 427, 462-465, 467, 472
 Ehrenberg, Matthias, 155-160
 Ehrenberg, Miguel, 62, 66, 223, 467
 Ehrenberg, Yaël, 155, 160, 172, 173
 Eisenstein, Serguei, 247
 Elizondo, Salvador, 49, 58, 98, 105-107, 203, 207, 250, 257
 Elso, Juan Francisco, 328, 330, 331, 338, 340, 341, 350-353, 358, 452, 470, 471
 Emerich, Luis Carlos, 49, 55, 58
 Enríquez, Quisqueya, 331, 341
 Epelstein, Rina, 338, 339, 348, 349, 373, 379, 410, 411, 459, 461
 Eraña, María, 326, 327
 Eroski, Esteban, 373, 379
 Escalona, Enrique, 60, 61, 64, 65, 88
 Escobar, Roberto, 334, 335, 344, 346, 386, 387, 471
 Escobedo, Helen, 16, 17, 21, 23, 28, 30, 45-50, 54, 56-59, 78, 79, 81, 83, 84, 87, 128, 129, 131, 134, 196, 200, 218, 219, 234, 235, 242, 243, 334, 344, 410, 411, 451, 458, 460, 463, 464, 467
 España, Antonio, 48, 57
 Espinoza, César, 196, 199, 224
 Estrada, Gerardo, 426, 427
 Faguet, Michelle, 371, 377
 Falfán, Alfredo, 38, 40
 Fanjul, Margot, 46, 55
 Farcet, Gilles, 98, 105
 Fargueson, Mary, 395
 Felguérez, Manuel, 23, 30, 37, 40, 43-46, 48-50, 52-55, 57, 58, 83, 86, 93, 94, 96, 97, 100, 101, 104, 106, 107, 113, 127, 129, 131, 133-135, 144, 145, 234, 235, 463-465, 467
 Fellini, Federico, 110
 Fematt, Miguel, 212, 213
 Ferlinghetti, Lawrence, 152, 157
 Fernández, Claudia, 343, 362, 363, 365, 388, 418, 419, 471, 473
 Fernández, Francisco "El Taka", 333-335, 338, 343-345, 348, 362, 471
 Fernández Retamar, Roberto, 152, 157
 Ferrer, Guadalupe, 63, 67
 Feuerbach, Ludwig, 62, 66
 Finck, Carlos, 222, 223, 467
 Fini, Leonor, 248, 254
 Fischer, Hervé, 242, 243
 Fisher, Jean, 337, 347, 392, 393, 472
 Flores, Aldo, 334, 335, 344, 345, 388, 390, 471, 472
 Flores Magón, Ricardo, 60, 64
 Flores Olea, Víctor, 214, 215
 Flusser, Vilém, 286, 290, 293, 297
 Foppa, Alaíde, 49, 55, 58
 Fosado, Víctor, 60, 64, 88, 110, 464
 Foucault, Michel, 224, 251, 257, 289, 296
 Franco, Enrique, 214, 215
 Freire, René, 191, 466
 Freud, Lucian, 332, 342
 Freud, Sigmund, 398
 Fridfinnsson, Hreinn, 163, 167
 Friedeberg, Pedro, 49, 58, 95, 98, 102, 105, 116, 117, 464
 Friedman, Ken, 154, 155, 159
 Fromm, Erich, 94, 98, 101, 104, 105
 Fusco, Coco, 326, 327, 330, 338, 340, 348, 470
 Fusoni, Ana, 129, 135
 Galán, Julio, 278, 280, 281, 282, 283, 285, 289, 292, 296, 314-318, 338, 348, 470
 Gallacio, Anya, 426, 427
 Gallardo, Ariadne, 234
 Gallo, Rubén, 372, 373, 378, 392, 393
 Galván, Melecio, 198, 201, 226, 227
 Galván, Rafael, 61, 65
 Gamboa, Fernando, 21, 28, 45, 46, 54, 55, 97, 104, 124, 130, 334, 344
 Ganado Kim, Edgardo, 240, 290, 292, 297
 Garay, Andrés, 265, 468
 García, Héctor, 70, 212, 213, 250, 256
 García, Sergio, 60-62, 64-66, 88, 268, 269, 464, 469
 García Bustos, Arturo, 250, 256
 García Cantú, Gastón, 43, 45, 53, 52
 García Correa, Fernando, 369, 375, 404, 406
 García Crespo, Rosario, 369, 375, 404, 406
 García Espinosa, Julio, 37, 40, 61, 63, 65, 67
 García Ferraz, Nereyda, 308, 469
 García Garza, Hernán, 369, 375, 472, 473
 García Kobeh, Ana María, 182-183
 García Ponce, Fernando, 46, 48, 55, 57
 García Ponce, Juan, 43, 44, 49, 52, 53, 58, 124, 126, 128-130, 132, 134, 135, 143, 146, 147, 467
 García Ponce de León, Ulises, 369, 375
 García Riera, Emilio, 38, 41, 62, 63, 66, 67, 98, 105
 García Terrés, Jaime, 43, 52
 Gardiandía, Flavio, 331, 341
 Garduño, Eduardo, 76
 Garro, Elena, 302, 303
 Gasca, Omar, 128, 134
 Gaitán, Carmen, 392, 393
 Gaitán, Héctor, 338, 349
 Gelsen Gas (Ángel Sánchez Gas), 96-98, 103-105, 114, 115, 203, 208, 464
 Generali, Manuela, 369, 375
 Genette, Gérard, 163, 165, 167, 169
 Gentile, Andrea, 268, 269
 Gerzso, Gunther, 42, 43, 48, 51, 52, 124, 128, 130, 134, 228, 231, 467
 Getino, Octavio, 37, 40, 61, 63, 65, 67
 Gibbs, Michael, 154-156, 159, 161
 Gide, André, 434, 435
 Giménez Cacho, Julieta, 215
 Ginsberg, Allen, 152, 157
 Giorgi, Vita, 48, 49, 57, 58, 83, 463
 Gironella, Alberto, 42, 44, 48, 49, 51, 53, 57, 93, 100, 106, 107, 461
 Glantz, Margo, 302, 303
 Glass, Alan, 208
 Glassford, Thomas, 26, 33, 336, 338, 339, 346, 348, 349, 354, 355, 372, 373, 378, 392, 393, 395, 397, 398, 399, 402, 403, 410, 411, 414, 427, 463-464
 Glew, Adrian, 156, 161
 Goeritz, Mathias, 21, 22, 25, 28, 30, 32, 78, 79, 98, 105, 116, 117, 124, 125, 129-131, 135, 234, 235, 304, 442, 446, 467
 Gombrowicz, Witold, 203, 207
 Gómez, María Rosa, 205, 209
 Gómez Morín, Mauricio, 198, 201, 225
 Gómez Peña, Guillermo, 289, 296, 326, 327, 468
 Gomringer, Eugen, 162, 166
 Góngora, Leonel, 44-48, 49, 53, 57, 58, 83, 462
 González, Clara, 191, 467
 González, Gastón, 48, 57
 González, Laura, 285, 287, 292, 294, 308, 309, 452, 453

González, Renato, 339, 349
 Gonzalez, Rita, 96, 98, 105
 González, Rodrigo, 268, 269
 González Camarena, Jorge, 48, 57
 González Casanova, José Miguel, 334, 344, 369, 375, 396, 397, 404, 406, 408, 409, 426, 427, 473
 González de León, Teodoro, 128, 134
 González Dueñas, Daniel, 97, 104
 González Gamio, Ángeles, 338, 349
 González Garza, Agustín, 339, 349, 392, 393
 González Gortázar, Fernando, 47, 56, 128, 134
 González Morantes, Carlos, 37, 82,
 González Rossetti, Flavia, 389, 349, 386, 459, 461, 471
 Goodall, Donald B., 143
 Gormley, Anthony, 337, 347
 Grey, Marcus, 375
 Grobet, Lourdes, 184, 185, 222, 223, 266, 267, 287, 294, 302, 303, 466, 467, 469
 Gruner, Silvia, 331, 332, 335-339, 341, 342, 345, 346, 348, 349, 356, 357, 359, 361, 386, 392, 393, 396, 397, 399, 403, 406, 410, 411, 414, 426, 427, 471-473
 Gual, Enrique F., 57
 Guati Rojo, Alfredo, 48, 57
 Guerra, María, 242, 243, 333, 338, 343, 348, 354, 355, 370, 376, 392, 393, 396, 397, 468, 473
 Guerrero, Arturo, 280, 283
 Guerrero, Mauricio, 232, 467
 Guevara de la Serna, Ernesto "Che Guevara", 68, 69, 170, 337, 347, 465
 Guilbaut, Serge, 410
 Guinovart, Josep, 191
 Gurdjieff, George Ivanovitch, 95, 102, 112
 Gurriá, Ángela, 48, 49, 57, 58
 Gurrola, Alfredo, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 88
 Gurrola, Juan José, 26, 33, 44, 45, 53, 54, 83, 97, 104, 114, 115, 182, 183, 202, 203, 205, 206, 207, 209, 216, 217, 236, 332, 334, 341, 344, 463, 464
 Gutiérrez, Yolanda, 402, 403, 426, 427
 Gutiérrez Barrios, Fernando, 337, 347
 Gutiérrez Chong, Alberto, 229, 467
 Gutiérrez Coppe, Diego, 334, 336, 339, 344, 346, 349, 368, 375, 396, 404, 406, 426, 427
 Gutiérrez Peña, José Luis, 234
 Guzmán, Daniel, 202, 206, 336, 339, 346, 349, 369, 372, 375, 379, 404, 406, 407, 408, 409, 432, 464, 466, 468, 469
 Guzmán, Eduardo, 205, 209
 Guzmán, Enrique, 25, 33, 204, 208, 278, 281, 285, 292, 318, 470
 Guzmán, Orlando, 225
 Haacke, Hans, 78, 79
 Hagerman, Carlos, 337, 348
 Halsdorf, Serge, 156, 161
 Hartz, Frida, 271, 469
 Heaney, Seamus, 249, 255
 Helguera, Jesús, 316, 317
 Hellion, Martha, 23, 26, 29, 30, 98, 105, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 175, 181, 465
 Henaro, Sol, 26, 33
 Hendrix, Jan, 191, 193, 468, 473
 Henestrosa, Andrés, 246, 247, 253
 Henríquez, Graciela, 106, 464
 Henry, Pierre, 114, 115
 Hemze, Carlos, 239, 451
 Hernández, Enrique, 204, 208
 Hernández, Sergio, 202, 206, 468
 Hernández, Yolanda, 225
 Hernández Amezcua, José Antonio, 222, 223, 467
 Hernández Campos, Jorge, 44, 48, 49, 53, 57, 58
 Herrera, Melquíades, 26, 33, 228, 229, 230, 231, 467
 Herrera, Raúl, 48, 49, 58
 Hersúa (Jesús Hernández Suárez), 16, 17, 23, 30, 34, 45, 46, 47, 54, 55, 56, 76, 77, 124, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 148, 228, 229, 234, 235, 459, 461, 464, 466, 467, 468
 Hidalgo, Raquel, 198, 201
 Hidalgo, Rebeca, 226, 227
 Higgins, Dick, 154, 159
 Híjar, Alberto, 196, 197, 199, 200, 219, 224, 467
 Hinojosa, Javier, 229, 467
 Hinojosa, Oliverio, 191, 328, 338, 340, 348, 466, 470
 Hock, Louis, 326, 327, 470
 Hockney, David, 193
 Holiday, Terry, 203, 204, 205, 208, 209, 236, 237
 Hollander, Kurt, 25, 32, 337, 347, 392, 416, 472
 Holtz, Janet, 339, 349
 Horna, Kati, 107, 116, 464
 Ibarregui, Jorge, 49, 58, 98, 105
 Icaza, Francisco, 37, 40, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 81, 83, 462
 Ichazo, Óscar, 95, 102, 112
 Ilich, Ivan, 26, 33, 92, 97, 99
 Inchaustegui, César, 373, 379
 Infante, Pedro, 288, 295
 Ionesco, Eugène, 93, 100
 Isaac, Alberto, 36, 39
 Isaac, Lucero, 106, 464
 Iturbe, Mercedes, 336, 346
 Iturbide, Graciela, 212, 213, 249, 255, 256, 262, 332, 412, 413, 468
 Izquierdo, María, 280, 283
 Jagger, Mick, 331, 341
 Jameson, Fredric, 279, 282, 331, 341, 408, 409
 Jaso, Luis, 47, 48, 49, 56, 57, 58
 Jaurena, Carlos, 204, 208, 372, 378
 Ježik, Enrique, 336, 337, 338, 339, 346, 347, 348, 349, 422, 423, 426, 427, 472
 Jiménez, Victoria, 310
 Jodorowsky, Alejandro, 16, 17, 21, 23, 26, 28, 30, 33, 44, 45, 53, 54, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 121, 152, 203, 205, 207, 208, 209, 248, 250, 254, 257, 333, 342, 443, 447, 464
 Jodorowsky, Brontis, 108
 Jodorowsky, Denise, 106, 464
 Johnson, Lucas, 48, 57
 Jones, Allan, 46, 55
 Jones, Grace, 331, 341
 Joskowicz, Alfredo, 36, 37, 39, 40, 41
 Jusidman, Yishai, 26, 33, 338, 348, 408, 409, 418, 419, 473
 Kahlo, Frida, 280, 283, 306, 307
 Kamffer, Raúl, 36, 39, 40, 72, 473
 Kamini, Susana, 97, 104
 Kanagi, Yukinori, 426, 427
 Kaprow, Allan, 20, 27, 426, 427
 Kawara, On, 70, 71, 473
 Kennedy, Jacqueline, 163, 167
 Kennedy, John, 156, 161
 Kerouac, Jack, 97, 104
 Kessler, Mónica, 205, 209
 Khomeini (Ayatollá), 246
 Kiehle, Hugo, 191, 468
 Klein, Allen, 95, 98, 102, 105, 108
 Klein, Yves, 21, 28, 97, 103
 Kosugi, Takehisa, 154, 159
 Krichman, Michael, 426, 427
 Kriesche, Richard, 153, 156, 159, 161, 172, 173
 Kuri, Gabriel, 334, 344, 392, 394, 472
 Kuri, José, 334, 338, 344, 348, 349, 394
 Kurtycz, Marcos, 21, 25, 26, 28, 29, 32, 165, 169, 182, 183, 204, 207, 208, 239, 332, 334, 337, 342, 344, 348, 373, 379, 392, 393, 404, 406, 465, 466, 468
 Kuryokhin, Sergey, 443, 447
 La Monte, Young, 155, 160
 Lafontaine, Mario, 333, 343
 Lampert, Catherine, 20, 27
 Landau, Myra, 48, 49, 50, 57, 58, 83, 473
 Landru, Bernadette, 106, 447
 Lara, Magali, 184, 185, 191, 232, 233, 278, 281, 302, 303, 331, 341, 358, 465, 466, 467
 Lara, Marisa, 280, 283

- Larrauri, Iker, 48, 57
 Larrosa, Mara, 216, 217
 Larrosa, Vera, 216, 217
 Lavista, Mario, 128, 134, 146, 465
 Le Parc, Julio, 49, 58, 78, 79
 Leal, Felipe, 191, 224, 466
 Leder, Pablo, 97, 104, 106
 Leduc, Paul, 36, 38, 39, 41, 61, 65, 268, 269
 Leffingwell, Edgard, 392, 393
 Leggett, Mike, 155, 159
 Lemercier, Gregorio, 92, 97, 99, 104
 Lemus, Roy, 156, 161
 Lennon, John, 110
 Lerma, Víctor, 370, 376
 Lerner, Jesse, 21, 28, 62, 66, 96, 98, 105
 Lévi-Strauss, Claude, 127, 129, 133, 135
 Linares, (Familia), 338, 348
 Liquois, Dominique, 242, 243, 468
 Liss, Carla, 154, 159
 Loaiza, Lorena, 310
 Long, Richard, 153, 158
 López, Carlos, 423
 López, Diego, 62, 63, 66, 67
 López, Jaime, 268, 269, 479
 López, Jerónimo, 394
 López, José Luis, 373, 379
 López, Nacho, 212, 213
 Lopez, Yolanda M., 326, 327, 469
 López Arretche, Leobardo, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 71, 463
 López Loza, Luis, 48, 49, 57, 58
 López Mateos, Adolfo, 202, 206
 López Moctezuma, Carlos, 94, 101, 206, 423
 López Portillo, Gabriela, 426, 427
 López Portillo, José, 198, 201, 219, 246, 252
 López Portillo, Margarita, 202, 207
 López Toledo, Jerónimo "Doctor Lakra", 249, 255, 334, 344, 394, 432, 473, 474
 Lorenzana, Hilda, 43, 48, 52, 57
 Lubezki, Emmanuel "El Chivo", 240, 288, 295, 333, 334, 343, 344, 468
 Lublin, Lea, 49, 58
 Luna, Enrique, 204, 208
 Lupone, Luis, 62, 66, 262, 266, 267, 268, 269, 449, 467
 Macchi, Jorge, 423
 Machado, Arlindo, 286, 293
 Maciunas, George, 94, 98, 101, 104, 154, 155, 159
 Maclow, Jackson, 152, 157
 Macotela, Gabriel, 188, 189, 190, 192, 334, 344, 466
 Madrazo, Claudia, 337, 347, 348
 Maillé, Mauricio, 238, 240, 468
 Maldonado, Eduardo, 62, 66
 Maldonado, Rocío, 280, 283
 Maldonado Llobet, Ignacio, 97, 104
 Malina, Judith, 93, 100
 Mallard, Ernesto, 47, 56
 Mandoki, Katya, 215, 228, 230, 238, 240, 466, 467, 468
 Manrique, Daniel, 196, 199, 210, 21, 466, 467
 Manrique, Jorge Alberto, 25, 33, 44, 48, 49, 53, 57, 58, 124, 125, 128, 130, 131, 134, 155, 214, 215, 234, 241, 288, 295, 465
 Manuell, Jorge, 37, 40
 Marceau, Marcel, 93, 100, 106, 107
 Margolles, Teresa, 26, 33, 338, 348, 371, 377, 423, 43, 471
 María Polonia, 94
 María Sabina, 94, 98, 101, 105
 Mariátegui, José Carlos, 249, 255
 Marín, Manuel, 191, 198, 201, 232
 Marín de Barreda, Carmen, 45, 54
 Mariscal, Diana, 203, 205, 207, 209
 Marmata, Francisco, 196, 199, 210, 211
 Marroquín, Enrique, 98, 105, 163, 167
 Marshall, Richard, 331, 341
 Martin, Jean-Hubert, 338, 348
 Martínez, César, 334, 344, 373, 379, 428, 429, 473
 Martínez, Cynthia, 339, 349
 Martínez Castro, Agustín, 212, 213, 316, 317, 464, 468
 Martínez Ulloa, Eniac, 271, 467
 Marx, Carl, 62, 66, 246, 252
 Mata Rosas, Francisco, 196, 199, 210, 211
 Matus, Macario, 98, 105, 249, 255, 262, 263
 Maya, Lucía, 280, 283
 Mayer, Mónica, 26, 29, 184, 185, 191, 287, 294, 310, 370, 376, 445, 449, 466, 470
 Mayor, David, 154, 156, 159, 161, 174, 175, 181, 465
 McCall, Anthony, 155, 159
 McCarthy, Paul, 408
 McDonald, Peter, 331, 341
 McEvilley, Thomas, 392, 393
 McLuhan, Marshall, 290, 297
 Medina, Elsa, 266, 267, 271, 469
 Medina, Rubén, 216, 466
 Melo, Juan Vicente, 106, 464
 Mena, Alfonso, 369, 375
 Méndez, José Carlos, 61, 63, 65, 67
 Méndez Gaspar, Crecencio, 234
 Mendieta, Ana, 229, 230, 331, 340
 Mendoza, Miguel Ángel, 234
 Mendoza, Patricia, 333, 343, 373, 379
 Menéndez, Óscar, 36, 37, 39, 40, 60, 62, 64, 66, 88
 Meneses, Omar, 273, 469
 Menocal, Nina, 331, 341
 Merewether, Charles, 321, 470
 Mérida, Carlos, 42, 43, 48, 51, 52, 124, 129, 130, 135
 Merleau-Ponty, Maurice, 124, 130
 Messeguer, Benito, 37, 40, 43, 44, 48, 52, 57
 Metzger, Gustav, 153, 156, 158, 161
 Mexiac, Adolfo, 37, 40
 Meyer, Pedro, 18, 68, 70, 71, 96, 97, 110, 120, 121, 211-215, 249, 255, 258, 259, 286, 293, 311, 325, 387, 412, 413, 463, 464, 466, 468, 470, 471
 Meyer, Russ, 110
 Meza, Guillermo, 37, 40, 48, 49, 57, 58
 Minter, Sarah, 266-269, 469
 Miranda, Luis, 106, 466
 Mireles, Rocío, 416, 470, 472, 473
 Mitchell, WJT, 204, 208
 Modotti, Tina, 247, 253
 Mol, Pieter, 163, 167
 Mondragón, Sergio, 152, 156, 157, 160, 170, 171, 465
 Monroe, Marilyn, 164, 168, 241, 288, 295, 334
 Monroy, Gustavo, 241, 369, 375,
 Monsiváis, Carlos, 23, 26, 30, 33, 44, 53, 60, 61, 62, 64-67, 92, 97, 99, 104, 118, 247-251, 253-257, 284, 290, 291, 297, 324, 325, 330, 340, 430, 431
 Montané, Bruno, 216, 217
 Montero, Daniel, 394
 Montero, Rafael, 62, 66
 Montiel, Helio, 280, 283
 Montoya, Alejandro, 238, 240, 338, 343, 348, 468
 Mora, Yolanda, 369, 375
 Morales, Inés, 268, 269
 Morales, Roweena, 184, 185, 191, 222, 223, 466, 484
 Morales, Víctor, 128, 134
 Moreno, Luis, 336, 346
 Moreno Capdevilla, Francisco, 48, 57
 Moreno Ortega, Antonio, 54
 Moreno Villa, José, 128, 134
 Morris, Robert, 21, 28, 78, 79
 Mosquera, Gerardo, 330, 331, 340, 341, 350, 351, 392, 393, 472
 Moszka, Richard, 432, 474
 Motherwell, Robert, 49, 58
 Moyao, Francisco, 76, 128, 134, 463
 Moyssén, Xavier, 128, 134
 Muchnik, Mario, 215
 Muñoz, Víctor, 196, 199, 222, 223, 466, 467, 474
 Muñoz Medina, José, 43, 48, 50, 52, 58, 83, 463
 Muriel, Alma, 97, 104

Musgrave, Victor, 155, 159
 Nauman, Bruce, 338, 348, 369, 375, 408, 409
 Navarrete, Silvia, 338, 349
 Navarro, Héctor, 58
 Newman, Barnett, 408, 409
 Neyra, José Luis 215, 466
 Nieto, Rodolfo, 42, 47, 49, 51, 57, 58, 250, 257
 Nissen, Brian, 43-50, 52-59, 83, 192, 463, 464, 466
 Noland, Kenneth, 140
 Novo, Salvador, 106, 107
 Novoa, Glexis, 331, 341
 Núñez, Alfredo, 225, 229
 Núñez, Dulce María, 333, 343
 Núñez, Guillermo, 45, 58
 Nyman, Michael, 155, 159, 175, 465
 O'Brian, Glen, 95, 102
 Ocharán, Leticia, 184, 185
 Ochoa, Guadalupe, 216, 466
 Ochoa, Guillermo, 216, 466
 Okón, Yoshua, 26, 33, 370, 371, 373, 375, 376, 379, 432-435, 474
 Olachea, Carlos, 38, 40, 128, 134
 Olea, Héctor, 26, 33
 Olea, Oscar, 129, 135
 Oles, James, 338, 339, 348, 349, 372, 373, 379, 410, 411
 Olivares, Rubén "El Púas", 219, 228, 231, 268, 269
 Olivos, José Manuel, 234
 Olmedo, Alejandro, 232
 Olvera, Pedro, 266, 267, 469
 Oppenheim, Dennis, 20, 27, 426
 Orfila, Arnaldo, 152, 160, 170
 Orlaineta, Edgar, 371, 377
 Orlando, Felipe, 45, 48, 49, 54, 57, 58, 83, 463
 Orozco, Gabriel, 20, 21, 25, 27, 28, 32, 238, 240, 286, 288, 294, 332, 334-337, 339, 342, 344-346, 348, 349, 359, 361, 369, 375, 386, 387, 392-395, 404, 406, 410, 412-414, 421, 445, 449, 469, 471, 478, 481-483
 Orozco, José Clemente, 280, 283, 337, 347, 423
 Orozco Rivera, Mario, 37, 40, 412
 Ortega, Damián, 26, 32, 325, 334, 338, 344, 346, 348, 369, 371, 375, 377, 394, 396, 404, 406, 409, 421, 428, 429, 470, 472-474
 Ortega, Luis Felipe "El Mezcal", 369, 375, 404, 408, 409, 473
 Ortiz Monasterio, Pablo, 215, 265, 267, 392, 466, 467, 472
 Ortiz Monasterio, Patricia, 392, 393
 Ortiz Torres, Rubén, 20, 21, 27, 191, 240, 242, 288, 290, 295, 297-299, 318, 322, 323, 333, 334, 337, 343, 344, 347, 348, 362, 363, 392, 427, 465, 466, 467-471, 473
 Oseguera, Carlos, 225
 Osorio, Trinidad, 48, 57, 241
 Oswald, Lee Harvey, 156, 161
 Ovalle, Ricardo, 335, 337, 345, 347
 Padilla, Heberto, 152, 157
 Páez Vilaró, Jorge, 49, 58
 Page, Adriana, 113, 464
 Paik, Nam Jun, 338, 348
 Palau, Marta, 16, 17, 47, 48, 56-58, 87, 302, 303, 331, 338, 340, 348, 453, 459, 461, 463, 464
 Pan, Marta, 49, 58
 Pandolfi, Sylvia, 25, 26, 32, 33
 Parceros, Tatiana, 395
 Parra, Tomás, 47, 50, 56, 58, 373, 379
 Patiño, Adolfo, "Peyote", "Adolfotógrafo" o "Tin Tan Tzara", 197, 200, 202-209, 212, 213, 215, 236, 237, 247, 253, 278, 280, 281, 283, 287, 294, 312, 313, 331, 338, 341, 348, 351, 362, 373, 379, 459, 461, 466, 470
 Paz, Octavio, 23, 30, 98, 105, 126-129, 132-136, 140, 141, 152, 157, 216, 217, 247, 248, 250, 254, 257, 464
 Pecanins, Montserrat, 42, 46, 48, 52
 Pecanins, Teresa, 83, 463
 Pecanins, Yani, 165, 169, 186, 188, 189, 191, 466
 Peguero, José, 216, 466
 Peláez, Antonio, 43, 48, 52, 57
 Pérez Bravo, Marta María, 331, 340
 Pérez Cruz, Emiliano, 218, 466
 Pérez Gavilán, Ana Isabel, 3390, 349, 373, 379, 410, 411
 Pérez Monzón, Gustavo, 330-332, 340, 342, 396, 397
 Pérez Romo, Guadalupe, 106, 464
 Pérez Turrent, Tomás, 49, 58
 Perezvega, Jorge, 199
 Pergón, Alberto (Alberto Pérez González), 212, 213, 466
 Pevsner, Antón, 101, 103
 Pignataria, Décio, 162, 166
 Pinal, Silvia, 96, 103
 Piña, Raúl, 386
 Pomeranz, Jaime, 215
 Ponce, Silvia, 225
 Poniatowska, Elena, 249, 255
 Ponjuan, Eduardo, 331, 341, 470
 Posada, José Guadalupe, 21, 28
 Prado, Gustavo "Aurora Boreal", 287, 294, 314-317
 Prado, Lilia, 164, 168
 Preux, Pedro, 48, 49, 57, 58
 Puebla, Blanca Cecilia, 473
 Punkenhofer, Robert, 369, 375, 377
 Quiñones, Héctor, 333, 334, 339, 343, 344, 362, 363
 Quiñones, Néstor, 333-335, 344, 345, 362, 363, 471
 Quirarte, Xavier, 204, 208, 212, 213
 Quirós, Susana, 269
 Rabel, Fanny, 37, 39
 Ramírez, Armando, 30, 211
 Ramírez, Gabriel, 47-49, 56-58
 Ramírez, Ignacio, 60, 64
 Ramírez, Marcela, 310, 331, 341, 392, 393, 472
 Ramírez, Marcos "Erre", 427, 474
 Ramírez, Mari Carmen, 26
 Ramírez Castañeda, Elisa, 248, 249, 251, 254, 255, 257, 262, 263
 Ramírez Osorio, Fernando, 241
 Ramírez Vázquez, Pedro, 334, 344
 Randall, Margaret, 152, 153, 155-158, 160, 161, 170, 465
 Rangel Faz, Mario, 191, 242, 288, 295, 334-336, 338, 339, 344-346, 348, 349, 386, 466-468
 Razo Botey, Vicente, 26, 33, 334, 344, 370, 376, 430-433, 474
 Reagan, Ronald, 156
 Real de León, Roberto, 45, 47, 54, 56, 76, 128, 134, 229, 463, 467
 Rebetz, René, 90, 94, 95, 98, 101, 102, 105, 108, 464
 Rebollar, Rafael, 62, 66, 268, 269, 469
 Rebolledo, Santiago, 189, 338, 348, 354, 355, 466
 Regazzoni, Ricardo, 46-49, 55-58, 81, 203, 208, 463
 Reichenbach, François, 98, 105, 465
 Reinhold, Ingrid, 339, 349
 Retes, Gabriel, 61, 62, 65, 66, 88
 Reyes Ferreira, Jesús, 42, 48, 51
 Reyes Heróles, Jesús, 198, 219, 246, 252, 429, 464
 Reyes Palma, Francisco, 98, 105, 339, 349, 373, 379, 410, 411
 Riely, Ferry, 98, 105
 Riestra, Jaime, 392, 393
 Rippey, Carla, 198, 201, 203, 204, 207, 208, 216, 217, 236, 237, 278, 280, 281, 283, 287, 294, 302, 303, 391, 395, 466, 469-472
 Ripstein, Arturo, 45, 54, 61, 65, 314, 315
 Rivera, Diego, 10, 11, 125, 131, 205, 209, 246, 252, 279, 280, 282, 283, 362, 363
 Rivera, Rodolfo, 78, 79
 Rivera Velázquez, Mariano, 48, 57
 Rivero, Manolo, 331, 341
 Robert, Alfredo, 62, 66
 Robinson, Paul, 175
 Rocha, Gregorio, 238, 268, 269, 469
 Rocha, Ricardo, 37, 40, 43, 47-50, 52, 56-59, 83, 196, 198, 199, 201, 220, 221, 242, 451, 468
 Rodríguez, Antonio, 49, 58
 Rodríguez, Bélgica, 392, 393
 Rodríguez, Jesusa, 184, 185, 241, 371, 377, 466
 Rodríguez, René Francisco, 331, 341, 470
 Rodríguez Brey, Ricardo, 330, 331, 340, 341
 Rodríguez Cárdenas, Carlos, 331, 341
 Rodríguez Cruz, Olga, 38, 41

- Rodríguez Lozano, Manuel, 280, 283
 Rodríguez Prampolini, Ida, 42, 51, 98, 105, 134, 197, 234, 467
 Roffiel, Rosa María, 213
 Rojas Zea, Leopoldo, 45, 49, 50, 54, 58, 59
 Rojo, Vicente, 44-46, 48, 50, 53-55, 57, 83, 93, 100, 106, 107, 122, 126, 128, 129, 132, 135, 136, 142, 143, 463-465
 Rojo Cama, Vicente, 242, 243, 334, 344
 Rollins, Tim, 337, 347
 Rollof, Ulf, 293, 298, 301, 332, 386, 427, 469, 473
 Romano de López Portillo, Carmen, 202, 207
 Romero, Betsabeé, 427, 474
 Romero, Juan Manuel, 335, 338, 339, 345, 348, 349, 392, 393
 Romero Brest, Jorge, 338, 348
 Roque, Georges, 410, 411
 Rosandra, Rosana, 302, 303
 Rosas, Ray, 436
 Rossell, Daniela, 369, 372, 375, 378, 404, 406, 407, 424, 425, 472, 473
 Roszak, Theodore, 94, 98, 101, 104
 Rovirosa, Haydée, 369, 372, 375, 379, 404, 406
 Ruiz Maldonado, Gerardo, 229, 467
 Ruiz Massieu, José Francisco, 428, 429
 Ruy Sánchez, Alberto, 278, 281, 321, 392, 470, 472
 Saatchi, Charles, 331, 341
 Sáenz Carrillo, Armando, 165, 169, 188, 189, 190, 339, 349, 373, 379, 410, 411, 466
 Saito, Takako, 154, 155, 159
 Sáiz, Antonio, 373, 379
 Sakai, Kazuya, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 64, 126, 128, 129, 132, 134, 135, 140, 141, 464, 465
 Salas, Jorge, 333, 334, 343
 Salas, Micky, 106, 464
 Salazar, Ignacio, 128, 134
 Salcido, Mónica, 423
 Saldívar, Jaime, 43, 48, 52, 57
 Salinas de Gortari, Carlos, 24, 31, 32, 273, 281, 340, 347, 368, 370, 374, 376, 381, 384, 430, 431
 Sánchez, Alejandro, 373, 379
 Sánchez, Francisco, 62, 63, 66, 67
 Sánchez, Osvaldo, 289, 290, 296, 297, 318, 319, 336, 346, 372, 373, 379, 392, 393, 472
 Sánchez, Roberto, 36, 39
 Sánchez Lira, Ramón "Mongo", 204, 208, 324, 325, 472
 Sánchez Mendoza, Juan, 241, 470
 Sánchez Navarro, Virginia, 338, 348
 Sánchez Puig, María de Lourdes, 97, 104
 Sandoval, Mauricio, 339, 349, 369, 375
 Sandoval, Víctor, 251, 257
 Santamarina, Guillermo, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 369, 372, 373, 375, 378, 379, 386, 392, 393, 459, 461, 469, 471, 472
 Santiago Papasquiari, Mario, 214, 217
 Sántiz Gómez, Maruch, 20, 21, 27, 28, 272, 273, 274, 275, 469
 Sariñana, Armando, 332, 338, 342, 348
 Saura, Antonio, 49, 58
 Sbert, Toni, 48, 49, 57, 58
 Scherer García, Julio, 26, 33
 Schmelz, Itala, 26, 33, 432, 433
 Schmidhuerg, Guillermo, 414
 Schneemann, Carolee, 154, 155, 159, 175, 465
 Schnorr, Michael, 338, 348
 Schulenburg, Guillermo, 112
 Schwarzenegger, Arnold, 331, 341
 Scott, Ridley, 286, 293
 Scott Fox, Lorna, 332, 342, 395, 472
 Sebastián (Enrique Carvajal), 23, 30, 45, 47, 54, 56, 76, 77, 84, 128, 129, 131, 134, 135, 197, 198, 218, 219, 232, 234, 235, 463, 464
 Seguí, Antonio, 49, 58
 Seguin, Olivier, 48, 49, 57, 58
 Segura, Baldomero, 43, 52
 Sepúlveda, Artemio, 48, 57
 Serota, Nick, 334, 344
 Serrano, Francisco, 128, 134, 146, 465
 Shakespeare, William, 94, 101
 Sharp, Willoughby, 78, 79
 Sheridan, Beatriz, 106, 464
 Sipton, Ethel, 336, 346
 Sierra, Santiago, 26, 33, 371, 377, 438, 439, 463, 467, 474
 Sierra, Susana, 228, 229, 231
 Silva, David, 110
 Silva, Federico, 124, 129, 130, 131, 235, 234, 467
 Singerman, Bertha, 202, 207, 209
 Siqueiros, Francesco X., 392
 Siquier, Pablo, 423
 Sisco, Elizabeth, 326, 327, 470
 Sloane, Patricia, 26, 29, 338, 348, 464, 469
 Smith, Melanie, 26, 33, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 372, 373, 378, 386, 388, 392, 395, 396, 397, 399, 400, 401, 404, 406, 410, 411, 418, 419, 472, 473
 Smith, Pete, 331, 341
 Smith, Ray, 339, 349
 Smithson, Robert, 21, 28, 408
 Solana, Concepción, 43, 48, 49, 50, 52, 57, 58, 59, 463
 Solanas, Fernando, 37, 40, 61, 63, 65, 67, 83
 Somonte, Carlos, 240, 242, 243, 468
 Sontag, Susan, 89
 Soto, Eleazar, 234
 Soto, Jesús Rafael, 78, 79
 Soto, José Luis, 234
 Soto Soria, Alfonso, 45, 49, 54, 58, 79, 78
 Souza, Antonio, 111, 117, 247, 248, 250, 253, 254, 257, 464
 Spanó, Luciano, 339, 349
 Spota, Luis, 95, 101, 108
 Springer, José Manuel, 372, 373, 378, 379
 Stella, Frank, 126, 132, 140
 Stellweg, Carla, 42, 48, 51, 57, 83, 207, 463
 Strane, Lolo, 334, 344
 Strindberg, August, 93, 100
 Subirats, Eduardo, 290, 296
 Sullivan, Edward, 392, 393
 Sussman, Elisabeth, 410
 Suter, Gerardo, 212, 213, 353, 358, 470, 471
 Suzuki, Dietzu T., 94, 98, 101, 105
 Táboas, Sofia, 336, 338, 339, 346, 348, 349, 369, 404, 406, 407, 414, 426, 427, 472, 473, 474
 Taibo II, Paco Ignacio, 61, 65, 88
 Takata, Ejo, 94, 97, 98, 101, 104, 105-107
 Tamayo, Rufino, 22, 29, 42, 43, 48, 51, 52, 247, 248, 250, 253, 254, 256, 279, 280, 282, 283
 Taracena, Berta, 49, 58
 Tarcisio, Eloy, 191, 242, 243, 331, 335, 336, 338, 341, 345, 346, 348, 354, 355, 426, 427, 466, 468, 471
 Tatlin, Vladimir, 443
 Tejada, Roberto, 307, 336, 338, 346, 348, 469
 Terrazas, Eduardo, 128, 134
 Thatcher, Margaret, 332
 Tibertelli de Pisis, Bona (Bona de Mandiargues), 247, 250, 253, 256
 Tibol, Raquel, 37, 38, 40, 41, 46, 48, 49, 50, 55, 57, 58, 59, 72, 73, 129, 135, 148, 149, 198, 201, 204, 208, 214, 215, 236, 237, 248, 254, 262, 290, 297, 317, 465, 468, 470
 Tiravanija, Rirkrit, 337, 347
 Toledo, Diego, 240, 242, 333, 334, 339, 343, 344, 349, 362, 363, 373, 392, 393, 471
 Toledo, Francisco López, 24, 31, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 261, 263, 279, 282, 288, 295, 468
 Toledo, Laureana, 246, 249, 252, 255, 334, 344, 354, 394, 420, 469, 472, 474
 Toledo Plata, Carlos, 229, 231
 Topor, Roland, 93, 100, 106, 107
 Torres, Patricia, 310
 Torres García, Joaquín, 337, 347
 Torres Llorca, Rubén, 331, 341
 Toussaint, Cecilia, 268, 269
 Tovar, Raúl, 45, 54, 83, 463
 Toyota, Yutaka, 46, 49, 55, 58, 84, 464

Traba, Marta, 331, 341
 Tracy, Michael, 191, 332, 334, 336, 342, 344, 346, 354, 355, 369, 375, 392, 393, 396, 397, 466, 471, 472
 Tuis, Atilio, 224
 Turnbull, Roberto, 339, 349, 369, 375
 Turok, Antonio, 258, 259, 273, 468, 469
 Urías, Luis, 95, 102, 108, 464
 Urrusti, Lucinda, 48, 57
 Urrutia, Oscar, 45, 54
 Valencia, Rubén, 128, 134, 228, 229, 230, 231, 467
 Valenzuela, Elizabeth, 310
 Vallejo, Demetrio, 68, 69
 Valtierra, Pedro, 258, 259, 265, 271, 285, 292, 468, 469
 van Hoof, 128, 134
 Vargas, Eugenia, 287, 294, 308, 309, 312, 332, 335, 336, 337, 341, 342, 346, 348, 354, 355, 373, 399, 410, 426, 427, 469, 471, 473
 Vargas, Zalathiel, 96, 98, 103, 105, 118, 119, 121, 196, 199, 204, 208, 238, 240, 286, 293, 464
 Vargas Llosa, Mario, 251, 257
 Vargas-Lugo, Pablo, 336, 339, 346, 349, 369, 373, 375, 378, 379, 392, 396, 397, 404, 406, 407, 408, 414, 420, 451, 459, 462, 471, 472, 473
 Varo, Remedios, 44, 53, 248, 254
 Vasconcelos, José, 205, 209, 279, 282
 Vautier, Ben, 155, 159
 Vázquez Baeza, Eduardo, 128, 134
 Vega, Isela, 97, 104
 Velásquez, Reynaldo, 280, 283
 Venegas, Germán, 202, 206, 280, 283, 369, 375
 Veness, Alex, 331, 332, 341, 342, 388, 473
 Ventura, Miguel, 424, 425, 473
 Vergara, Carlos, 49, 58
 Vicuña, Cecilia, 155
 Vila, César, 225
 Villa, Saúl, 280, 283, 370, 377, 432
 Villanueva, Carlos, 339, 349
 Villarreal, Rogelio, 204, 208, 212, 213, 215, 236, 237, 324, 325, 432, 433, 456, 469, 470
 Viskin, Boris, 339, 349, 369, 375
 Vlady, 45, 47, 48, 49, 54, 56, 58, 83, 463
 Vlady, Isabel, 83
 Volkow, Verónica, 249, 255
 Volpi, Jorge, 129, 135
 Von Gunten, Roger, 44, 46, 47, 48, 49, 53, 55-58, 83, 463
 Warhol, Andy, 334, 344
 Wasson, Gordon, 94, 98, 101, 105
 Weaver, Michael, 154, 159, 175
 Weingartshofer, Federico, 37, 38, 40, 41
 Weiss, Pola, 286, 293, 304, 305, 340, 348, 469
 Weiss, Rachel, 330, 338
 Welch, Chris, 154, 159
 Wellmann, William A., 156, 161
 Weston, Edward, 207
 Willer, Claudio, 155, 160
 Wölfflin, Heinrich, 128, 134
 Worringer, Wilhelm, 124, 130
 Wren, Percival Christofer, 156
 Wyman, Lance, 38, 41
 Xirau, Ramón, 45, 54
 Yager, Robert, 362, 471
 Yanome Toda, Chiaki, 334, 344
 Zaid, Gabriel, 127, 129, 133, 135
 Zanabria, Rodolfo, 189, 190, 466
 Zamora, Marta, 25, 33
 Zapata, Luis, 314, 315
 Zapfe, Guillermo, 84
 Zavala, Manuel, 191, 466
 Zarak, Marta, 258, 259
 Zea, Leopoldo, 45, 49, 50, 54, 58, 59
 Zelevansky, Lynn, 20, 27
 Zenil, Nahum B, 202, 206, 278, 280, 281, 283, 285, 289, 292, 296, 310, 315-317, 336, 346, 470
 Zenteno Bujaidar, Francisco, 196, 199, 210, 211
 Zepeda, Antonio, 204, 208, 236, 237
 Zermeño, Sergio, 246, 249-252, 255-257
 Zerpa, Carlos, 229-231, 373, 379, 467
 Zúñiga, Araceli, 196, 199, 224

Agradecimientos

Acknowledgments

La Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Coordinación de Difusión Cultural y de su Dirección General de Artes Visuales, expresa su profundo reconocimiento a las personas e instituciones que han hecho posible esta exposición:

The National Autonomous University of Mexico, through its Coordination of Cultural Extension, and the Visual Arts Department, express their profound gratitude to the following individuals and institutions that have made this exhibition possible:

Aldaba Arte • Archivia Films • Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM • Arena México Arte Contemporáneo, Guadalajara • Biblioteca Justino Fernández, IIE, UNAM • Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada (SHCP) • Casa de la Cultura de Aguascalientes • Centro Cultural Isidro Fabela • Centro de Arte Moderno (CAM) de Guadalajara • Centro de la Imagen, INBA • Centro Nacional de Conservación de Restauración y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, INBA • Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, CENIDIAP, INBA • Collection of Diane and Bruce Halle, Phoenix, Arizona • Colección de Arte Mexicano Moderno y Contemporáneo Jacques y Natasha Gelman • Comisión Nacional de los Pueblos Indígenas (CNDPI) • Cuartoscuro • Curare. Espacio Crítico para las Artes A.C. • Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM • Embajada de los Estados Unidos de América en México • FEMSA • Filmoteca UNAM • Fundación Artención • Fundación Cultural Parque Morelos (MUROS), Cuernavaca • Fundación Tevevisa A.C. • Fundación Vergel • Galería Arte Actual Mexicano, Monterrey • Galería Arvil • Galería de Arte Mexicano • Galería Enrique Guerrero • Galería López Quiroga • Galería kurimanzutto • Galería OMR • Galería Pecanins • Galería Sloane-Racotta • Grupo Suma • Hemeroteca Nacional, UNAM • Installation Gallery, San Diego • Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca • Instituto Mexicano de Cinematografía • La Colección Jumex • La Jornada • Lisson Gallery, Londres • Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, INBA, Zacatecas • Museo

de Arte Contemporáneo (MARCO), Monterrey • Museo de Arte Contemporáneo No. 8, Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes • Panamerican Art Gallery, Dallas, Texas • Pinto Mi Raya • Primer Cuadro, S.A. de C.V. • Rushes Televisión S.A. de C.V. • Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), Bruselas, Bélgica. • TV UNAM •

Eduardo Abaroa • Angélica Abelleira • Carlos Aburto • Esther Acevedo • Víctor Acuña • Beverly Adams • Isabel Aguilar • Óscar Aguilar Olea • Carlos Aguirre • Carlos Aguirre Gómez • Ma. Eugenia Ajuria • Luz María Albarrán Favela • Jaime Aldana • Miguel Aldana Mijares • Lucía Álvarez • Maria Thereza Alves • Francis Alÿs • Gloria Améndolla • Carlos Amoraes • Yolanda Andrade • Pedro Ángeles Jiménez • Arturo Angulo • Antonio Angulo Gallardo • Arnulfo Aquino • Fernando Arechavala • Genaro Arias • Carlos Arias Vicuña • Betty y Homero Aridjis • Maria Fernanda Arochi • Carlos Ashida • Jaime Ashida • Daina Augaitis • David Avalos • Sandra Azcárraga • Françoise Bagot • Rafael Barajas "El Fisgón" • Nadia Baram • José Barbosa • José Luis Barrios • Víctor Hugo Becerra Femat • José Bedia • Feliciano Béjar • Maja Bentzer • Marieta Bernstorff • Emma Blaisten • María Elena Blanco • Michel Blancsubé • Carmen Block • Malú Block • Carmen Boullosa • Carmen del Rocío Bravo Ahuja • Maris Bustamante • Miguel Calderón • Isabel Campos • Claudia Cancino • Bertha Cantú • Enrique Cantú • Rubén Cárdenas Pax • Magda Carranza de Akle • Rosa Casanova • Rafael Castaneda • Rosa María Castañeda • Alejandro Castellanos • René Castellanos Solís • Gilda Castillo • Mónica Castillo • Felipe Cazals • Gabriel Cazares • Bertha Cea • Patrick Charpenel • Martha Chávez • Jaime Chico Pardo • Daniel Choi • José Luis Chong • Arnaldo Coen • Mary K. Coffey • Armando Colina • Joaquín Conde • Agustín e Isabel Coppel • Karen Cordero Reiman • Alfonso Cornejo • Gabriela Correa • Christa Cowrie • David Craven • Marco Antonio Cruz • Abraham Cruzvillegas • Angelina Cué Bolaños • Rogelio Cuéllar • Carmen Cuenca • Minerva Cuevas • Tatiana Cuevas • Guadalupe Curiel • Alex Davidoff • Enrique Dávila Diez • Pip Day • Javier de la Garza • Alejandra de la Paz • Marie

Aimée de Montalembert • Carlos de Laborde • José Andrés de Oteyza • Benjamín Díaz • Luis Díaz • Mónica Dione • Walter Doehner • Eduardo Domínguez • Rafael Doniz • Deborah Dorotinsky • Ma. Estela Duarte • Jacqueline Ducolomb • Diana Dupont • María Elena Durán • Jimmie Durham • Ignacio Echeverría • Pamela Echeverría • Rita Eder • Iván Edeza • Felipe Ehrenberg • Matthias Ehrenberg • Juan Elek • Rina Epelstein • Mireya Escalante • Helen Escobedo • Ricardo Espinosa • Manuel Esteva • Natalia Estrada • Manuel Felguérez • Omar Feliciano • Liliana Felipe • Miguel Fematt • Claudia Fernández • Francisco Fernández • Agustina Ferreira • Carlos Finck • Aldo Flores • Paola Franco • Pedro Friedeberg • Enrique Fuentes • Coco Fusco • Patricia Gamboa • Omar Gámez • Andrés Garay • Eduardo García • Emma Cecilia García • Sergio García • Emiliano García Canal • Néstor García Canclini • Josefina García de Ortiz • Juan García de Oteyza • Angélica García Gómez • Ana María García Kobeh • Alejandra García Ponce • Juan Luis García Zavaleta • Jorge Garza Aguilar • Antonio O. Garza Jr. • Gelsen Gas • Óscar Giacinti Medina • Alan Glass • Thomas Glassford • Adrián Glew • Susannah Glusker • Mauricio Gómez Morín • Guillermo Gómez Peña • Rita Gonzalez • Claudio X. González • Manuel González • Margarita González • Mirna González • José Miguel González Casanova • Laura González Flores • Sergio González Lafon • Renato González Mello • Susana Grilo Arana • Verena Grim • Lourdes Grobet • Silvia Gruner • Enrique Guerrero • Mauricio Guerrero • Alfredo Gurrola • Juan José Gurrola • Rosa Gurrola • Diego Gutiérrez Coppe • Gloria Gutiérrez • Daniel Guzmán • Orlando Guzmán • Diane y Bruce Halle • Frida Hartz • Eloisa y Chris Haudenschild • Martha Hellion • Sol Henaro • Jan Hendrix • Graciela Henríquez • Eloisa Hernández • Eumelia Hernández • José Antonio Hernández • Rebeca Hernández • Roberto Hernández • Yolanda Hernández • Marina M. Hernández Aguilar • Lourdes Hernández Fuentes • Blanca Herrera • Melquiades Herrera[†] • Carlos Fernando Herrera Pratz • Hersúa • Roberto Hidalgo • Alberto Híjar • Javier Hinojosa • Louis Hock • Kurt Hollander • Giovanna Ibarra • Arnulfo Inesa • Graciela Iturbide • Enrique Ježik • Enrique A. Jiménez • Jorge Jiménez Rentería • Magdalena Jitrik • Alejandro Jodorowsky • Jennifer Josten • Daniel Jusidman • Yishai Jusidman • Virginia Kastel • Ilona Katzew • Peter Kilchman • Michael Krichman • José Kuri • Alejandra Kurtycz • Carlos Laborde • Margara Laborde • Magali Lara • Miguel Legaria • Fabrizio León Diez • Víctor Lerma • Jesse Lerner • Ana Belén Lezama • Alberto Lima • Anna Lindstedt • Dominique Liquois • Robert R. Litman • Fernando Llanos • Nicholas Logsdail • Mónica Lombardo • Biz López • Carlos López • Gabriela López • Eugenio López Alonso • Carlos López Orozco • Ramón López Quiroga • Aurelio López Rocha • Armandina Lozano • Luis Lupone • Gabriel Macotela • Claudia Madrazo • Mauricio Maillé • Ana Elena Mallet • Katya Mandoki • Dabiel Manrique • Mónica Manzutto • Francisco Marmata • Teresa Margolles • Manuel Marín • María Teresa Marín • César Martínez • Gerardo Martínez • Ramiro Martínez • Eniac Martínez Ulloa • Peter Marzio • Francisco Mata Rosas • Aida Matías • Mónica Mayer • Rodolfo Maza • Elsa Medina • Manuel Medina Mora • Anabelle Mejía • Iván Mejía Rodríguez • Enrique Méndez • Irene Méndez • Laura Mónica Mendoza Gutiérrez • Omar Meneses • Ivo Mesquita • Pedro Meyer • Sarah Minter • Pablo Miranda • Rocío Mireles • Abaseh Mirvali • Diana Mogollón • Miriam Molina • Enrique Monge • Carlos Monsiváis • Catalina Mont • Bárbara Montano C. de Sepúlveda • Sandra Monterde • Alejandro Montoya • Mariana Morales • Roweena Morales • Rafael Moreno Valle • Richard Moszka • Francisco Moyao • Mariana Munguía • Lucio Muniain • Víctor Muñoz • Artemio Narro • Victoria Narro • Brian Nissen • Alfredo Núñez • Carlos Oseguera • Francisco Ohem • Yoshua Okón • James Oles • Alejandro Olmedo • Camilo Ontiveros • Felipe Oropeza Alor • Gabriel Orozco • Damián Ortega • Luis Felipe Ortega • Rafael Ortega • Pablo Ortiz Monasterio • Patricia Ortiz Monasterio • Rubén Ortiz Torres • Marcelo Pacheco • Marta Palau • José Luis Paredes Pacho • Paulina Parlanche • Elsa Pastrana • Armando Cristeto Patiño • Adolfo Patiño Torres "Adolfótopógrafo"[†] • Ana María Pecanins • Montserrat Pecanins • Teresa Pecanins • Yani Pecanins • José Peguero • Francesco Pellizzi • Mariana Pérez Amor • Rafael Alfonso Pérez y Pérez • Jorge Perezvega • Alberto Pergón • Silvia Ponce • Gustavo Prado • Carlos Prieto • Néstor Quiñones • Vicente Quirarte • Xavier Quirarte • María Eugenia Rabadán • Sandra Racotta • Alejandra Ramírez • Elisa Ramírez • Lourdes Ramírez • Marcela Ramírez • Mari Carmen Ramírez • Armando Ramos • Fernanda Rangel • Mario Rangel Faz • Vicente Razo Botey • Rafael Rebolgar • Santiago Rebolledo • Ricardo Regazzoni • Francisco Reyes Palma • Alejandra Reygadas de Iturbe • Jaime Riestra • Carla Rippey Wright • Arturo Ripstein • Pedro Rivera • Renata Rivera • Francisco Rocha • Gregorio Rocha • Guadalupe Rocha • Mauricio Rocha • Ricardo Rocha • Jesusa Rodríguez • Rosa María Rodríguez Garza • Donna Roginski • Antonia Rojas Ávila • Vicente Rojo • Vicente Rojo Cama • Ulf Rollof • Betsabée Romero • Daniela Rossel • Haydée Roviroso • Alma Ruiz • Julieta Ruiz • Antonio Saborit • Armando Sáenz Carrillo • Mónica Salcido • Manola Samaniego • Robert J. Sánchez • María José Sánchez Blanco • Ramón Sánchez Lira "Mongo" • Alicia Sánchez Mejorada • Guillermo Santamarina • Maruch Sántiz Gómez • José Luis Santos • Graciela Schmilchuk • Michael Schnorr • Kitty Scott • Sebastián • Pía Seiersen • Guillermo Sepúlveda • Isaac Sepúlveda • Mara Sepúlveda • Mauricio Sepúlveda • Francisco Serrano • Santiago Sierra • Patricia Sloane • Melanie Smith • Guadalupe Sobarzo • Concepción Solana • Paul St. Amour • José Luis Soto • Carla Stellweg • Gerardo Suter • Sofía Táboas • Roberto Tejada • Noemí Terrazas • Sergio Toledano • Diego Toledo • Francisco Toledo • Graciela Toledo • Laureana Toledo • Leticia Torres • Mauricio Torres Septién • Erica Tovar • Michael Tracy • Iván Trujillo • Alicia Tsuchiya • Antonio Turok • María Teresa Uriarte • Ana Luisa Valdés González Salas • Lourdes Valdez • Domingo Valdivieso • Alfredo Valencia • Pedro Valtierra • Philippe van Cauteren • Alberto Vargas • Zalathiel Vargas • Eugenia Vargas Pereira • Pablo Vargas-Lugo • Gerardo Vázquez • Marisol Vázquez García • Eduardo Velázquez • Ernesto Velázquez • Miguel Ventura • Rogelio Villarreal • Federico Weingharstoffer • Janda Wetherington • Robert Yager • Thomas Yoom • Michel Zabe • Nahum B. Zenil • Sandra Zetina • Felipe Zúñiga González

De los autores

Contributors

Olivier Debroise (1952-2008) fue uno de los principales críticos y curadores de arte en México, autor de tres novelas y director del film *Un banquete en Tetlapayac* (1998). Entre muchos otros proyectos, co-fundó los colectivos *Curare. Espacio crítico para las artes*, que dirigió de 1991 a 1997, y *Teratoma*, de 2000 a 2008. Debroise fue el curador de colecciones de la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM y estuvo a cargo del diseño del proyecto del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM entre 2004 hasta su muerte en 2008.

Olivier Debroise (1952-2008) was one of the principal critics and curators of art in Mexico, author of three novels, and director of the film *Un banquete en Tetlapayac* (1998). Among many other projects, he co-founded the collectives *Curare: Espacio crítico para las artes*, which he directed from 1991 to 1997, and *Teratoma*, from 2000 to 2008. Debroise was the Curator of Collections at the Dirección General de Artes Visuales of the UNAM, and was responsible for designing the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) at the UNAM from 2004 until his death in 2008.

Tatiana Falcón (1969) se dedica al análisis material de obras de arte. Es fundadora del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde trabaja desde 1999. Ha participado en diversos equipos interdisciplinarios dedicados al estudio material del patrimonio cultural. Estudió restauración en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH, es licenciada en historia por la UNAM y está realizando la maestría en historia del arte en la misma casa de estudios.

Tatiana Falcón (1969) works in the material analysis of art works. She is the founder of the Laboratorio Diagnóstico de Obras de Arte at the UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, where she has worked since 1999. She has participated in various interdisciplinary groups dedicated to the material study of cultural patrimony. She studied restoration at the INAH Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, and holds a Bachelor's degree in History from the UNAM, where she is currently completing her Master's in Art History.

Pilar García de Germenos (1964) estudió historia del arte en la Universidad Iberoamericana. Formó parte de *Curare. Espacio crítico para las artes* y asumió la dirección de 2008 a 2012. Actualmente es curadora del Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo. Ha colaborado en numerosas exposiciones y publicaciones sobre arte mexicano del siglo xx.

Pilar García de Germenos (1964) holds a Master's degree in Art History at the Universidad Iberoamericana and is the Curator of Centro de Documentación Arkheia of the Museo Universitario Arte Contemporáneo at the UNAM. She was a member of and collaborator on several exhibitions and publications examining Mexican Art of the 20th century.

Cuahtémoc Medina (1965) es doctor en historia y teoría del arte por la Universidad de Essex e investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Desde 2013 es curador en Jefe del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM. En 2013 fue acreedor del Premio Walter Hopps al Mérito Curatorial otorgado por la Menil Foundation.

Cuahtémoc Medina (1965) holds a doctorate in Art History and Theory from the University of Essex, and is a researcher at the UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas. Since 2013, he is Chief Curator of the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) at the UNAM. In 2012, he won the Walter Hopps Award for Curatorial Achievement, granted by the Menil Foundation.

Vania Macias (1980) es maestra en historia del arte con orientación en fotografía contemporánea, egresada de la UNAM. Ha colaborado como investigadora en diversos proyectos expositivos y publicaciones de diferentes museos e instituciones como el Museo Universitario Arte Contemporáneo, Museo Universitario de Ciencia y Arte, Museo de Arte Carrillo Gil, Centro Cultural Tlatelolco, la Secretaría de Educación Pública y Fundación Televisa. Actualmente está a cargo de los proyectos digitales de las colecciones fotográficas de Fundación Televisa.

Vania Macias (1980) holds a Master's degree in Art History with a focus on contemporary photography from the UNAM. She has collaborated as a researcher on various exhibition projects and publications by different museums and institutions, including the Museo Universitario Arte Contemporáneo, the Museo Universitario de Ciencia y Arte, the Museo de Arte Carrillo Gil, the Centro Cultural Tlatelolco, the Secretaría de Educación Pública, and Fundación Televisa. She currently oversees digital projects in Fundación Televisa's photography collections.

Lourdes Morales (1977) es doctora en historia del arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es miembro fundador y colaboradora del colectivo Laboratorio 060.

Lourdes Morales (1977) holds a doctorate in Art History from the Facultad de Filosofía y Letras at the UNAM. She is a founding member and collaborator of the Laboratorio 060 collective.

Alejandro Navarrete Cortés (1976) es egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Se especializó en fotografía y teoría de la fotografía cuando cursó la maestría en la Academia de San Carlos y durante un master en Hogeschool voor de Kunsten en Utrecht, Holanda.

Alejandro Navarrete Cortés (1976) is a graduate of the Escuela Nacional de Artes Plásticas at the UNAM. He specialized in photography and theory of photography in the Master's program at the Academia de San Carlos and in the Master's program at the Hogeschool voor Kunsten in Utrecht, Netherlands.

Álvaro Vázquez Mantecón (1967) es doctor en historia del arte. Profesor e investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Es autor de varios trabajos sobre política y cultura en el México del siglo xx, entre los que se encuentra *Orígenes literarios de un arquetipo filmico: adaptaciones cinematográficas a "Santa" de Federico Gamboa* (2005); *Memorial del 68* (2007) y *El cine súper 8 en México, 1970-1989* (2012).

Álvaro Vázquez Mantecón (1967) holds a doctorate in Art History. Professor and researcher at the Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Author of several publications on politics and Mexican culture in the 20th century, among others: *Orígenes literarios de un arquetipo filmico: adaptaciones cinematográficas a "Santa" de Federico Gamboa* (2005); *Memorial del 68* (2007) and *El cine súper 8 en México, 1970-1989* (2012).

CRÉDITOS EXPOSICIÓN, 2006

Olivier Debroise
Pilar García de Germenos
Cuauhtémoc Medina
Álvaro Vázquez Mantecón
Curadores

Tatiana Falcón
Reconstrucción de obras

DIRECCION GENERAL DE ARTES VISUALES

Graciela de la Torre
Directora

Claudia Barrón Aparicio
Coordinación general

Cecilia Delgado Masse
Coordinación académica

Alejandro García Aguinaco
Diseño museográfico

Joel Aguilar
Benedeta Monteverde
Supervisión de montaje

Salvador Ávila
Antonio Barruelas
Mario Hernández
Instalación de medios audiovisuales

Julia Molinar de Granillo
Ivonne Bautista Parada
Patricia de la Fuente Merino
Enlace de colecciones y conservación

Juan Cortés Reyes
Alfredo Cuevas Ledesma
Manuel Magaña Muñoz
Registro de Obra

Marcela Estrada Attolini
Desarrollo institucional

Francisco Domínguez
Eduardo Lomas
Relaciones públicas y difusión

Andrea Bernal
Comunicación gráfica

Delfino Ávila Castro, Raúl Chávez Miranda,
Agustín Gómez Torres, Carlos Alberto Moguel Grajales,
Alberto Villarruel Palma, Taller del Sur
Montaje

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 2006

Dr. Juan Ramón de la Fuente
Rector

Lic. Enrique del Val Blanco
Secretario General

Dr. Daniel Barrera Pérez
Secretario Administrativo

Mtro. José Antonio Vela Capdevila
Secretario de Servicios a la Comunidad Universitaria

Dra. Rosaura Ruiz Gutiérrez
Secretaria de Desarrollo Institucional

Mtro. Jorge Islas López
Abogado General

Ing. José Manuel Covarrubias Solís
Tesorero

Gerardo Estrada
Coordinador de Difusión Cultural

Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales

Gerardo Jaramillo
Director General de Publicaciones y Fomento Editorial

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 2014

Dr. José Narro Robles
Rector

Dr. Eduardo Bárzana García
Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo

Dr. Francisco José Trigo Tavera
Secretario de Desarrollo Institucional

Lic. Enrique Balp Díaz
Secretario de Servicios a la Comunidad

Lic. Luis Raúl González Pérez
Abogado General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dra. María Teresa Uriarte C.
Coordinadora

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales / MUAC



Dirección
General de
Artes
Visuales



Esta segunda edición de
LA ERA DE LA DISCREPANCIA
se terminó de imprimir en 2014
en los talleres de Artes Gráficas Palermo,
Madrid, España, bajo la supervisión de Turner.
La tirada fue de 2,500 ejemplares para rústica
y 500 para pasta dura.

